



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

RAHMENBEDINGUNGEN

Buch, Seite und Material bei experimentellen ›Romanen‹

Verfasserin

Mag. art. Nora Pierer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

INHALT

VOR-BEMERKUNG

Einige Vorüberlegungen	7
Zum Vorgehen	9

Erster Teil Theoretischer Rahmen

Kapitel 1

RAHMEN UND RAHMENBEDINGUNGEN

1.1. Rahmenbegriff und Rahmenmodell	13
1.2. Rahmen und Literatur	16
1.2.1. Abgrenzung, Eingrenzung, Ausgrenzung	17
1.2.2. Inszenierung des Rahmens	19
1.3. Wahrnehmung literarischer Texte	23
1.3.1. Textgrenzen	23
1.3.2. Rahmung durch ›Paratexte‹	27
1.3.3. Aufmerksamkeit und Leserlenkung	30
1.4. Das Buch als Rahmenbedingung	31
1.4.1. Vorgaben und Konventionen	31
1.4.2. Materialisierung in der Schrift	34

Kapitel 2

EXPERIMENT UND EXPERIMENTELLE ›ROMANE‹

2.1. Experimente in der Literatur	41
2.1.1. Rahmensprengung und Grenzüberschreitung	41
2.1.2. Experimentelle Verfahren der Konkreten Poesie	46
2.1.3. Sprachliches Material und bildnerische Elemente	48
2.1.4. Versuchsanordnungen	51

2.2. Experimenteller Roman	53
2.2.1. Spiel mit Erwartungen	53
2.2.2. Struktur und Rahmenbedingungen	56
2.2.3. Roman-Leser	57
2.3. Experimentelle Literatur in Österreich	58
2.3.1 (Neo)Avantgarde	58
2.3.2. Wiener Gruppe und Einzelgänger	60
2.3.3. Literatur - Sprache	63

Zweiter Teil **Gerahmte Literatur** ---

Kapitel 3

FRIEDRICH ACHLEITNER »QUADRATROMAN«

3.1. Paratexte im Quadrat	68
3.1.1. Von Außen nach Innen	68
3.1.2. Aufbau und Anordnung	71
3.1.3. Ein Roman »& andere quadrat-sachen«	74
3.2. Versammlung im Quadrat	76
3.3. Das Quadrat als Rahmen	81
3.3.1. Das Quadrat und die Seite	81
3.3.2. Quadrat-Konstruktionen	85

Kapitel 4

ANDREAS OKOPENKO »LEXIKON ROMAN«

4.1. Anweisungen zum Gebrauch	93
4.1.1. Paratextuelle Elemente und typographische Gestaltung	93
4.1.2. Lexikon / Roman	96
4.1.3. Einleitung, Anleitung, Umleitung	100
4.2. Reihenfolge und textinterne Querverweise	105
4.2.1. Alphabetische Einträge	105
4.2.2. Zusammenstellung einer Reise durch das Buch	106
4.2.3. Analoger Hypertext	112

Kapitel 5

GERHARD RÜHM »TEXTALL. EIN UTOPISCHER ROMAN«

5.1. Strukturierter Aufbau	117
5.1.1. Paratextueller »eingang«	117
5.1.2. Aufbau und Ordnung	121
5.2. »Satz aus der neuen Helvetica«	124
5.2.1. Schrift im Buch	124
5.2.2. Text auf der Seite	126
5.3. Universalität in Buchformat	128
5.3.1. Von A bis Z	128
5.3.2. Buchstaben- und Wortkombinationen	131
5.3.3. Die gerahmte Unendlichkeit	134

NACH-BEMERKUNG

Experimentelle Roman-Bücher	139
-----------------------------	-----

ANHANG

Abstract	143
Lebenslauf	145
Literaturangaben	147
Primärliteratur	147
Sekundärliteratur	147
Internetquellen	154

VOR-BEMERKUNG

Einige Vorüberlegungen

»Sie sind es gewohnt, ein Buch [...] von vorne nach hinten zu lesen. Sehr praktisch.«¹ So direkt spricht Andreas Okopenko seine Leser im ›LEXIKON ROMAN‹ an – und so werden auch Sie hier an dieser Stelle mit genau diesem Zitat angesprochen. Auf diese Weise wird zugleich auf die Lesegewohnheiten und den Umgang mit dem Buch aufmerksam gemacht, das üblicherweise von vorne nach hinten gelesen wird. In dem Eingangszitat wurde der Einschub »- unter Umgehung des Vorwortes -« ausgespart. Denn Sie lesen dieses Zitat in einem Vorwort, in der ›Vor-Bemerkung‹ zu dieser Diplomarbeit. Dieses Vorwort steht, wie Sie es von Vorworten gewohnt sind – und wie es in dem Wort selbst steckt – vor dem Wort beziehungsweise vor den Wörtern, aus denen sich der Hauptteil zusammensetzt. Diesem vorangestellt, noch nicht wirklich zum Hauptteil gehörend, aber durchaus mit ihm im Zusammenhang stehend, sollen hier einige Vorüberlegungen dargelegt werden. Was nun folgt, kann auch zu einem späteren Zeitpunkt gelesen werden, wenn der Bedarf besteht, Näheres zum ›Rahmen‹ dieser Arbeit zu erfahren, je nachdem, ob Sie sich direkt in den Text und in das Buch stürzen oder lieber hineingeleitet werden wollen.

Da Sie die ›Vor-Bemerkung‹ lesen, bedeutet das auch: Das Buch wurde in die Hand genommen, aufgeschlagen und zu lesen begonnen. Möglich ist das bei einem Text, der geschrieben und gedruckt wurde, der als Buch wahrzunehmen ist. Es gibt eine Kette von Voraussetzungen und Bedingungen, die zur Rezeption und Wahrnehmung eines geschriebenen Textes in einem Buch gehören. Bewusst werden diese, wenn sie sich in den Vordergrund spielen oder eben direkt angesprochen werden. Was hier interessiert, ist die Frage nach dem Buch und seiner Thematisierung in literarischen Texten: Wie ganz praktisch darauf aufmerksam gemacht werden kann, und zwar weniger auf das Buch als abstrakte Idee und Vorstellung als vielmehr auf das physische Objekt, das benutzt wird, um zu lesen.²

¹ Okopenko, Andreas: Lexikon Roman. Einer sentimentalen Reise nach Druden. Salzburg: Residenz Verl. 1970. Hier S. 5.

² Die beiden Bereiche sollen und können nicht ganz scharf getrennt werden, doch liegt das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf dem Objekt Buch. Auch in dem von Thomas Eder herausgegebenen Sammelband »Seitenweise. Was das Buch ist« überschneiden sich die beiden Bereiche. Es finden sich darin interessante Beiträge dazu, was das Buch sein, bedeuten, repräsentieren kann. – vgl. Eder, Thomas, Samo Kobenter u.a.: Seitenweise. Was Buch ist. Wien: Bundespressdienst 2010.

Seit Jahren liefert das Fortbestehen des konventionellen Buches Stoff für Diskussionen. Von manchen wird es als überholt angesehen, andere wollen es aus Sentimentalität beibehalten, wieder andere versuchen die Vorzüge gegenüber alternativen Medien hervorzuheben. Das »elektronische Buch«, das E-Book, ist auf dem Vormarsch, mit steigenden Absatzzahlen. Die Diskussion und Gegenüberstellung dieser Präsentationsformen findet sich als Thema in aktuellen Nachrichten, in der Zeitung, als Thema auf der Frankfurter Buchmesse, etc.³ Auch für Bibliotheken, die klassischen Aufbewahrungsorte für Bücher, werden die Vorteile einer platzsparenden digitalen Archivierung in Erwägung gezogen, nicht zuletzt für die Österreichische Nationalbibliothek.⁴ Es gibt einige durchaus schlagende Argumente für die Digitalisierung, doch bleibt die Frage, was außer dem Material noch abhandenkommt, inwieweit sich der Text verändert, wenn er aus dem Buch entfernt wird.

Die Intention dieser Arbeit ist nun die Verfolgung der Frage, wie die Materialität des Buches für die Konzeption eines literarischen Werkes genutzt und eingesetzt werden kann. Das Buch soll als ein selbstständiges Medium untersucht werden, das mit seinen eigenen, ganz spezifischen Qualitäten die Rahmenbedingung für die Veröffentlichung eines Textes darstellt. Dieser wird als Schrift auf der Seite materialisiert und zu einem Buch gebunden. In der langen Geschichte des Buches hat es immer wieder Ansätze gegeben, es zu reformieren, und seine Erscheinung hat sich aufgrund von Technik und Material verändert. Zugleich hat sich das Buch als variables, wandlungsfähiges und doch beständiges Medium erwiesen, das einen Rahmen für höchst heterogene Inhalte bietet. Das Buch ist das Objekt von literaturwissenschaftlichen Untersuchungen und die konventionelle Publikationsform für Literatur. Und es ist der Gegenstand, den die Rezipienten in der Hand halten, blättern, betrachten und lesen können. Das Buch ist die Rahmenbedingung in zweifacher Hinsicht, für die Publikation wie auch für die Rezeption.

³ Um nur ein paar Zeitungsartikel nennen: Konrad Paul Liessman: Bücherdämmerung. In: Der Standard, 6. Juli 2012. <http://derstandard.at/1341526753502/Lesen-im-Urlaub-Buecherdaemmerung> (Zugriff: Oktober 2012), Jürgen Neffe: Es war einmal. Die Ära des gedruckten Buches geht zu Ende. Kein Grund zur Trauer. In: Die Zeit, 23. April 2009. <http://www.zeit.de/2009/18/L-Buch> (Zugriff: November 2012), Matthias Bickenbach in einem Interview in der »Zeit«: »Romantische Novellen druckt man sich aus«. In: Die Zeit, 7. Januar 2010. <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-01/interview-matthias-bickenbach> (Zugriff: Oktober 2012), A. Rühle: Tausendmal berührt. In: Süddeutsche Zeitung, 17. Mai 2010. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/der-e-book-test-tausendmal-beruehrt-1.525856> (Zugriff: November 2012) und zur Frankfurter Buchmesse: Digitaler Urknall des Buches. In: Süddeutsche Zeitung, 9. Oktober 2012. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/start-der-frankfurter-buchmesse-digitaler-urknall-des-buches-1.1491675> (Zugriff: November 2012).

⁴ vgl. den Artikel im Standard vom 28. September 2012: Thomas Trenkler: Revolution beim Sammeln von Büchern. <http://derstandard.at/1348284409851/Revolution-beim-Sammeln-von-Buechern> (Zugriff: Oktober 2012).

Zum Vorgehen

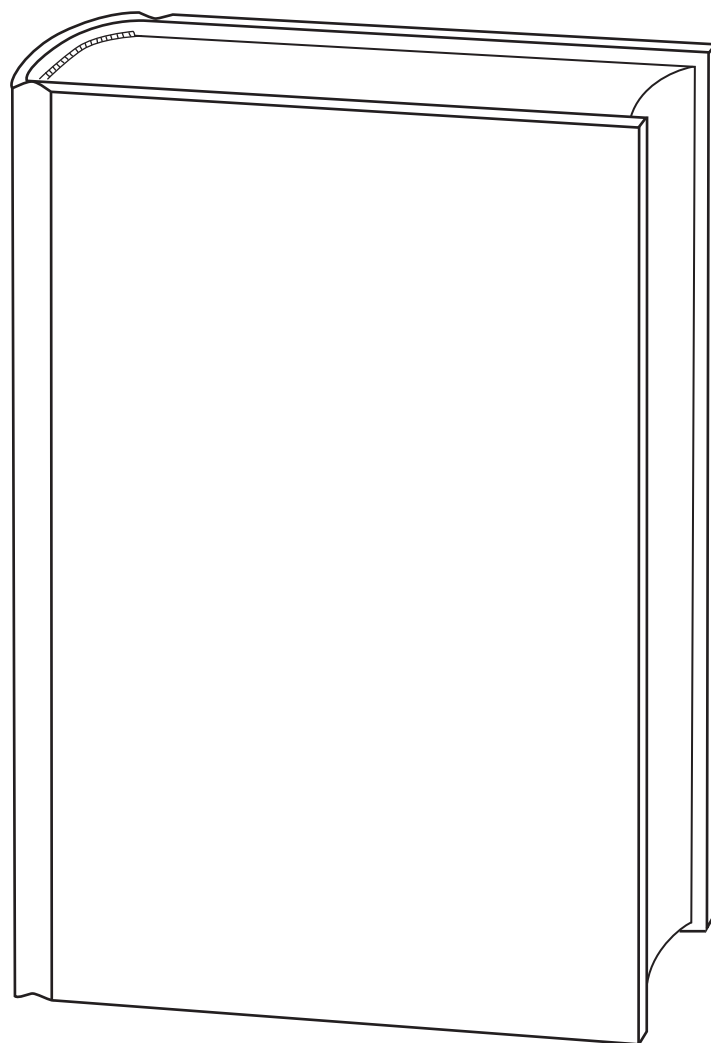
Die Arbeit setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Im ersten Teil geht es darum, die Bedeutung von ›Rahmen‹ und ›Experiment‹ theoretisch zu sondieren und die Begriffe herauszuarbeiten, mit denen im zweiten Teil drei literarische Werke untersucht werden – Andreas Okopenkos ›LEXIKON ROMAN‹, Friedrich Achleitners ›quadratroman‹ und Gerhard Rühms ›textall. ein utopischer roman‹.

Zuerst werden Rahmen, Rahmungen, Rahmensetzungen betrachtet und die Überlegung angestellt, inwiefern das Buch Texte rahmt. Von dem philosophischen Begriff des ›Parergons‹ ausgehend, welcher die Stellung und die definierende Wirkung des Rahmens hervorhebt, soll dargestellt werden, wie der Rahmen Eingang in die Literatur gefunden hat und wie er dort eingesetzt werden kann. Es soll untersucht werden, wie sich der ›Rahmen‹ verstehen und umsetzen lässt und in welchem Verhältnis er zu dem von ihm Umrahmten steht. Dabei ergeben sich immer wieder Anknüpfungspunkte an die bildende Kunst, von welcher der Rahmen sinnbildlich übernommen wurde. Hier wie dort wird etwas gerahmt, um es präsentierbar zu machen. Ein kurzer Überblick über rahmende Techniken und die Thematisierung des Rahmens in der Literatur zeigt, dass sich Verwendung und Deutung des Rahmens wandeln. Der Rahmen kann zur deutlichen Abgrenzung und Hervorhebung eingesetzt oder als einschränkend empfunden werden. Dazwischen gibt es ein breites Spektrum an Möglichkeiten, wie mit dem Rahmen auf unterschiedlichen Ebenen umgegangen werden kann: auf der Ebene der Form, der Struktur und des Inhalts. Anhand des Rahmens stellt sich auch die Frage der Begrenzung, insbesondere bei einem literarischen Text: Wo fängt dieser an und wo hört er auf, wie ist er in den Kontext eingebunden? Eine wichtige Rolle zur Kennzeichnung der Textgrenzen spielen die ›Paratexte‹, wie sie von Gérard Genette beschrieben werden. Er spricht vom »Beiwerk des Buches«, das einen Text erst zu einem Buch macht. In Anknüpfung daran soll die Publikationsform samt ihren Voraussetzungen als gestalterisches Beiwerk betrachtet werden. Wesentlich sind dabei der materielle Aspekt bzw. die Betrachtung des Buches als dreidimensionales Objekt.

Anschließend soll im zweiten Kapitel die Bezeichnung und Klassifizierung der drei behandelten Werke als ›experimentell‹ beziehungsweise als ›experimentelle Romane‹ näher erläutert werden. Diese Bezeichnungen bilden ihrerseits eine Art Rahmen, der die Wahrnehmung und Rezeption prägt. Sie stellen sowohl die Werke in einen Kontext, wie sie auch selbst einem Kontext entspringen. So gilt es, das zeitliche Umfeld zu betrachten, aus dem heraus die Werke entstanden und von dem sie umgeben sind. Ein Blick auf die Entwicklungen und

Tendenzen der fünfziger und sechziger Jahre ist hilfreich für die Interpretation; die literaturtheoretischen und poetologischen Überlegungen von Zeitgenossen wie auch der Autoren sollen in die Betrachtung miteinbezogen werden. Andersherum ist auch zu überlegen, wie durch den Einsatz von Titel, Untertitel und Gattungsbezeichnung die Werke kontextualisiert werden und an Lesererwartungen anknüpfen.

Auf diesen Betrachtungen aufbauend und mit Hilfe der herausgearbeiteten Begrifflichkeiten werden im zweiten Teil die drei genannten Werke einer näheren Betrachtung unterzogen: Zuerst der ›quadratroman‹ (1973), der den Rahmen visuell ausstellt und damit umgeht, dann der ›Lexikon Roman‹ (1970), in welchem der Raum des Buches für eine Lese- bzw. Leserreise genutzt wird, und schließlich ›textall. ein utopischer roman‹ (1993), der den Text in dem Buch und darüber hinaus als endloses Sprachuniversum präsentiert. Ihnen gemeinsam ist ein experimenteller Umgang mit dem Rahmen und den Rahmenbedingungen, wie sie vorausgehend beschrieben wurden. Schrift- und Buchgestaltung sind hier in die Konzeption miteingebunden. Dem Material kommt auf verschiedenen Ebenen Aufmerksamkeit zu. Es verlangt eine angepasste Rezeption und Leser, die mit dem Text und dem Buch umgehen. Der Fokus der Untersuchung liegt auf den rahmenden Elementen und der Veröffentlichungsform des Buches: wie zu dem Haupttext hingeleitet und darauf vorbereitet wird. In diesem Sinne vorbereitet können Sie nun hoffentlich die Lektüre dieser Arbeit genießen.



RAHMEN UND RAHMENBEDINGUNGEN

Ein Rahmen in Form einer quadratischen Umrisslinie präsentiert sich in Friedrich Achleitners ›quadratroman‹ auf fast jeder einzelnen Seite. Dieser abgebildete, sich beständig wiederholende Rahmen bildet eine klare Struktur, die als eine konzeptionelle Rahmensetzung beschrieben werden kann und die zusammenhält, was sich in den und um die quadratischen Rahmen abspielt. Ohne diese sichtbar umklammernde Rahmensetzung würden die einzelnen Teile, die Bildchen, die Seiten auseinanderfallen. Ähnliches gibt es in Okopenkos »Lexikon Roman« und in »textall. ein utopischer roman« von Gerhard Rühm zu beobachten. Bei diesen beiden Werken sind es das Alphabet und der Aufbau als Lexikon bzw. als Wörterbuch, die einen übergeordneten Rahmen darstellen. Dieser hält die Bestandteile aus teilweise sehr divergentem Material zusammen, das von Zeichnungen bis hin zu Noten, von Zitaten bis zu leeren Flächen reicht. Zusammengehalten werden die einzelnen Seiten und Blätter sowie das darauf Abgedruckte ebenfalls in der Form des Buches, mit einer Bindung und einem Umschlag. Sowohl die Idee, die Konzeption, als auch die Realität, das Objekt ›Buch‹ garantieren den Zusammenhalt und können als ›Rahmensetzung‹ und ›Rahmenbedingung‹ bezeichnet werden. Inwiefern der Begriff des ›Rahmens‹ in diesem Zusammenhang für eine solche Beschreibung tauglich ist, soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

1.1. RAHMENBEGRIFF UND RAHMENMODELL

Der Rahmen ist bekannt aus der bildenden Kunst, als der Rahmen von Gemälden. Von diesem ist auch die Vorstellung des Rahmens als etwas, das ein Kunstwerk umgibt, übernommen. Von der Funktion ausgehend, die der Rahmen bei Gemälden ausübt, werden sein Stellenwert und seine Wirkung in der Kunsttheorie wie auch in der Philosophie immer wieder überdacht. Wie er interpretiert und betrachtet wird, hängt maßgeblich mit Kunstverständnis

und -praxis der jeweiligen Zeit zusammen.⁵ Als Sinnbild steht er einerseits für den Rahmen, in dem etwas präsentiert wird, und andererseits für den Rahmen, der präsentiert.

Übertragen auf literarische Texte lässt sich diese Doppelfunktion des Rahmens auf inhaltlicher und formaler Ebene finden, sodass zwischen »extratextueller, intratextueller, paratextueller und intertextueller Rahmung«⁶ unterschieden werden kann. Diese Ebenen gilt es bei der Annäherung an literarische Texte und an das Objekt Buch zu beachten, das den Rahmen für die Präsentation von Texten bietet.

Was der Rahmen bedeutet und was der Rahmen sein kann, ist bei Kant und Derrida Gegenstand philosophischer Überlegungen. Den Begriff »Parergon« einführend, geht Kant von der bildenden Kunst und der »ästhetischen Urteilskraft« aus. Er beschreibt Parergon zunächst als Beiwerk und als Einfassung.

Selbst was man Zieraten (parerga) nennt, d.i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie Einfassungen der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht, so heißt er alsdann Schmuck, und tut der echten Schönheit Abbruch.⁷

Das Parergon wird hier als äußerlich bestimmt und mit dem Vergleich »wie Einfassungen der Gemälde« beschrieben. Damit erfolgt eine gewisse Konkretisierung, bezieht sich Einfassung doch auf den äußeren Rand, die Begrenzung und den »Zierat«, der das Innere, das Eingefassete umgibt und schützend umschließt. Ein solches Parergon ist nach Kant »schöne[] Form«, was für ihn auch »Zweckmäßigkeit der Form« bedeutet, die aus sich heraus bestimmt ist.⁸ Die reine Form bedarf keiner äußerlichen Anhänge, keiner »Beimischungen«, die nur Reiz oder Rührung erzeugen. Solch eine Form wäre nicht mehr rein.⁹ Auch ist ein Parergon, wenn es durch »Reiz oder Rührung« die Aufmerksamkeit auf sich zieht und von der reinen Schönheit ablenkt, nicht mehr reine Form, sondern »Schmuck«. Die Beschreibung von Parergon als »nur äußerlich« erscheint nicht eindeutig. Kant beschreibt eigentlich zwei Rahmen mit zwei unterschiedlichen Funktionen:¹⁰ das Parergon, das durch die Zweckmäßigkeit der Form bestimmt ist, und den »goldenen Rahmen« als Gegenbeispiel, der Reiz und Rührung hervor-

⁵ Diesen Zusammenhang betont Wagner-Egelhaaf in ihrem Aufsatz »Rahmen-Geschichten«, in welchem sie den veränderten Betrachtungen und Verwendungen des Rahmens im Kontext der jeweiligen Zeit nachgeht. – vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten. Ansichten eines kulturellen Dispositivs. In: DVjs 82/ 1 (2008), S.112-148.

⁶ Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten, S. 114.

⁷ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X. Hrsg. v. Willhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994. Hier S. 142.

⁸ vgl. ebenda, S. 136.

⁹ vgl. ebenda, S. 141 und S. 139f.

¹⁰ vgl. Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten, S. 119.

ruft. Das Geschmacksurteil ist nur dann rein, wenn Reiz und Rührung keinen Einfluss darauf haben, wenngleich sie sich »mit dem Wohlgefallen am Schönen verbinden lassen«.¹¹ Kant stößt damit an die Paradoxie, die dem Parergon innewohnt, das zwischen Funktion, oder »Zweck«, und Eigenwert steht. Es stellt sich die Frage, ob es hier nur ein Entweder-Oder gibt, oder ob sich eine Abstufung denken lässt, bei der Funktion und Eigenwert des Rahmens in variierender Gewichtung vorkommen, in einem Bereich, der zwischen dem »goldenen Rahmen« und »Einfassungen« möglich ist. Der Begriff des Parergons wird von Kant als philosophischer Behelf eingeführt, der, wie Ulrike Dünkelsbühler es formuliert, zwischen »Konzept« und »Metapher« steht.¹²

Derrida verwendet den Begriff ›Parergon‹ in Rückgriff auf Kant. In seiner Auseinandersetzung mit Kants »Kritik der Urteilskraft« arbeitet Derrida die Eigenschaften des Parergons als rahmendes Phänomen heraus.¹³ Er versteht das Urteil als Mittelglied, das in Kants Theorie zwischen Vernunft und Verstand angesiedelt ist, ohne einen eigenen Ort zu besitzen.¹⁴ Die Möglichkeit über ein Objekt, einen Kunstgegenstand zu urteilen setzt einen »Diskurs über die Grenzen zwischen dem Innen und dem Außen« desselben voraus und somit einen »Diskurs über den Rahmen«.¹⁵ Schon eine Verortung, eine klare Positionierung, die eine Begrenzung voraussetzt, wirft Fragen zum Wesen des ›Parergons‹ auf.¹⁶

Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen. Es ist zunächst (*d'abord*) das An-Bord (*l'à-bord*).¹⁷

Derrida betont die fließenden Übergänge: was am Rand ist, ist gleichermaßen auch Bestandteil des Werks – mit dem Inneren verbunden, kann der Rand nicht davon getrennt werden. Die Eigenschaft des Parergons ist keine »überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Inneren des *Ergon* zusammenschweißt.«¹⁸ Das ›Parergon‹ hält das ›Ergon‹ zusammen, verleiht ihm eine Einheit und Identität. Derrida zufolge

¹¹ Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 139.

¹² vgl. Dünkelsbühler, Ulrike: Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida. München: Fink 1991. Hier S. 53. – Dünkelsbühler bearbeitet in Anknüpfung an Kant und Derrida das ›Parergon‹. In der Dekonstruktion dieses Begriffs soll ein Rahmendenken ermöglicht werden, das nicht nur nach dem Binärschema über Positionen beschreibbar ist.

¹³ vgl. Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen Verl. 1992. – besonders das Kapitel über »Das Parergon«, S. 56-104.

¹⁴ vgl. ebenda, S. 56f. – Derrida merkt weiters an, dass sich eine Theorie des Urteils zwischen Theorie und Praxis befindet. – vgl. ebenda, S. 60.

¹⁵ ebenda, S. 65.

¹⁶ vgl. ebenda, S. 84.

¹⁷ ebenda, S. 74.

¹⁸ ebenda, S. 80.

schwingt in dem Begriff ›Parergon‹ das Teilhaben am ›Ergon‹ bereits mit. Denn erst durch die Rahmung wird das Eingerahmte überhaupt fassbar und benennbar, wobei der Rahmen an dem zu Rahmenden partizipiert.¹⁹ Der Rahmen fungiert identitätsstiftend, er hebt ein Kunstwerk hervor, indem er es von einem Außen abgrenzt.²⁰ Mit der Einheit wird eine Identität hergestellt, die das Innere nicht von sich aus hat, sondern die erst durch das Parergon supplementiert und damit konstituiert wird.²¹

Das Parergon als eine »Mischung aus Außen und Innen«²² markiert einen Übergang, ohne statisch zu ein. Es ist vielmehr eine dynamische Kraft, die an der Zone des Zwischen wirkt.²³ Zwischen dem Abschluss nach Außen und der Hinführung zum Werk entfaltet sich sein Wirken. In dem gegenseitigen Sich-Bedingen von Werk und Rahmen, die nicht eigenständig sind, liegt das Paradox, das Kant in seiner Unterscheidung zwischen der reinen Form und den Reizen angesprochen hat. In dem Dazwischen-Sein erweist sich der Rahmen als vermittelndes Medium, als Übergangszone, als Schwelle.

Derridas Konzept des Parergons ermöglicht es, den Rahmen von seiner Funktion und Wirkung her zu denken, und macht ihn damit auf sämtliche rahmende Strukturen übertragbar. Er kann als all das aufgefasst werden, was am Werk teilhat und ihm zu einer Identität verhilft. So verstanden erstreckt sich ›Rahmen‹ weit über den Bereich hinaus, der mit der literarischen Rahmung im engeren Sinn bezeichnet wird.²⁴ Ein Rahmen, der das Innere, also das Werk, von innen konstituiert, macht es nötig, das Verhältnis von Rahmen und Werk zu überdenken.

1.2. RAHMEN UND LITERATUR

Mit der Beschreibung dieses sich wandelnden Verhältnisses zwischen Rahmen und Werk kann aufgezeigt werden, wie sich Bewertung und Einsatz von Rahmen verändern. Festzuma-

¹⁹ vgl. ebenda, S. 77 und vgl. Dünkelsbühler: Kritik der Rahmen-Vernunft, S. 54.

²⁰ vgl. Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, S. 80 und vgl. Dünkelsbühler: Kritik der Rahmen-Vernunft, S. 32.

²¹ vgl. Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, S. 80 und vgl. Dünkelsbühler: Kritik der Rahmen-Vernunft, S. 37f.

²² Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, S. 84.

²³ vgl. ebenda, S. 82 und S. 84, sowie vgl. Wirth, Uwe: Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung. In: Jürgen Fohrmann (Hg.): Rhetorik, Figuration und Performanz. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 603-628. Hier S. 605, und vgl. Dünkelsbühler: Kritik der Rahmen-Vernunft, S.56.

²⁴ Im engeren Sinn wird mit der literarischen Rahmung das Verfahren bezeichnet, eine untergeordnete Ebene in eine höhere fiktionale Ebene einzubetten. Bei der sogenannten ›Rahmenerzählung‹ handelt es sich um eine Rahmung, die innerhalb eines Textes auf einer Metaebene vorgenommen wird. - vgl. dazu: Jäggi, Andreas: Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage. Bern, Wien: Lang 1994., Stratmann, Gerrit: Rahmenerzählungen der Moderne Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1883 und 1928. Marburg: Tectum-Verl. 2000.

chen ist das an dem jeweils spezifischen Umgang mit Rahmen in literarischen Werken aus unterschiedlichen Epochen. Im 18. Jahrhundert lassen sich andere Rahmungsverfahren beobachten als in Texten aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Ein Überblick über die Verwendung des Rahmens in der Literatur soll seine verschiedenen Möglichkeiten und Aspekte aufzeigen. Die Skizze umfasst die Spanne von der »Isolierung und Eingrenzung«²⁵ im 18. Jahrhundert über die romantische »Entgrenzung«²⁶ bis zu einer aus dem Rahmen fallenden Gegenwartskunst.²⁷

Die Frage der Rahmung hat mit Präsentation wie auch mit Wahrnehmung zu tun und ist eng mit dem Sehen und Erkennen verbunden. Dadurch ergeben sich Parallelen zwischen dem Rahmendiskurs und der bildenden Kunst, aus der immer wieder prägnante Beispiele zur Ergänzung herangezogen werden sollen.

1.2.1. Abgrenzung, Eingrenzung, Ausgrenzung

Anhand von Texten des 18. Jahrhunderts untersucht August Langen (1934) die Wirkung der Aufmerksamkeitsbündelung durch den Rahmen.²⁸ Als typisch für die Zeit des Rationalismus beschreibt er die »Rahmenschau«. Mit deren Hilfe wird der Blick auf ein kleines, umrahmtes Feld konzentriert und die »gewollte[] didaktische[] Beschränkung des Gesichtskreises auf das kleine Feld der schärfsten Apperzeption«²⁹ erreicht. Der Rahmen dient der Bündelung der Aufmerksamkeit, er ist das Mittel zur Abgrenzung von dem Umgebenden und Eingrenzung des zu Betrachtenden.³⁰ Innerhalb des verhältnismäßig großen Feldes der Perception gibt es nur ein kleines Feld der Apperzeption, welches scharf erfasst werden kann. Ein Quadrat im Quadrat, ein Rahmen im Rahmen dient der Illustration des Wahrnehmungsfeldes.

²⁵ Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1965. S. 5.

²⁶ Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990. Hier S. 68.

²⁷ vgl. Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten, S. 143

²⁸ Langen: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. (Anm. 25)

²⁹ ebenda, S. 1.

³⁰ Von dem »Grundsatz des *Isolierens*, des Heraushebens [...] aus dem Zusammenhange der umgebenden Dinge« her beschreibt auch Karl Philipp Moritz den Rahmen, der das »Vollendete« nochmals umgrenzt und den Blick zu dem »innere[n] Heiligthum« führt. – vgl. Moritz, Karl Philipp: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer 1962. Hier S. 209f.

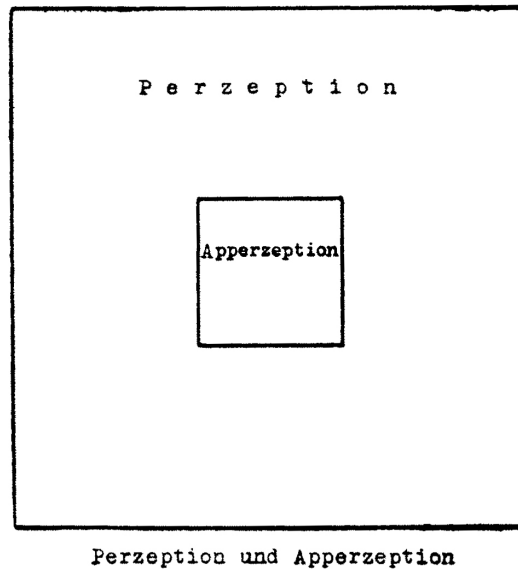


Abb. Langen: Anschauungsformen, S.8.

Die Grenzlinie dieser Illustration erinnert an einen symbolischen Bilderrahmen, der sinnbildlich für die Ein- und Abgrenzung steht und den Bereich umschließt, auf den sich die Konzentration richtet. Dieses einfache Wahrnehmungsmodell ist zugleich die Grundform des gerahmten Bildes, wobei der Rahmen im Unschärfebereich verschwindet und so der Perfektion der Rahmenschau entspricht.³¹ Langen nennt als Voraussetzungen für die Rahmenschau die »Umrahmung«, die »Bewegungslosigkeit« und die »Zusammenschau«,³² die bewirken sollen, dass das abgesonderte Erkenntnisobjekt in Ruhe betrachtet werden kann – mit der Möglichkeit der gleichzeitigen Aufnahme von dem, was innerhalb des Rahmens wahrzunehmen ist. Mit der Eingrenzung und Isolierung wird eine erhöhte Konzentration auf das Eingerahmte erzeugt. Die Rahmung steht nicht im Vordergrund, sie ist ein Hilfsmittel, das jede Ablenkung vom Gegenstand der Betrachtung verhindern und selbst bestenfalls unbeachtet bleiben soll.³³ Mit dem Guckkasten und der Camera Obscura nennt Langen zwei beliebte Erscheinungen des 18. Jahrhunderts, die eine gerahmte, konzentrierte Betrachtung ermöglichen, und hebt zudem die Affinität dieser Zeit zu optischen Geräten hervor.³⁴ Bei diesen Geräten bezieht sich das Feld der Apperzeption tatsächlich auf den relativ kleinen scharf gesehenen Bereich, der im Brennpunkt liegt. Eine runde Grenzlinie, gemäß der typischen Form einer Linse oder Lupe, wäre vielleicht treffender. Doch scheint die rechteckige Form des Bilderrahmens für die Einfassung eines zu betrachtenden Gegenstandes schon symbolischen Stel-

³¹ vgl. Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten, S. 118.

³² Langen: Anschauungsformen, S. 8f.

³³ vgl. ebenda, S. 17 und S. 29f.

³⁴ Langen nennt weiters »Brille, Augenglas, Mikroskop, Fernglas, magischer Spiegel, Zauberalaterne« - Langen: Anschauungsformen, S. 17 und vgl. S. 31. Zum Guckkasten vgl. S. 31-36 und zur Camera Obscura vgl. 36-38.

lenwert bekommen zu haben.³⁵ Auch bei schriftlichen Texten lassen sich Abgrenzungen und Hervorhebungen durch Einrahmungen finden, etwa bei Plakaten, Anzeigen, Beschriftungen, bei Inseraten in Zeitungen oder auch bei Umrahmungen und Einrahmungen auf Titelblättern.³⁶

Aus der klaren Bevorzugung des Gesichtssinns im 18. Jahrhundert, die gar einer »Gleichsetzung von Sehen und Denken«³⁷ entspricht, leitet Langen die Wichtigkeit der visuellen Wahrnehmung ab. Erkenntnis erfolgt über die Augen, wie auch das Lesen von Schrift eine visuelle Wahrnehmung voraussetzt.³⁸ Die besondere Stellung, die sich daraus für die bildende Kunst ergibt, bewirkt eine Übernahme von bildnerischen Techniken in die Literatur.³⁹ In der Terminologie und Titelgebung wird das deutlich, wo sich vermehrt Begriffe wie »Skizzen«, »Gemälde«, »Ausstellung«, »Bild« und Ähnliches finden.⁴⁰ Langen hält für die Literatur des 18. Jahrhundert und besonders für den Roman fest, dass sie »dem Prinzip nach Bilderbeschreibung, Darstellung und Ausdeutung des kleinen umrahmten Feldes« sind.⁴¹ Allerdings kann in der Aneinanderreihung kleiner Bildchen, die zwar alle für sich übersichtlich sind, der größere Zusammenhang verloren gehen und sich in Einzelwahrnehmungen auflösen.⁴² Um ein Auseinanderfallen zu verhindern, sind entweder ein größerer, übergeordneter Rahmen oder eine übersichtliche Strukturierung nötig. In letzter Instanz bildet das Buch einen Rahmen für alles darin Abgedruckte.

1.2.2. Inszenierung des Rahmens

Gerahmte Gemälde stellen auf augenfällige Weise den Rahmen mit aus, der ein Werk der bildenden Kunst präsentiert und repräsentiert, ganz besonders die Prunkrahmen des Ba-

³⁵ Langen beschreibt den »verhältnismäßig großen Kreis«, den die »Perzeption, das weitere Gesichtsfeld« umspannt, wohingegen das »Anschauungsobjekt die Form des kleinen, umrahmten Bildes« erhält. – vgl. Langen: Anschauungsformen, S. 7f und vgl. Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten, S. 115.

³⁶ vgl. Langen: Anschauungsformen, S. 6, und vgl. dazu auch Busch, Werner: Entree aus Schrift und Bild. Titelblatt und Frontispiz im England der Neuzeit. Münster: LIT 2008., Smith, Margret M.: The Title-Page. It's early development 1460-1510. London: The British Library 2000.

³⁷ Langen: Anschauungsformen, S. 15.

³⁸ An ein anderes Lesen als mit den Augen ist im 18. Jahrhundert gar nicht zu denken, die Brailleschrift, die Blinden das »Lesen« ermöglicht, wurde erst im 19. Jahrhundert eingeführt. – vgl. dazu Mellor, C. Michael: Louis Braille. Fühlbare Genialität. Paderborn: Blindenschr.-Verl. 2009. – Zu den Zusatzinformationen, die durch die visuelle Gestaltung gegeben werden s. Kapitel 1.4.

³⁹ vgl. Langen: Anschauungsformen, S. 11f.

⁴⁰ vgl. ebenda, S. 19 und S. 21.

⁴¹ ebenda, S. 45.

⁴² vgl. ebenda, S. 26.

rock.⁴³ Solch ein Bilderrahmen ist aber nicht nur, wie von Langen beschrieben, die Begrenzung am Rande des Blickfelds, sondern zugleich eine Materialität, etwas, das Derrida »Gestalt« nennt.⁴⁴ Mit der Aufmerksamkeit, die dem Rahmen zukommt, oder die er auf sich zieht, wird er vom Rand ins Zentrum der Betrachtung gerückt. Es soll ein kurzer Umweg über Rahmen und den gelenkten, begrenzten Blick in der Malerei des 19. Jahrhunderts unternommen werden, der mit der Behandlung dieses Themas in literarischen Texten wieder in den Bereich der Literatur zurückführt.

In der abendländischen Malerei gibt es einen »konstitutiven Zusammenhang von Zentralperspektive und Rahmen«.⁴⁵ Die Geschichte der Zentralperspektive bezeichnet Albrecht Koschorke als die »Geschichte der Arbeit am Sehen unter den Erkenntnisbedingungen der Neuzeit«.⁴⁶ Die gewählte Perspektive legt die Koordinaten der Bildkomposition fest und durch den abschließenden Rahmen wird das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter reguliert.⁴⁷ Mit dieser Art der Darstellung bilden sich Normen heraus, wie Dreidimensionales auf eine Fläche projiziert und die Verkürzungen entsprechend wiedergegeben werden können. Damit einher gehen Konventionen für eine gute Bildkomposition, die eine Staffelung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund vorsehen, aus der sich wiederum eine Rahmung und Lenkung des Blicks ergibt.⁴⁸ Der romantische Maler Casper David Friedrich beherrscht dieses Schema perfekt und bricht es. In dem Gemälde »Mönch am Meer« (1808-10) fällt der rahmende Vordergrund weg. Ohne seitliche Begrenzungen in der Darstellung ist der Betrachter mit der Weite der Landschaft konfrontiert, die kleine, verlorene Figur des Mönches lässt die Natur unbegrenzt wirken.⁴⁹ Von dem Bild beeindruckt, verfasste Heinrich von Kleist den Artikel »Empfindungen vor Friedrichs Seenlandschaft«, der 1810 in den Berliner Abendblättern

⁴³ In der Alten Pinakothek München gab es 2010 eine Ausstellung zu »Rahmenkunst«, wo die Bilderrahmen als Hauptgegenstand ins Zentrum der Betrachtung gerückt wurden. – vgl. Rahmenkunst. Auf Spurensuche in der Alten Pinakothek. Hg. Bayerische Staatsgemäldesammlung München. Ostfildern: Hatje Cantz 2010.

⁴⁴ Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, S. 82.

⁴⁵ vgl. Menke, Bettine: Rahmen und Desintegration. Die Ordnung der Sichtbarkeit, der Bilder und der Geschlechter. Zu Stifters »Der Condor«. In: Weimarer Beiträge 44/ 3 (1998) S. 325-363. Hier vgl. S. 327. – Als Hilfestellung für eine perspektivische Darstellung kann ein gerasterter Rahmen verwendet werden. Ein auf diese Weise unterteilter und geführter Blick erleichtert die zweidimensionale Darstellung. Albrecht Dürer hat einen solchen Rahmen in seinen Stichen »Der Lautenzeichner« (1525), und »Der Zeichner des weiblichen Modells« [o. J.] abgebildet, durch den der Zeichner das Abzubildende betrachtet.

⁴⁶ Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 64.

⁴⁷ vgl. ebenda, S. 62 und S. 66.

⁴⁸ vgl. Traeger, Jörg: »...als ob einem die Augenlieder weggeschnitten wären«. Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist. In: Kreutzer, Hans Joachim (Hg.): Kleist Jahrbuch 1980. Berlin: E. Schmidt 1982. S. 86-106.

⁴⁹ In Kontrast zur ausschnitthaften Naturdarstellung wie etwa bei der »Camera Obscura« soll in der Romantik durch grenzenlose Weite ein neues Landschaftsgefühl dargestellt werden. – vgl. Langen: Anschauungsformen, S. 109. – Die Erfindung und Mode der Rundpanoramen steht in Verbindung mit einer neuen Sehweise und sprengt die Grenzen des klassischen Bilderrahmens. – vgl. ebenda S. 109 und vgl. Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 67.

erschien. Darin beschreibt Kleist die Wirkung, die sich aus der fehlenden Einfassung durch einen Vordergrund ergibt.

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trüben Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinauszuschauen. [...] und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.⁵⁰

Das Repräsentationsverhältnis ist irritiert, da die gewohnte Hinführung des Blicks auf ein mehrfach gerahmtes Zentrum fehlt und stattdessen der Rahmen als harte Trennung deutlich wird, welche das Bild von dem unterscheidet, was nicht Bild ist.⁵¹

Nicht als Schnitt, sondern in das Kunstwerk integriert erscheint der Rahmen bei Werken der illusionistischen Malerei, insbesondere bei der Trompe-l'oeil-Malerei. Wird die Grenze nicht deutlich markiert, kann sie übersehen werden. So erzählt die Legende vom Maler Zeuxis, der so täuschend echte Trauben malte, dass Vögel sie aufzupicken versuchten. Er selbst wurde von seinem Konkurrenten getäuscht, der einen so naturalistischen Schleier gemalt hatte, dass Zeuxis ihn nicht als Teil des Bildes erkannte und wegziehen wollte um das Dahinterliegende besser sehen zu können.⁵² Das Spiel mit der Illusion und der Täuschung des Blicks ist auch ein Spiel mit den Grenzen des Bildes und dem Rahmen.⁵³ Die Trompe-l'oeil-Malerei wird vom Kontext und von der Umgebung bestimmt. Um die Grenzen möglichst fließend zu gestalten, bieten sich architektonische Rahmen an – Raumvertiefungen, Nischen und Ähnliches – die den ganzen Raum zum Rahmen werden lassen.⁵⁴ Das Gemalte ist dann nicht mehr auf den ersten Blick von der umgebenden Wirklichkeit zu unterscheiden. Die perfektionierte mimetische Wiedergabe der Natur wirft Fragen der Unterscheidung zwischen Kunst und Wirklichkeit auf. An der Stelle des Übergangs ist eine Unterscheidung, eine Grenze nötig – und genau hier rückt der Rahmen in den Blick. Ebenfalls mit der Illusion sowie mit Illusionsbrechungen und der Wirklichkeit des Kunstwerkes spielend, hat René Magritte den Rahmen ins Bild geholt und als Bedingung der Repräsentation gleichsam ausgestellt. Als Figur tritt der Rahmen in dem Bild »La Cascade« (1961) auf und fasst das Bild von einem Wald ein,

⁵⁰ Kleist, Heinrich von: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Band II. Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. München: Carl Hanser 2010. S. 362-363. Hier S. 362.

⁵¹ vgl. Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten, S. 121f.

⁵² vgl. Mauriès, Patrick (Hrsg.): Trompe-l'oeil. Der getäuschte Blick. Köln: DuMont 1998. Und vgl. Körner, Hans (Hrsg.): Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. Münchner Beiträge zu Geschichte und Theorie der Künste. Hildesheim: Olms 1990.

⁵³ Der Rahmen kann gemalt in das Bild eingebunden werden. Beispielsweise ist auf Cornelis Norbertus Gijsbrechts »Rückseite eines Gemäldes« (1670) die gemalte Rückseite eines Bildes mit Rahmen zu sehen. Dieses Bild wird ungerahmt aufgehängt. Bei Pere Borell del Caso »Escapando de la critica« (1874) scheint der Junge aus dem ebenfalls gemalten Rahmen des Bildes zu steigen.

⁵⁴ vgl. Mauriès: Trompe-l'oeil, S. 10.

das seinerseits von gemalten Bäumen und Laub sowie vom materialen Bilderrahmen umgeben ist.⁵⁵ In dieser Doppelung wird die Unterscheidung von Wirklichkeit und Darstellung behandelt, die Wagner-Egelhaaf bereits in der Literatur des Realismus beobachtet, in welcher die Inszenierung des Rahmens als »Reflexion der spezifisch realistischen Wirklichkeits- und Repräsentationsproblematik« gelesen werden kann.⁵⁶

Diese Problematik behandelt Adalbert Stifter in seinen Texten anhand der Malerei und ihrer Rahmen. In der Erzählung »Nachkommenschaften« (1864) wird der Rahmen als abschließendes, aber auch definierendes Element dargestellt.⁵⁷ Von der Hauptfigur, dem Maler Roderer, wird eine Moorlandschaft zu unterschiedlichen Tageszeiten und Stimmungen festgehalten, in mehreren Skizzen und einem zum Ende hin groß ausgeführten Bild. Während er noch an diesem Bild arbeitet, bestellt Roderer bereits den Rahmen.⁵⁸ So ist der Rahmen nicht nur das abschließende Element, sondern auch eine Festlegung und Begrenzung. Die Funktion unterscheidet sich je nach dem Zeitpunkt, an dem die Rahmung vorgenommen wird, sodass der Rahmen entweder den Abschluss bildet, indem er dem Werk angepasst wird, oder sich als definierend erweist, wenn er von vornherein gleichsam als Rahmenbedingung gegeben ist und das Werk sich dem Rahmen anpassen muss.⁵⁹

Den Rahmen, der für einen sicheren Blick mit festgelegter Betrachterperspektive steht, behandelt Stifter in der Erzählung »Der Condor«⁶⁰ (1840). Die Erzählung ist in vier Teilstücke gegliedert, die jeweils mit einem Bildtitel versehen sind. Darin wird der durch Fenster, Fernrohr, Häuser gerahmten Blick thematisiert sowie die Abbildung von Gesehenem und Erlebtem in gerahmten Bildern. Die Ballonfahrt mit dem »Condor« eröffnet einen anderen Blick, bei dem sich die Perspektive verschiebt. Mit der Übersicht aus großer Höhe sind die Dinge nicht mehr einzeln erkennbar. Es erfolgt eine »Entstellung der Bilder, ihre Auflösung ins Nicht-Faßbare, ins Nicht-Eingefasste«.⁶¹ Bettina Menke spricht vom »Schrecken eines Entzugs von Rahmung«, ⁶² durch den die gewohnte »innere Ordnung des Sehens destabilisiert«⁶³

⁵⁵ vgl. auch Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten, S. 132f.

⁵⁶ vgl. ebenda, S. 122.

⁵⁷ Stifter, Adalbert: Nachkommenschaften. In: ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 3, 2 Erzählungen. Hrsg. v. Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 2003. S. 23-94. – vgl. auch Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten, S. 123f.

⁵⁸ »Ich bestellte sofort durch ein Schreiben auch einen Goldrahmen sammt einer Kiste für das Bild, damit ich durch nichts in der Förderung des Werkes aufgehalten würde; denn die letzten Striche an einem Bilde sollen und müssen in dem Rahmen gemacht werden« – Adalbert Stifter: Nachkommenschaften (Anm. 57), S. 44.

⁵⁹ vgl. Wagner-Egelhaaf: Rahmen-Geschichten, S. 124f.

⁶⁰ Stifter, Adalbert: Der Condor. In: ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 1, 1 Studien. Hrsg. v. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1978. S. 9-31.

⁶¹ Menke: Rahmen und Desintegration, S. 330.

⁶² ebenda, S. 326.

⁶³ ebenda, S. 327.

wird. Um den Schrecken zu überwinden, wird versucht, die (Seh-)Ordnung durch die »äußerliche Hinzufügung des Ordnungsmodells Rahmen«⁶⁴ wieder herzustellen. Der Rahmen erscheint hier als Garant für eine sichere, altbekannte Ordnung. In der begrenzten, fassbaren Form kann das Neue und Unbekannte verarbeitet werden.

Andersherum kann sich Neues auch im Rahmen von konventionellen Formen etablieren. Moritz Baßler beschreibt dieses Phänomen anhand von Kurzprosa aus den Jahren 1910-1916 und ihren Vorläufern.⁶⁵ Diese hatten bereits »moderne Prosatexturen« integriert, welche nicht »einfach aus dem Nichts entstanden«⁶⁶ sind. Solche »experimentellen« Passagen und literaturfremdes Material können in bekannten Formen eingebettet werden, bevor sie selbstständig auftreten. Das Bekannte bietet einen »Deutungsrahmen«⁶⁷ und schafft einen Kontext, in dem das Neue eingeordnet werden kann. Für die Untersuchung literarischer Werke lässt sich die Frage festhalten, welche Anknüpfungspunkte und Rahmen nötig sind, damit sie als Literatur oder »Roman« erkannt werden können.

1.3. WAHRNEHMUNG LITERARISCHER TEXTE

1.3.1. Textgrenzen

So wie der Rahmen Ende des 19. Jahrhunderts zusehends in den Blick rückt und diskutiert wird, kann auch beobachtet werden, wie sich die Auffassung von der Einheit und den Grenzen des Kunstwerks ändert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschreibt Georg Simmel das Kunstwerk als ein Ganzes, als eine in sich geschlossene Einheit.⁶⁸ Der Rahmen hat in dieser

⁶⁴ ebenda, S. 344.

⁶⁵ Baßler, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen: Niemeyer 1994. – Die Untersuchung konzentriert sich auf die Machart moderner Texte, die auf ihre »Textur« verweisen, »auf den Stoff, aus dem sie gemacht sind, das Verfahren nach dem sie hergestellt sind« (S. 15). Die Unverständlichkeit dieser Texte entsteht durch den »Verzicht auf eine sinnzentrierende Struktur« (S. 12). In der Literatur der Jahrhundertwende entdeckt Baßler bereits solche »modernen Texturen«. Baßler stellt das Deutlichwerden der Textur als Grund der Unverständlichkeit heraus, wenn sie nicht eingebunden sind und dem Leser ihre »Strukturen« vorenthalten. – vgl. ebenda, S. 23f.

⁶⁶ vgl. ebenda, S. 23. – Als frühe Beispiele sind außerdem François Rabelais »Gargantua et Pantagruel« und Laurence Sterne »Tristram Shandy« zu nennen, bei denen experimentelle Partien in den Romanen integriert werden. – vgl. Ernst, Ulrich: Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur. In: Arcadia 27/ 3 (1992), S.225-320. Hier vgl. S. 260f.

⁶⁷ Erving Goffman untersucht in seiner »Rahmen-Analyse« soziologische Rahmen und wie diese für das Verstehen und die Interpretation von Ereignissen bedeutsam sind. Diese »Rahmen« werden sozial erlernt und dienen der »Organisation der Erfahrung«. (S. 19) – vgl. Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.

⁶⁸ Simmel, Georg: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: ders.: Gesamtausgabe. Band 7, 1. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Hrsg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995. S. 101-108. Hier vgl. S.101.

Auffassung die Funktion, das Kunstwerk abzuschließen, es zusammenzuhalten und von dem Umgebenden und allem Äußeren abzugrenzen. Als deutliche Trennung soll der Rahmen die nötige Distanz schaffen, um die Betrachtung und Erkennung des Kunstwerks als Einheit zu gewährleisten.⁶⁹ Der Rahmen ist

jener unbedingte Abschluß, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in *einem* Akte ausübt. Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt.⁷⁰

Simmel beschreibt in »Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch« (1902) das Kunstwerk als etwas Komponiertes, »ein Ganzes für sich«⁷¹ mit einer »inneren Einheit« und »Selbstgenügsamkeit«.⁷² Mit der Einrahmung wird gleichsam das Artifizielle, das Gemachte des Kunstwerks betont. Es ist nicht mit einem beliebigen Ausschnitt aus der Natur gleichzusetzen, welcher zwar schön sein mag, aber nicht in sich geschlossen ist.⁷³ Nach Simmel steht das Kunstwerk für sich und kappt die Fäden nach außen.⁷⁴ In der Positionierung zwischen Werk und Wirklichkeit sieht er den Rahmen ausschließlich als trennende Linie und nicht als vermittelnder Übergang. Wird das Werk im oder durch den Rahmen weitergeführt oder kommentiert, verfehlt der Rahmen nach Simmel seine Funktion.⁷⁵ Der Blick soll am Rahmen entlang – idealerweise bei einer nach innen abfallenden Form, entlang der Fugen zwischen den Seitenteilen – in das Kunstwerk hineingleiten und dort behalten werden, nicht dazu verleitet, wieder hinauszuschweifen.⁷⁶ Es ist eine Entsprechung zwischen dieser Rahmen-Auffassung und der »Rahmenschau« von Langen festzustellen, bei der die Abgeschlossenheit und Konzentration auf den betrachteten Gegenstand hervorgehoben wurde. Sinnbildlich verstanden kann dieser von Simmel beschriebene Rahmen in der Literatur auf die Textgrenzen im engeren Sinn übertragen werden – auf den Beginn einer Erzählung etwa, der die Konzentration auf das Innere, auf die Handlung hinführt.

Ebenfalls in einer begrenzenden Funktion, die Konzentration auf die Betrachtung eines Textes richtend, beschreibt Jurij M. Lotman in seinem Buch über »Die Struktur des künstlerischen

⁶⁹ vgl. ebenda, S.101f.

⁷⁰ ebenda, S. 101.

⁷¹ ebenda, S. 101.

⁷² ebenda, S. 102.

⁷³ vgl. ebenda, S. 101.

⁷⁴ vgl. ebenda, S. 104.

⁷⁵ vgl. ebenda, S. 103.

⁷⁶ vgl. ebenda, S. 102 – Der Rahmen dient dazu, das Kunstwerk von der Umgebung und allem Ablenkenden abzusichern; je kleiner das Bild, umso nötiger ist die Verwendung eines breiteren, »energisch wirkenden« Rahmens, um ihm einen deutlichen Abschluss zu geben. – vgl. ebenda, S. 103.

schen Textes« (1970) den Rahmen als eine »Trennlinie« oder auch »Grenze«.⁷⁷ Diese trennende Linie unterscheidet alles, was Text ist, von dem, was Nicht-Text ist. Als Kriterien für einen Text nennt Lotman »Ausdrücklichkeit«, »Abgegrenztheit« und »Strukturalität«.⁷⁸ Lotman begreift Text als etwas Zusammengehöriges, zum einen als »materielle Verkörperung«, aber genauso als »Struktur Ganzes«.⁷⁹ Es ist dies ein erweiterter Text-Begriff, der nicht nur ein einzelnes literarisches Werk bezeichnet, sondern ganz allgemein eine Einheit, die durch gleiche Strukturen und gemeinsame Merkmale beschreibbar ist.⁸⁰ Alles, was dieser Struktur entspricht, kann auf einer höheren Ebene als Text beschrieben werden, so etwa auch eine Gattung oder eine Epoche.⁸¹

Nach Lotman bilden Anfang und Ende bei literarischen Texten den Rahmen.⁸² Anfang und Ende können entsprechend der »Hierarchizität« eines Textes auf unterschiedlichen Ebenen verortet werden - es gibt »Grenzen von Kapiteln, Strophen, Versen und Halbversen«.⁸³ Positionen, an denen mehrere Grenzen zusammenfallen, wenn »das Ende eines Kapitels auch das Ende eines Buches«⁸⁴ ist, sind prägnante Grenzen mit »modellierende[r] Funktion«.⁸⁵ Sie erweisen sich als privilegierter Ort für Rahmensignale.⁸⁶ Mit der Materialität des Buches, der ersten und der letzten Seite, beziehungsweise dem Umschlag, fallen das erste und das letzte geschriebene Wort zusammen. Hier steht auch der rahmende Text, der den Text im Inneren umschließt.

Zurück zum erweiterten »Text«-Begriff und zur Bedeutung, die dabei einer möglichen Abgrenzung, Hervorhebung oder Rahmung zukommt. Roland Barthes stellt in seinem Essay »Vom Werk zum Text« (1971) die prägnante Formulierung auf: »[D]as Werk ruht in der Hand, der Text ruht in der Sprache«.⁸⁷ Der Text existiert nur im Diskurs und kann mit der

⁷⁷ vgl. Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973. – Besonders das Unterkapitel zum »Rahmen« S. 315-327, hier S. 315 – Der Rahmen wird vor allem in seiner unterscheidenden und abgrenzenden Funktion beschrieben. Er kann zwar auch ein »selbständiges Kunstwerk« sein, wird aber bei der Betrachtung des Gerahmten ausgeblendet. Rückt er selber in die Betrachtung, wird er zu einem eigenen »Text«. – vgl. ebenda S. 315.

⁷⁸ vgl. ebenda, S. 87f.

⁷⁹ ebenda, S. 88 und S.90.

⁸⁰ vgl. ebenda, S. 85 und S. 87f.

⁸¹ vgl. ebenda, S. 92.

⁸² vgl. ebenda, S. 320.

⁸³ ebenda, S. 89.

⁸⁴ ebenda, S. 89.

⁸⁵ ebenda, S. 320.

⁸⁶ vgl. dazu auch Wolf, Werner: Introduction: Frames, Framing and Framing Borders in Literature and Other Media. – In: ders. und Walter Bernhart (Hg.): Framing Borders in Literature and Other Media. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. S. 1-40.

⁸⁷ Barthes, Roland: Vom Werk zum Text. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006. S. 64-72. Hier S. 65.

Metapher eines Netzes beschrieben werden.⁸⁸ Jedes Werk ist ein »Geflecht von Zitaten«⁸⁹ und ohne den Bezug zum Text nicht denkbar. Durch diese Verbindung, die in Bewegung ist, sind immer wieder neue Interpretationen des Werks möglich.⁹⁰ In dem Wort ›Text‹ schwingt diese Bedeutung mit; abgeleitet von dem lateinischen ›textus‹, bezeichnet es ein Gewebe, ein Geflecht.⁹¹ Jedes Wort und jedes Sprachzeichen, das schon unzählige Male gebraucht wurde, ist mit Bedeutung und Konnotationen versehen, ist bereits Zitat seiner Begriffsgeschichte.

Damit ein Text als Werk fassbar wird, muss er sich abgrenzen, einen Anfang und ein Ende markieren.⁹² In seiner materialen Form als Werk wird ein Ausschnitt des Textes als eine Einheit fassbar und erfährt in der Materialisierung eine Rahmung. Er wird zu etwas, das man benennen kann, das »Substanz«⁹³ hat, bleibt aber durch die Fäden – die Assoziationen, die Interpretationen und die Gedanken – mit dem Text verbunden. Die Leser haben die Aufgabe, die Fäden und Zitate, die ihnen das Werk darbietet, zu verknüpfen und zu verfolgen. Das entspricht in gewissem Sinne der Umkehrung von Simmels Beschreibung des Rahmens: Die Fäden werden nicht gekappt, sondern führen in ein Außerhalb und machen den Rahmen zu einer flexiblen, durchlässigen Grenzmarkierung. Er ist die Zone des Zwischen, die Derrida für den Rahmen beschrieben hat, der einen Übergang in beide Richtungen ermöglicht.⁹⁴

Mit dieser Vorstellung von Text und Rahmen ist eine neue Beziehung zwischen Autor, Werk und Lesern verbunden. Die Leser sind keine distanzierten Betrachter, sondern es wird von ihnen eine Mitarbeit gefordert, die das Werk konstituiert, es wieder in den Text einbindet und zu einem Teil des Diskurses macht.⁹⁵ Das Werk ist nichts Isoliertes, das für sich funktioniert, sondern es bedarf der Rezeption. Erst durch die Leser wird es zusammengefügt.⁹⁶

Die im zweiten Teil dieser Arbeit untersuchten Werke stellen die Intertextualität, das Spiel mit Zitaten, in auffälliger Weise aus, bringen Zitate und Fremdmaterial aus Literatur und

⁸⁸ ebenda, S. 65f und S. 69. – Der »Text« existiert also in der Sprache und in dem Sprechen darüber, im Diskurs. Er ist nicht auf eine Person zurückzuführen sondern ist »dezentriert« (S. 67). Ohne einen Ursprung zu besitzen, besteht der Text aus lauter »Zitate[n] ohne Anführungszeichen« (S. 68). Das Werk dagegen, das als ein fassbares Objekt in die Hand genommen werden kann, ist »Gegenstand eines Konsums« (S. 70).

⁸⁹ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In ders.: Das Rauschen der Sprache. (Anm. 87). S. 57-63. Hier S. 61.

⁹⁰ vgl. ebenda S. 62f. und vgl. Barthes: Vom Werk zum Text, S. 69.

⁹¹ vgl. Langenscheidts Großwörterbuch Lateinisch. Teil 1 Lateinisch – Deutsch. Hg. v. Hermann Menge. Berlin: Langenscheidt ²³1988. S. 753. – vgl. auch Barthes: Vom Werk zum Text, S. 68.

⁹² vgl. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. Eintrag zu »Text«, S.650/ 651: »Der T[ext] wird durch typische Formen, die auch in Kombinationen vorkommen, von seinem Umfeld bzw. einem anderen T[ext] abgegrenzt; der Anfang z.B. durch einleitende sprachliche Floskeln, Überschrift, bes. drucktechnische Gestaltung, Auftritt eines Redners, das Ende z.B. durch abschließende sprachliche Floskeln, deutlichen lokalen oder zeitlichen Zwischenraum zum nächsten T[ext], symbolisches Druckbild nach dem T[ext].«

⁹³ R. Barthes: Vom Werk zum Text, S. 65.

⁹⁴ vgl. Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, S. 82 und s. Kapitel 1.1.

⁹⁵ vgl. Barthes: Vom Werk zum Text, S. 70f.

⁹⁶ vgl. Barthes: Der Tod des Autors, S. 63.

Kunst in einem ›Roman‹ zusammen. Noch als Zitate erkennbar, werden sie Teil des Werks. Schon ein einzelnes Wort kann als Zitat erscheinen, wird es wie bei Achleitner im ›quadratroman‹ isoliert ausgestellt und präsentiert. Es bedarf der Aktivierung der Zusammenhänge durch den Betrachter, um den Text »in spezieller, neuer Weise bedeutungsvoll«⁹⁷ werden zu lassen.

1.3.2. Rahmung durch ›Paratexte‹

Mit dem Konzept der »Paratexte« liefert Gérard Genette eine Beschreibung für das Phänomen von Textrahmung.⁹⁸ Er versteht sie als Schwelle,⁹⁹ ähnlich wie es Derrida für das Parergon herausgearbeitet hat. In beiden Worten steckt dieselbe Vorsilbe und so, wie das Parergon am Ergon teilhat, sind auch die Paratexte als Teil des Textes zu verstehen.¹⁰⁰ Entsprechend der Mehrdeutigkeit der Vorsilbe »para« – daneben, bei, vorbei, neben, zur Seite, entlang, über ... hinaus, gegen¹⁰¹ – ist die Form der Paratexte wie auch ihr Verhältnis zum Text vielfältig und vielgestaltig. Sie sind die »diskursiven Ränder« eines Textes, die zum einen örtlich bestimmt sind, als »vorderer, hinterer, oberer und unterer Rahmen«, und zum anderen als Rahmungsprozess, als »parergonale Modulation«¹⁰² zu verstehen sind.

Durch Bezeichnung und Betitelung wie auch durch die Materialität des Buches wird der Text umgrenzt und eingefasst. Paratexte machen ein Stück Text zu einem Werk, zu einem Buch, das in die Hand genommen werden kann und einem (Lese-)Publikum zugänglich wird. Ohne die Paratexte wäre der Text »nackt« beziehungsweise gar nicht zu rezipieren.

Ein literarisches Werk besteht ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text, das heißt (in einer sehr rudimentären Definition) aus einer mehr oder weniger langen Abfolge mehr oder weniger bedeutungstragender verbaler Äußerungen. Dieser Text präsentiert sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autornamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen. Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu *präsentieren*: ihn *präsent* zu machen, und damit seine »Rezeption« und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen.¹⁰³

Die Paratexte dienen also der Präsentation des Textes, geben ihm ein Aussehen und eine Wahrnehmbarkeit, indem sie einen Rahmen bilden und die Grenzen beziehungsweise An-

⁹⁷ Schmidt, Siegfried J.: Konkrete Dichtung. Theorie und Konstitution. In: Poetica. Bd. 4 (1971), S.13-31. Hier S. 21.

⁹⁸ Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

⁹⁹ Im französischen Original lautet der Titel nicht wie in der deutschen Übersetzung »Paratexte« sondern »Seuils« (Schwelle) und bringt gleichsam zum Ausdruck, welche Stellung und Funktion den Paratexten zukommt.

¹⁰⁰ vgl. Genette: Paratexte, S. 9f

¹⁰¹ vgl. Langenscheidts Großwörterbuch Griechisch-Deutsch. Hg. v. Hermann Menge. Berlin, München: Langenscheidt 221973, S. 517f.

¹⁰² Wirth: Das Vorwort, S. 607.

¹⁰³ Genette: Paratexte, S. 9.

fang und Ende markieren. Die paratextuellen Elemente werden von Genette hinsichtlich ihrer Funktion zusammengefasst, wobei »die Gemeinsamkeiten ihrer Interessen oder die Übereinstimmung ihrer Wirkung wichtiger erscheint als die Vielfalt ihrer Aspekte«.¹⁰⁴ Gemeinsam ist ihnen, dass sie die Lektüre lenken. Sie setzen Zeichen und Signale, enthalten Anmerkungen sowie Anweisungen und beeinflussen zu einem guten Teil, wie das Werk wahrgenommen und aufgenommen wird.¹⁰⁵ Werden Paratexte in unterschiedlichen Auflagen verändert oder ergänzt, kann das zu einer anderen Wahrnehmung und Rezeption führen.¹⁰⁶ Dies lässt ebenso für die graphische und typographische Gestaltung festhalten, die auf einer zusätzlichen Ebene Bedeutung transportiert.¹⁰⁷

Zum Großteil am Rand des Textes angesiedelt, bilden die Paratexte keine durchgezogene Grenze oder harte Trennung, sondern eine Übergangszone. Als solche ermöglichen sie einen Zugang zum Text. Sie werden von Genette im Rückgriff auf Jorge Luis Borges als »Vestibül«¹⁰⁸ bezeichnet, als »eine ›unbestimmte Zone‹ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist«.¹⁰⁹ Mit den Paratexten erfolgt eine Vorbereitung auf das, was folgt, auch eine Einstimmung auf den »Haupttext«.¹¹⁰ Die Hinführung kann bei den Epitexten beginnen, die Genette als Teil der Paratexte außerhalb des Buches ansiedelt.¹¹¹

Die Paratexte bieten als Schwelle den Ort, in den hinein der Text verlängert werden kann, an dem auch über den Text verhandelt und an dem Hinweise für die Aufnahme und das Verständnis gegeben werden können.¹¹² Sie können eine intendierte Handhabung des Textes ermöglichen, indem sie Lesehinweise und Interpretationshilfen liefern. Eng mit dem Haupttext verbunden, sind es in erster Linie die autographen Paratexte, mit denen der Autor sein

¹⁰⁴ ebenda, S. 10.

¹⁰⁵ vgl. ebenda, S. 17.

¹⁰⁶ Etwa wenn nachträglich eine Gattungsbezeichnung angefügt wird, ein verändertes, zusätzliches oder allographes Vorwort hinzukommt und Ähnliches – vgl. Genette: Paratexte, S. 13 sowie S. 169f. – Daraus lässt sich die besondere Stellung, die Originalausgaben in der Editionsphilologie einnehmen, ableiten, ebenso wie die Bedeutung all jener Ausgaben, die vom Autor bewilligt sind – vgl. Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuer Texte. Stuttgart: Reclam 2006.

¹⁰⁷ vgl. Genette: Paratexte, S. 38f. und vgl. Wehde: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen: Niemeyer 2000. S. 67 und S. 145f.

¹⁰⁸ vgl. Genette: Paratexte, S.10.

¹⁰⁹ ebenda, S. 10.

¹¹⁰ Diese Bezeichnung wird im Folgenden für den »nackten« Text verwendet, den abgedruckten Text in einem Buch ohne die Paratexte.

¹¹¹ Der Epitext umfasst alle zusätzlichen Informationen, die es zu Buch und Autor gibt, kann Kommentar sein und der Vermarktung dienen – vgl. Genette: Paratexte, S. 328f.

¹¹² vgl. Wirth: Das Vorwort, S. 608. – In dem Aufsatz »Paratext und Text als Übergangszone« arbeitet Wirth die räumliche Metapher heraus: Die Übergangszone der Paratexte, insbesondere das Vorwort, verschaffen einen »Zugang«, einen »Eintritt« zum Haupttext und stimmen die Leser auf diesen ein. – vgl. Wirth: Paratext und Text, S. 167 und S. 171f.

Werk einfasst. Diese sind zu differenzieren von den paratextuellen Elementen, die nicht vom Autor bestimmt sind, wie Genette mit der Unterscheidung von autographen und allographen Paratexten betont.¹¹³ Des Weiteren führt er die Kriterien »Zeitpunkt«, »Adressat«, »Ort« für eine differenzierte Beschreibung an.¹¹⁴ Je nach Anbringungsort richten sich die Paratexte an ein größeres oder kleineres Publikum und können dahingehend differenziert werden, ob sie sich an eine Allgemeinheit, an die potentiellen Leser oder, noch spezifischer, an die tatsächlichen Leser richten.¹¹⁵ Anhand des Zeitpunktes kann unterschieden werden, was als Angefügtes und was als Teil des Konzeptes zu betrachten ist. Paratextuelle Elemente verdeutlichen die Gliederung und Struktur, sie umfassen etwa auch Kapitelüberschriften und Zwischentitel.¹¹⁶ Die Paratexte kommen in diesem Sinn dem von Derrida beschriebenen *Parergon* nahe, welches »von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens«¹¹⁷ mitwirkt. Es sind Rahmungen, die für die Produktion eine Rolle spielen und in Folge die Rezeption steuern können. Eine Methode, ein Konzept, eine Gliederung, erkennbar im Inhaltsverzeichnis sowie der Unterteilung in Kapitel und Unterkapitel, bieten dem Autor eine Struktur und den Lesern eine Orientierung. Der Orientierung dienen auch paratextuelle Elemente wie Paginierung und Kolummentitel. Sie erlangen besondere Bedeutung, wenn das Buch nicht von vorne nach hinten gelesen werden soll, wie es bei Sachbüchern oder bei Nachschlagewerken zu beobachten ist. Auch im »LEXIKON ROMAN« erleichtert der Kolummentitel das Auffinden der alphabetisch geordneten Einträge. Es ist dies nicht der Umgang, den die Leser mit einem Roman gewohnt sind; eine erfolgreiche Lektüre wird hier durch die Paratexte, im Besonderen durch die »Gebrauchsanweisung«, ermöglicht.

In der Aufzählung und Beschreibung der Paratexte nähert sich Genette gleichsam von außen dem Werk an und folgt dem Weg in das Buch hinein.¹¹⁸ Die äußerliche Erscheinung des Buches sowie die auf dem Buchtitel angebrachten Angaben zu Autornamen und Titel können die Aufmerksamkeit auf das Buch lenken, noch bevor es in die Hand genommen wird. Auch der Eingang in die Welt und Wirklichkeit des Buches wird durch die Paratexte geleitet. Begibt man sich in das Buch hinein, schlägt es auf, beginnt von der ersten Seite an zu blättern und

¹¹³ vgl. Genette: Paratexte, S. 16, sowie S. 251f und S. 263f.

¹¹⁴ Genette erstellt einen »simply Fragebogen« für die genauere Unterscheidung: »Definiert wird ein Paratextelement durch die Bestimmung seiner Stellung (Frage *wo?*) seiner verbalen oder nichtverbalen Existenzweise (*wie?*), der Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz, Adressant und Adressat (*von wem? an wen?*), und der Funktionen, die hinter seiner Botschaft stecken: *wozu?*« – Genette: Paratexte, S. 12.

¹¹⁵ vgl. ebenda, S. 16f.

¹¹⁶ vgl. ebenda, S. 281f.

¹¹⁷ Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, S. 74.

¹¹⁸ Der Aufbau ist im Inhaltsverzeichnis erkennbar. – vgl. Genette: Paratexte, S. 5/ 6. – Die Beschreibung der Epitexte, als alles was außerhalb des Buches zu finden ist, befindet sich allerdings im letzten Teil des Buches.

zu lesen, richtet sich die Konzentration zunehmend auf das Geschriebene, auf den Haupttext. Die Umgebung wie auch die Materialität des Buches werden so weit wie möglich ausgeblendet, wenn sie nicht deutlich auf sich aufmerksam machen, und die Konzentration richtet sich auf das rechteckige Feld der Seite, die den Rahmen für das Daraufstehende bildet.¹¹⁹

1.3.3. Aufmerksamkeit und Leserlenkung

Um die Leser auf den Text einzustimmen, kommt unter den Paratexten dem (Original-) Vorwort eine besondere Stellung zu.¹²⁰ Sein Ziel ist es, die Lektüre des Textes zu bewirken und darüber hinaus eine »gute Lektüre des Textes zu gewährleisten«.¹²¹ Wie die anderen Paratexte ist auch das Vorwort angesiedelt an der Schwelle, zwischen Öffentlichkeit und Text, in einer Art »Niemandsländ«.¹²² In dieser Übergangszone werden »die Grenzen zwischen all dem, was fiktiver Text ist, und all dem, was nicht fiktiver Text ist, verhandelt«.¹²³ An der Schwelle wird ein Eintritt und Zutritt ermöglicht, beschrieben als eine Bewegung in das Buch hinein, das Durchschreiten eines »Third Space«.¹²⁴ In diesem Sinn können Vorworte als »Wegbeschreibung« dienen und auch einen performativen Charakter annehmen. Indem sie einen Zugangsraum eröffnen, markieren sie eine Grenze in Form einer Schwelle, über die sie in das Buch hineingleiten.¹²⁵ Die Leseanweisungen im Vorwort fordern die Leser zu einer bestimmten Rezeption und Handhabung des Buches auf. Uwe Wirth beschreibt das Vorwort als eine »Vor-Schrift« in dreifacher Weise: das Vorwort als Instruktion, als Ritual und als Inszenierung des Anfangs.¹²⁶ Indem Vorworte Vorschriften geben, unter anderem dafür, wie das Werk zu lesen und einzuordnen sei, ermöglicht ihre Lektüre »einen

¹¹⁹ Diese Lenkung des Blicks und seine Konzentration auf das vom Rahmen umschlossene wurden bereits mit Simmel angesprochen. – vgl. Simmel: Der Bilderrahmen, S. 102 und s. Kapitel 1.3.1. – Im Gegensatz dazu beschreibt Genette diese Hinführung nicht als Einbahnstraße, die nach außen zu einem Abschluss kommt, sondern als einen Durchgangsbereich, der in beide Richtungen durchlässig ist. Ebenfalls kann durch die Materialität der Schrift, des Buches, die Aufmerksamkeit wieder auf die Realität des Objekts und somit auf ein Außen gelenkt werden. – vgl. dazu Krämer, Sybille: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen. In: Susanne Strätling (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Fink 2006. S. 75-83.

¹²⁰ vgl. Genette: Paratexte. S. 190f. – Sowie vgl. die Untersuchungen von Uwe Wirth: Das Vorwort. Und ders.: Paratext und Text als Übergangszone. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Bielefeld: Transcript 2009. S.167-177.

¹²¹ Genette: Paratexte, S. 191.

¹²² Dieses »Niemandsländ« als »eine Art unsichtbare Markierung«, die »ein Buch vom anderen abgrenzt«, wird in dem (weißen) leeren Blatt, dem Vorsatzblatt erkennbar. – vgl. Wirth: Paratext und Text als Übergangszone, S. 168 – Wirth beschreibt diese Zone in Rückgriff auf Jean Paul mit der »Haha-Metapher«: »Der »Haha« als Gestaltungsmittel der Gartenkunst wird zugleich als Wüstenei bezeichnet: als leerer Raum, der zwar eine Grenzfunktion hat, aber nicht im Sinne einer klar definierten Grenzlinie, sondern als mehr oder weniger unbestimmte Grenzzone.« – vgl. ebenda, S. 169.

¹²³ vgl. ebenda, S. 167.

¹²⁴ vgl. ebenda, S. 170.

¹²⁵ vgl. ebenda, S. 175.

¹²⁶ vgl. Wirth: Das Vorwort, S. 608 sowie die dort folgenden drei Unterkapitel.

verstehenden Zugang zum Text«, ¹²⁷ oder ermöglicht überhaupt erst eine gewinnbringende Lektüre. ¹²⁸

Aus der Beobachtung, dass es bei Werken der Avantgarde eine Zunahme der Paratexte gibt, entgegen der sonstigen Tendenz zur Abnahme derselben, ¹²⁹ lässt sich folgern, dass die Hinführung zu einem Werk von umso größerer Bedeutung ist, je weniger konventionelle Deutungsrahmen es gibt. ¹³⁰ Die Paratexte können auf das Kommende vorbereiten, es einbetten, um einen Zugang dazu respektive einen Umgang damit zu erleichtern. Vorworte werden gleichsam zu Gebrauchsanweisungen, indem darin steht, wie zu lesen sei, und indem sie die Leser zu einem anderen Umgang mit dem Buch anweisen, als sie es gewohnt sind. ¹³¹

1.4. DAS BUCH ALS RAHMENBEDINGUNG

1.4.1. Vorgaben und Konventionen

Das Buch als Rahmenbedingung der Veröffentlichung von Texten ist seinerseits an die Voraussetzungen von Material, Technik und Markt gebunden. Was als Typus »Buch« bekannt ist, hat sich mit einer Standardisierung in Folge des Buchdrucks herausgebildet. ¹³² Es ist eine kompakte, handliche Form, die sich für die Zusammenfassung von einzelnen Seiten, gebunden und geschützt durch den Einband, als das konventionelle Format der Vervielfältigung und Veröffentlichung längerer Texte etabliert hat. ¹³³ Mit der Zunahme an publizierten Büchern richtet sich die Gestaltung mehr und mehr nach dem Markt. ¹³⁴

Ein Buch ist üblicherweise aus einzelnen Seiten beziehungsweise Bögen aufgebaut, die geleimt oder geheftet den Buchblock bilden. Durch ein Vorsatzblatt vorne und hinten wird

¹²⁷ Wirth: Paratext und Text als Übergangszone, S. 171.

¹²⁸ vgl. Genette: Paratexte, S.191f. - Genette listet im Folgenden eine Vielzahl unterschiedlicher »Funktionen des Originalvorwortes« auf; um hier nur ein paar zu nennen: »Warum zu lesen sei«, »Neuheit, Tradition«, »Einheit«, »Blitzableiter«, »Wie zu lesen sei«, »Titelkommentar«, »Reihenfolge der Lektüre«, »Absichtserklärungen«, »Gattungsdefinitionen«, etc. – vgl. ebenda, S. 192-227.

¹²⁹ vgl. Wolf: Frames, Framing and Framing Borders, S. 33.

¹³⁰ vgl. Wirth: Das Vorwort, S. 606.

¹³¹ vgl. dazu Genette: Paratexte, S.202f, sowie S. 211 – Das gilt besonders für Texte, die eine »ungewohnte Art des Lesens« erfordern. – vgl. Döhl, Reinhard: Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. In: Ulrich Weisstein (Hrsg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komperatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt, 1992. S.158-172. Hier vgl S. 162. – Auch Wirth nennt eine Funktion des Vorworts die der Instruktion. – vgl. Wirth: Das Vorwort, S. 608-613.

¹³² vgl. Stein, Peter: Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2006. S. 215.

¹³³ vgl. Wirth, Uwe: Blattweise. In: Thomas Eder u.a.: Seitenweise, S. 107-118. Hier vgl. S. 108.

¹³⁴ vgl. Stein: Schriftkultur, S. 185f.

dieser abgeschlossen und mit dem Einband verbunden.¹³⁵ Diese Grundform des Buches bietet die Vorstellung von einem Raum, der gefüllt werden kann und zu einem »Inhaltsraum« wird.¹³⁶ Es erfolgt darin eine räumliche Orientierung – es kann vorne, hinten, oben und unten gelesen werden. Jenseits des Inhalts ist das Buch sinnlich erfahrbar, seine Wahrnehmung wird von der Haptik beeinflusst, von den »materiellen Bestandteilen des Buchkörpers und deren Proportionen [...], die sich [...] in ihrer Gesamtheit als dreidimensionales Medium präsentieren«.¹³⁷ Den größten und wichtigsten materialen Bestandteil bildet das Papier, das wesentlich bestimmt, wie sich das Buch angreift und blättern lässt, wie das darauf Gedruckte zur Geltung kommt.¹³⁸ Die gestalterischen Komponenten Format, Größe, Art der Bindung, Papier und Schrift werden von Buchgestalter und Drucker festgelegt, letztlich aber vom Verlag in eventueller Absprache mit dem Autor entschieden.¹³⁹

Ist die Gestaltung der Schrift und der Seiten wesentlicher Teil des Werkes, wie etwa in der Konkreten Poesie, wird sie vom Autor vorgenommen. Dasselbe gilt für Malerbücher, bei denen Bild und Text eine Einheit bilden, Maler und Dichter gleichberechtigt zusammenarbeiten. Jeremy Adler stellt Malerbuch und Konkrete Poesie einander gegenüber, deren moderne Tradition von Stéphane Mallarmé geprägt ist.¹⁴⁰ Mit der Textanordnung seines Gedichts »Un Coup de Dés«¹⁴¹ hat Mallarmé wichtige Impulse für die typographische Textgestaltung gegeben. Es schwebte ihm außerdem eine Luxusausgabe dieses Gedichtes in Zusammenarbeit mit dem Maler Odilon Redon vor, die jedoch zu Mallarmés Lebzeiten nicht mehr verwirklicht werden konnte.¹⁴² Das Zusammenspiel von optischen und sprachlichen Elementen sowie der Einbezug des Materials kennzeichnen die Arbeit an »Konkreten Büchern«.¹⁴³ Das Buch an sich ist eine geschlossene Form, bei der es eine Rahmung durch ein Vorne und Hinten, durch einen Anfang und ein Ende gibt. Seine traditionelle Form und Funktion wird in der Behand-

¹³⁵ vgl. Hochuli, Jost und Robin Kinross: Bücher machen. Praxis und Theorie. St. Gallen: VGS Verlagsgemeinschaft 1996. S. 31. – Des Weiteren gibt es speziellere Formen wie Leporello, Klappbuch, Pop-up Buch und Ähnliches - vgl. Haslam, Andrew: Handbuch des Buches. München: Stiebner 2007.

¹³⁶ Bohatsch, Walter: Inhaltsraum Buch. In: Thomas Eder u.a.: Seitenweise, S. 32-42. Hier S. 34.

¹³⁷ ebenda, S. 33 - Dazu gehören: »Format, Gewicht, Größe, Geruch (Papier, Leim und Druckfarbe), Haptik und Farbe des Papiers etc.«.

¹³⁸ vgl. Hochuli: Bücher machen, S. 100.

¹³⁹ vgl. Genette: Paratexte, S. 22 und vgl. Haslam: Handbuch des Buches, S. 13f.

¹⁴⁰ vgl. Adler, Jeremy und Ulrich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim: VCH³1990, S. 277.

¹⁴¹ Mallarmé, Stéphane: Un Coup de Dés/ Ein Würfelwurf. Übersetzung Carl Fischer. In: ders.: Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. München, Wien: Hanser 1992. S. 221-265.

¹⁴² vgl. Adler: Text als Figur, S. 233f und S. 277.

¹⁴³ vgl. ebenda, S. 297. Adler beschreibt einige Beispiele von »Konkreter Poesie im Malerbuch« auf den S. 292-296 und erwähnt auch »rhythmus r« (1968) von Gerhard Rühm, bei dem verschiedene Papiersorten, -farben, etc. zum Einsatz kommen.

lung des Buches als Material und Objekt hinterfragt.¹⁴⁴ Wird die Form des Buches tatsächlich aufgebrochen, kann das entweder durch den Inhalt oder die Komposition bestimmt sein. Beschränken sich die literarischen Experimente auf den Raum zwischen den Buchdeckeln, wird die konventionelle Form beibehalten.¹⁴⁵

Durch den Aufbau eines konventionellen Buches, von der Technik des Buchbindens bestimmt, kommt es zu Rahmungen auf mehreren Ebenen und mit unterschiedlichen medialen Mitteln.¹⁴⁶ Der Buchblock ist eingefasst von Schmutztitel, Vorsatzblatt, Umschlag, Schutzumschlag.¹⁴⁷ Auf diesen ›rahmenden‹ Seiten steht der Großteil der Paratexte inklusive der wichtigsten »verlegerischen und auktorialen Angaben«.¹⁴⁸ Der äußere Umschlag ist das, was von einem Buch normalerweise als Erstes wahrgenommen wird. Er soll die Aufmerksamkeit auf das Buch lenken und zu genauerer Betrachtung einladen. Der typographischen Gestaltung kommt große Bedeutung darin zu, ein einzelnes Werk aus der Masse von Publikationen hervortreten zu lassen. Sie soll zum einen dem Inhalt des Buches entsprechen,¹⁴⁹ zum anderen den Verlag repräsentieren.¹⁵⁰ An prominenter Stelle ganz außen am Buch steht auch der Titel, dem die Funktionen »Bezeichnung, Angabe des Inhalts, Verführung des Publikums«¹⁵¹ zukommen. Diese Absichten bestimmen in unterschiedlicher Gewichtung die Form des Titels, auch abhängig vom Buchtyp und von dem Ziel, das verfolgt wird: viel Information zu liefern oder mehr Spannung zu erzeugen. Die inhaltliche wie auch formale Gestaltung des Titels unterliegt Moden und verändert sich.¹⁵² Bei der Gestaltung des Umschlags wird meist Schrift mit anderen graphischen Elementen kombiniert, die zusammen einen Eindruck von dem Buch geben sollen.

¹⁴⁴ vgl. Adler: Text als Figur, S. 292f - Diese Versuche mit dem Buch finden in einem Grenzbereich von Literatur und bildender Kunst statt, eine Zuordnung zu einer der Kunstgattungen ist nicht immer eindeutig. Es gibt außer den Malerbüchern auch noch Künstlerbücher und Buchobjekte, die mit dem Buch als Objekt operieren. – vgl. Moldehn, Dominique: Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte. Von 1960-1994. Nürnberg: Verl. f. moderne Kunst 1996., Koller, Gabriele: Künstlerbücher. Zwischen Werk und Statement. Wien: Univ. f. angew. Kunst 2001. Siehe dazu auch die Sammlung von Künstlerbüchern des MAK: <http://sammlungen.mak.at/sdb/do/sammlung.state?id=19> (Zugriff Oktober 2012)

¹⁴⁵ Bei experimentellen Romanen gibt es nicht nur die Arbeit an neuen Kompositionsmustern, sondern es wird auch die traditionelle Form des Buches aufgebrochen. – vgl. Ernst: Typen des experimentellen Romans, S. 295.

¹⁴⁶ vgl. Wolf: Frames, Framing and Framing Borders, S. 11.

¹⁴⁷ vgl. Willberg, Hans Peter und Friedrich Forssman: Lesetypographie. Mainz: Verlag Hermann Schmidt 1997. S. 307.

¹⁴⁸ Hier stehen Titel, Name des Autors, Gattungsangaben, Klappentext, Widmung, Motto. – vgl. Genette: Paratexte, S. 29f und S. 33 sowie Hochuli: Bücher machen, S. 104.

¹⁴⁹ vgl. Wehde: Typographische Kultur, S. 145f.

¹⁵⁰ Der Verlag gibt sich durch seine Corporate Identity ein wiedererkennbares Auftreten, wobei es auch eine Differenzierung von unterschiedlichen Publikationsreihen gibt – vgl. Genette: Paratexte, S. 27f.

¹⁵¹ vgl. Genette: Paratexte, S. 77f. – Das Titelblatt zur Benennung und Kennzeichnung eines Werks gibt es erst seit Ende des 15. Jahrhunderts. – vgl. ebenda, S. 67.

¹⁵² Es verändern sich die Mittel mit denen Spannung erzeugt wird, wie auch die Wahrnehmung, was als spannender Titel angesehen wird. Anette Retsch untersucht das an Romanen des 18. – 20. Jahrhunderts. – vgl. Retsch, Anette: Paratext und Textanfang. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

1.4.2. Materialisierung in der Schrift

Nach Genette besteht die Funktion von ›Paratexten‹ darin, den Text »*présent* zu machen, und damit seine ›Rezeption‹ und seinen Konsum in [...] der Gestalt eines Buches zu ermöglichen.¹⁵³ Bereits die Materialisierung durch Schrift hat eine paratextuelle Wirkung auf die »Idealität des Textes«, ¹⁵⁴ gibt ihm eine feste Gestalt. Die Schrift ermöglicht die Fixierung von Sprache und damit auch die Konservierung und Überlieferung.¹⁵⁵ Mit der schriftlichen Materialisierung einher geht die visuelle Gestaltung – die Typographie –, die »im weitesten Sinn die Gesamtheit visueller Kommunikation mit Schrift als der äußeren Form von Sprache« bezeichnet.¹⁵⁶ Sie gibt dem sprachlichen Inhalt eine Gestaltung, bei der Textform und Textinhalt im Idealfall einen Bezug zueinander haben.¹⁵⁷ Die Typographie arbeitet in der Fläche, sie wirkt als »eigenständiges Zeichen- und Bedeutungsmittel« auf die Wahrnehmung und Deutung von Texten.¹⁵⁸

Genette weist der Typographie einen paratextuellen Wert zu, ohne sie explizit als paratextuelles Element zu beschreiben.¹⁵⁹ Die Typographie macht eine Unterscheidung zwischen Text und Paratext deutlich, kann durch Variationen von Schriftform, Schriftgröße und Schriftstärke das Auge lenken und eine Hierarchie andeuten.¹⁶⁰ Schriftformen können in ihrer Wirkung und ihrem Charakter beschrieben werden, aber auch die einschlägige Verwendung mancher Schriftformen lädt diese mit Konnotationen und einem semantischen Wert auf.¹⁶¹

¹⁵³ Genette: Paratexte, S. 9.

¹⁵⁴ ebenda, S. 11.

¹⁵⁵ vgl. dazu Untersuchungen zur Schriftlichkeit und Schriftkultur: Assmann, Aleida (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München: Fink 1983., oder auch Geisenhanslücke, Achim: Schriftkultur und Schwellenkunde. Bielefeld: transcript 2008.

¹⁵⁶ Wehde: Typographische Kultur, S. 3 – Die Typographie etabliert sich erst im 20. Jahrhundert als eigene Kunst-richtung und ist als ästhetische Komponente dem Wandel der Zeit und den Moden unterworfen, sodass Buchgestaltung und Typographie Rückschlüsse über Alter und Epoche des Buches ermöglichen können. – vgl. ebenda, S. 145 sowie S. 215f.

¹⁵⁷ vgl. ebenda, S. 145f.

¹⁵⁸ vgl. ebenda, S. 149.

¹⁵⁹ »Meistens ist also der Paratext selbst ein Text: Er ist zwar noch nicht der Text, aber bereits Text. Doch muß man zumindest den paratextuellen Wert bedenken, den andere Erscheinungsformen annehmen können: bildliche (Illustrationen), materielle (alles, was zu den typographischen Entscheidungen gehört, die bei der Herstellung eines Buches mitunter sehr bedeutsam sind)«. – Genette: Paratexte, S. 14. – Rockenberger und Röcken stellen eine Untersuchung an, ob Typographie als Paratext bezeichnet werden kann. In dem Versuch, die von Genette nicht ganz konsistent verwendeten Begrifflichkeiten genauer zu bestimmen, ergibt sich allerdings nicht wirklich ein Gewinn. – vgl. Rockenberger, Annika und Per Röcken: Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion. In: Poetica, Bd. 41 (2009). S. 293-330.

¹⁶⁰ vgl. Wehde: Typographische Kultur, S. 120f und S. 123 und vgl. Willberg: Lesetypographie, S. 162-181 und S. 110-161.

¹⁶¹ Wehde untersucht die »Semantik und Pragmatik typographischer Formbildung« - vgl. Wehde: Typographische Kultur, besonders Kapitel 5, S. 119-211. – Anhand der prototypischen Schriften Fraktur und Antiqua untersucht Nutt-Kofoth, wie Schriftformen ideologisch aufgeladen sein können. – vgl. Nutt-Kofoth, Rüdiger: Texte lesen –

So kann durch die Wahl der Schrift der Text bereits mit einer Semantik versehen werden, die unabhängig vom Textinhalt wahrnehmbar ist. Stimmt sie mit diesem nicht zusammen, entsteht eine Irritation.¹⁶²

Auch in Bezug auf die ›äußere Form‹ kann das Erscheinungsbild einer Textseite, noch ohne dass man den Text tatsächlich gelesen hat, Rückschlüsse auf die Textart zulassen. Es gibt typographische Dispositive, die »eine hochgeneralisierte Form der konnotativen Semantisierung typographischer Syntax«¹⁶³ darstellen. So kann auf einen Blick »eine Seite aus einer Tageszeitung von einem Dramentext oder einem Lexikoneintrag«¹⁶⁴ unterschieden werden. Die sich wiederholenden Muster ermöglichen das visuelle Erkennen und Differenzieren von Textsorten und haben gestalterische Normen herausgebildet.¹⁶⁵ Mit der Gestaltung des Satzspiegels werden der Aufbau der Seite und die Verteilung des Lauftextes, sowie die Seitenabstände, Zeilen- und Seitenumbrüche festgelegt.¹⁶⁶ Was gemeinsam auf einer Seite wahrgenommen wird, wo Unterbrechungen und Teilungen von Wörtern – von einer Zeile zur nächsten, oder von einer Seite zur nächsten – stattfinden, all das beeinflusst die Aufnahme des Textes. Anordnung und Verteilung erzeugen eine Gliederung und Rhythmisierung des Textes, die Einfluss auf die Lesbarkeit haben können.¹⁶⁷

Die Schrift in einem Buch erscheint üblicherweise als das Schwarze gedruckt auf Weiß. Die schwarzen Zeichen stehen in einem Verhältnis zu den Zwischenräumen, auf die Distanz gesehen vermischen sie sich zu einem Grauwert. Das Weiß als Untergrund verweist nicht nur auf die Materialität der Seiten, sondern ist Bedingung dafür, dass die Schriftzeichen wahrgenommen werden können, und deutet als weißer Rand die Begrenzung auf der einzelnen Seite an.¹⁶⁸ Die Schriftzeichen, die auf dem Weiß stehen, werden in ihrer Abfolge gelesen; aneinandergereiht bilden sie Wörter und Sätze. Als Zeichen verweisen sie auf eine andere Wirklichkeit, auf etwas, das außerhalb der Schrift liegt, woraus sich ihre suggestive Kraft

Texte sehen: Edition und Typographie. In: DVjs 78/ 1 (2004), S. 3-19. Sowie vgl. dazu Wehde: Typographische Kultur, S. 216f.

¹⁶² vgl. Wehde, »Typographische Kultur«, S. 161.

¹⁶³ vgl. ebenda, S. 119.

¹⁶⁴ ebenda, S. 119 – Zwischen bestimmten Textformen und Lektürewesen gibt es einen Zusammenhang, der vom Autor mit Hilfe der Typographie gezielt erzeugt werden kann, um gewünschte Lektürewesen zu erreichen. – vgl. ebenda, S. 125.

¹⁶⁵ Wie diese auch zweckentfremdet eingesetzt werden können, untersucht Harald Stang an literarischen Texten, die sich solche konnotierten Formen aneignen, um Wissenschaftlichkeit zu fingieren. Der Eindruck eines wissenschaftlichen Textes kann durch den Schreibstil, aber auch durch den Aufbau, die Einteilung in Kapitel und Unterkapitel und die Anfügung von Fußnoten erzeugt werden. – vgl. dazu Stang, Harald: Einleitung – Fussnote – Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselement moderner Erzählkunst. Bielefeld: Aisthesis 1992.

¹⁶⁶ vgl. Wehde: Typographische Kultur, S. 111-118 und Hochuli: Bücher machen, S. 38-45.

¹⁶⁷ vgl. Willberg: Lesetypographie, S. 114f. – Besonders deutlich wird das bei Lyriktexten. – vgl. dazu auch Wehde: Typographische Kultur, S. 126f und S. 141.

¹⁶⁸ vgl. ebenda, S. 103f., vgl. ebenso Krämer: Zur Sichtbarkeit der Schrift, S. 77.

ergibt. Sobald Schriftzeichen in einer Abfolge stehen, wird versucht, diese in einen Zusammenhang zu bringen, zu lesen, zu einer Lektüre zusammenzustellen und der Schrift somit Bedeutung zuzumessen.¹⁶⁹ Gleichzeitig besitzen die Schriftzeichen als visuelles Material einen graphischen und bildlichen Wert. Mit der Bildhaftigkeit der Buchstaben und ihrer Anordnung auf der Fläche arbeitet die Konkrete Poesie, die Schrift als Material einsetzt.¹⁷⁰ Die Konkrete wie die Visuelle Poesie sind damit in einem Grenzbereich von Literatur und bildender Kunst angesiedelt.¹⁷¹ Indem der Raum der Seite genutzt wird, kann der Text so angeordnet werden, dass sich andere Leserichtungen und -möglichkeiten ergeben und nicht nur von rechts nach links, von oben nach unten und von vorne nach hinten gelesen wird. Die einzelnen Seiten sind zwar nur eine zweidimensionale Fläche, Tiefe kann sich dennoch durch Überlagerungen und Mehrschichtigkeit ergeben – oder auch durch das Blättern.¹⁷² In den Komposita ›Schriftbild‹, bzw. ›Bildschrift‹, wird die Kombination von zwei Kunstgattungen angesprochen. Sie beinhalten gleichsam die Grenzüberschreitung zwischen Literatur und bildender Kunst, die Aufnahme von bildlichen und visuellen Elementen in der Literatur, sowie umgekehrt den Einsatz von Schrift in der bildenden Kunst.¹⁷³ Sybille Krämer betrachtet die Schrift in ihrer »Schriftbildlichkeit«. Damit versucht sie die programmatische Trennung aufzubrechen und die »Hybridisierung von Sprache und Bild« hervorzuheben.¹⁷⁴ Schrift wie Bild entfalten sich auf der zweidimensionalen Fläche. Bleibt der bildnerische Aspekt der Schriftzeichen unbeachtet, funktioniert Schrift als Medium, das im Idealfall selbst unsichtbar wird, um sichtbar zu machen.¹⁷⁵

Aus Krämers Betrachtung der Schrift ergibt sich eine Parallele zum Rahmen als Repräsentationsbedingung, der, indem er Aufmerksamkeit auf sich zieht, von dem, was er präsentiert,

¹⁶⁹ vgl. dazu auch Mainberger, Sabine: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin, New York: de Gruyter, 2003. S. 30.

¹⁷⁰ vgl. Adler: Text als Figur, S. 258 sowie S. 281 und Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 15. Siehe auch Kapitel 2.1.3.

¹⁷¹ In diesem Grenzbereich untersucht Jeremy Adler die Visuelle Poesie, den »Text als Figur«. Dieser umfangreiche Überblick ist bemerkenswerterweise als Katalog zu einer Ausstellung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel entstanden. – vgl. Adler: Text als Figur, S. 10.

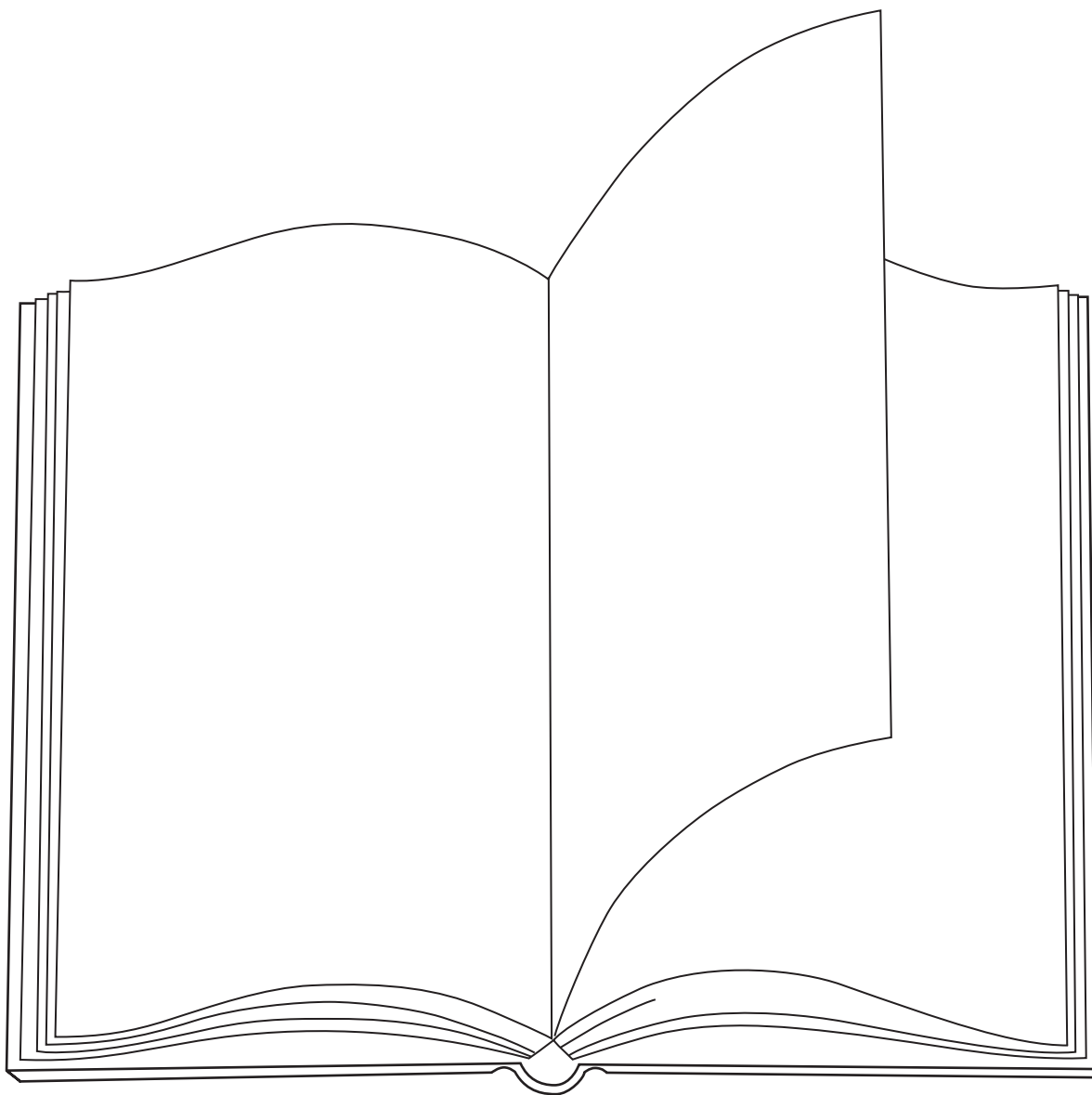
¹⁷² vgl. dazu Bohatsch: Inhaltsraum Buch, S. 32f.

¹⁷³ Die Trennung und Unterscheidung von Schrift und Bild beziehungsweise von Literatur und bildender Kunst hat eine lange Tradition. Auch Lessing stellt diese künstlerischen Mittel in seiner Schrift »Laokoon« einander gegenüber. Anders als die Literatur stellt die bildende Kunst ihren Gegenstand gleichzeitig und nebeneinander im Raum dar, während jene beschreibend ist und nur Handlungen in der Abfolge der Zeit wiedergeben kann. – vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In ders.: Werke und Briefe. Band 5, 2. Hrsg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verl. 1990. S. 11-206. – Bei dem Blick auf die Schriftbildlichkeit wird die Schrift nicht nur als Medium zur Beschreibung der Handlungen erkannt, sondern ist ebenfalls in seiner Materialität auf der Fläche, im Raum des Buches zu betrachten. Die Schriftzeichen sind keine mimetische Nachbildung, aber haben doch einen visuellen Mehrwert, der bewusst oder unbewusst das Gelesene mitprägt. – vgl. dazu auch Krämer: Zur Sichtbarkeit der Schrift, S. 76.

¹⁷⁴ vgl. Krämer, Sybille: »Schriftbildlichkeit« oder: über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: dies. und Horst Bredekamp (Hg.): Bild, Schrift, Zahl. München: Fink, 2003. S.157-176. Hier vgl. S. 158.

¹⁷⁵ vgl. ebenda, S. 162f.

ablenkt und auf die eigene Materialität und die Bedingungen der Rahmung verweist. In den hier untersuchten Werken wird zu zeigen sein, wie die Aufmerksamkeit auf die Schriftzeichen, auf das Material und damit auf das, was als Rahmenbedingungen herausgearbeitet wurde, gelenkt wird.



EXPERIMENT UND EXPERIMENTELLE ›ROMANE‹

Die dieser Untersuchung zugrundeliegenden Werke von Okopenko, Achleitner und Rühm bezeichnen sich alle als ›Roman‹ und binden gleichsam die Gattungsangabe in den Titel oder Untertitel ein: ›LEXIKON ROMAN‹, ›quadratroman‹, ›textall. ein utopischer roman‹. Schlägt man diese Bücher auf, entsprechen Textbild und Seitengestaltung nicht dem typographischen Dispositiv eines Romans oder Erzähltextes. Diese Werke werden auch unter der Bezeichnung ›experimentelle Romane‹ zusammengefasst.¹⁷⁶ Es soll im folgenden Kapitel untersucht werden, wie Experimente in der Literatur und auch im und mit dem Roman aussehen können. An die Bezeichnung ›Roman‹ sind Erwartungen geknüpft, die im experimentellen Umgang mit dieser Gattung vor Augen geführt werden können. Die drei Autoren der untersuchten Werke sind alle 1930 geboren und gehörten der jungen Schriftstellergeneration im Wien der fünfziger Jahre an. Ihre ›Romane‹ entstanden in den Jahren zwischen 1970 und 1993. Es stellt sich die Frage, inwieweit Entstehungszeit und Umfeld auf die Produktion einwirken, und daher soll auch ein Blick auf die Zeit und die Umstände des literarischen Experimentierens geworfen werden.

2.1. EXPERIMENTE IN DER LITERATUR

2.1.1. Rahmensprengung und Grenzüberschreitung

Falls nicht jedes Kunstwerk oder jedes literarische Werk insofern ein Experiment darstellt, als es etwas Neues sein will und keine bloße Wiederholung des bisher Gesagten, wird in unterschiedlichen Zusammenhängen explizit von formalen und inhaltlichen Experimenten in der Literatur gesprochen,¹⁷⁷ wobei der Begriff ›Experiment‹ in der Literaturtheorie weder ein-

¹⁷⁶ vgl. Ernst: Typen des experimentellen Romans, S. 283 und S. 299, sowie Ernst, Ulrich: Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 45/ 1 (1999). S.273-304. Hier vgl. S. 302.

¹⁷⁷ Zu den Schwierigkeiten bei der Verwendung dieses Begriffs im Zusammenhang mit Literatur vgl. Schmidt, Siegfried J.: Das Experiment in Literatur und Kunst. München: Fink 1978. – Auf der Tagung, die diesem Buch vorausgegangen ist, wurde von Literatur- und Sprachwissenschaftlern, Kunst- und Musikhistorikern, Philosophen und

deutig verwendet noch klar definiert ist.¹⁷⁸ Von der Begriffsgeschichte und der Bedeutung des Experiments in den Naturwissenschaften hergeleitet,¹⁷⁹ erfährt der Begriff im Zusammenhang mit der Literatur eine Erweiterung. Hier dient er weniger der Beschreibung einer Methode, sondern wird im übertragenen Sinn verwendet. Als »experimentell« wird einerseits bezeichnet, was neu und ungewohnt ist, andererseits ein erkundendes, probierendes Verfahren auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, das nicht nach den gängigen Methoden operiert.¹⁸⁰ Das Suchen nach neuen Formen und das »Experimentieren« mit den Ausdrucksmitteln erweist sich als Grundzug der modernen Literatur, insbesondere der Nachkriegsliteratur, deren experimenteller Charakter inzwischen zu den »Gemeinplätzen der Literaturkritik gehört«.¹⁸¹ Der »inflationäre Gebrauch« von »Experiment« in der Beschreibung von Literatur und Poesie der fünfziger und sechziger Jahre trägt zur Unklarheit und Missverständlichkeit des Begriffs bei.¹⁸²

In seinem Aufsatz zu »Experiment und Erfahrung in der Gegenwartsliteratur«¹⁸³ (1963) verfolgt Beda Allemann die Verwendung und Geschichte des Begriffs in der Literatur von der Frühromantik bis in die 1960er Jahre. Er setzt dabei die Wandlung von Experimenten und experimentellen Verfahren in der Literatur in Bezug zur Erfahrung der Welt, der Wahrnehmung derselben und dem Glauben an ihre Mitteilbarkeit durch Sprache.¹⁸⁴ In der Frühromantik stellt Allemann erstmals eine bewusste Übertragung des Begriffs »Experiment« auf

Künstlern diskutiert, wie der Experiment-Begriff in der Kunst angewendet und brauchbar gemacht werden kann. Experimentelles ergibt sich aus verschiedenen Betrachtungspositionen, ebenso kann das Experiment als Metapher für Innovatives verwendet werden, wenn gewohnte Strukturen durchbrochen werden. – vgl. ebenso Allemann, Beda: Experiment und Erfahrung in der Gegenwartsliteratur. In: Walter Strolz (Hrsg.): Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst. Freiburg i. Br.: Alber 1963. S.266-296. Hier wird beschrieben, wie das, was als Experiment bezeichnet wird, sich wandelt, und auch, womit experimentiert wird. – vgl. Calzoni, Raul und Massimo Salgaro (Hrsg.): »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Göttingen: V&R unipress, 2010. Hier besonders S. 11f.

¹⁷⁸ vgl. Allemann: Experiment und Erfahrung, hier besonders S. 267 und S. 268f., sowie vgl. Jäger, Georg: Experimentell. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 1. Berlin, New York: de Gruyter 1997. S. 546-548. Hier vgl. S. 546f.

¹⁷⁹ Aus diesem Bereich in die Literatur übertragen wird mit dem Begriff auch eine Analogie zum wissenschaftlichen Experiment bemüht. – vgl. Jäger: Experimentell, S. 546. Vgl. ebenso Schmidt: Das Experiment in Literatur und Kunst, S. 8 und Allemann: Experiment und Erfahrung, S. 266f.

¹⁸⁰ vgl. Jäger: Experimentell, S. 546 und Horch, Hans Ott: Experiment. In: Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart: Metzler 2009. S.127-129. Hier vgl. S. 128f.

¹⁸¹ Allemann: Experiment und Erfahrung, S. 268.

¹⁸² vgl. ebenda, S. 268f. – Besonders Hans Magnus Enzensberger spricht sich gegen die Übernahme des Begriffs in die Literatur aus. – vgl. Enzensberger, Hans Magnus: Die Aporien der Moderne. In: ders.: Einzelheiten II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984. S. 50-80. – Auch Helmut Heißenbüttel kritisiert die Verwendung des Begriffs in der Literatur – vgl. Heißenbüttel, Helmut: Keine Experimente? Anmerkungen zu einem Schlagwort. In: ders.: Zur Tradition der Moderne. Berlin: Luchterhand, 1972. S. 126-135.

¹⁸³ Allemann: Experiment und Erfahrung, S.266-296.

¹⁸⁴ Allemann geht von der Annahme aus, dass es in der Gegenwartsliteratur der sechziger Jahre eine Kluft zwischen Experiment und Erfahrung gibt und die Experimente »um so »experimenteller« sind, je weiter sie sich von jeder Erfahrung entfernen.« – ebenda, S. 269f. und S. 283f.

Verfahren in der Literatur fest. Im Zusammenhang mit der romantischen Experimentalphilosophie sollen naturwissenschaftliche Experimente auch in der Literatur als Vorlage und Ausgangspunkt verwendet werden.¹⁸⁵ Dabei handelt es sich um inhaltliche Experimente und Experimente im Erschließen neuer Stoffbereiche, bei denen die Konstellation der Personen und die Situierung in einem bestimmten Umfeld einer Versuchsanordnung gleichkommen.¹⁸⁶ Aufbau und Handlung sollen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und wissenschaftlichen Exaktheitsansprüchen genügen.¹⁸⁷ Im 19. Jahrhundert erhebt der Naturalismus den Anspruch an eine »dem neuen, vom naturwissenschaftlichen Denken geprägten Bewußtseinsstand angemessenen Literatur«.¹⁸⁸

Zu einer Zunahme von Experimenten in Kunst und Literatur kommt es seit dem späten 19. Jahrhundert, wobei es sich vermehrt um formale Experimente handelt.¹⁸⁹ Die Avantgardebewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts stoßen in allen Kunstrichtungen zu neuen Ausdrucksformen vor und es kommt zu Grenzüberschreitungen und Vermischung der Gattungen.¹⁹⁰ So steckt in dem Begriff »experimentell« der Anspruch an etwas Innovatives und Neuartiges, und es wird auch »experimentiert«, um über Althergebrachtes hinauszugehen, um konventionelle Rahmen zu sprengen.¹⁹¹ S. J. Schmidt hält für Experimente in der Kunst fest: »Den erwähnten Erscheinungsweisen experimenteller Kunst kann vielleicht eine generelle Intention zugeordnet werden: *Grenzüberschreitung*«.¹⁹²

In den fünfziger und sechziger Jahren wird der Begriff »Experiment« von Literaturtheoretikern und Kritikern wie auch von den Autoren selbst verwendet.¹⁹³ Methodische Reflexionen, die das literarische Schaffen begleiten, sind bezeichnend für »experimentelle« Arbeiten. Theorie und Experiment sind nicht voneinander zu trennen – die Experimente werden im gleichen Zuge konzipiert und reflektiert.¹⁹⁴ Zudem ist eine bestimmte Einstellung zur Kunst, zu »ih-

¹⁸⁵ vgl. ebenda, S. 266.

¹⁸⁶ vgl. ebenda, S. 270. Dort findet sich auch der Hinweis auf Émile Zolas Studie »Le roman expérimental« – vgl. Émile Zola: Der Experimentalroman. In: M. Brauneck und C. Müller: Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900. Stuttgart 1987, S. 87-97. Zu denken ist ebenso an den Titel und die Figurenkonstellation in Goethes »Wahlverwandtschaften«. – vgl. dazu Adler, Jeremy: »Eine fast magische Anziehungskraft«. Goethes »Wahlverwandtschaften« und die Chemie seiner Zeit. München: Beck 1987.

¹⁸⁷ vgl. Allemann: Experiment und Erfahrung, S. 270.

¹⁸⁸ ebenda, S. 270.

¹⁸⁹ vgl. ebenda, S. 270 und vgl. Jäger: Experimentell, S. 547.

¹⁹⁰ vgl. dazu Döhl: Poesie zum Ansehen, S. 160f sowie S. 170.

¹⁹¹ vgl. dazu S. J. Schmidt: Das Experiment in Literatur und Kunst, besonders die Diskussion: »Experiment in Kunst und Wissenschaft« S. 13-21.

¹⁹² ebenda, S. 11.

¹⁹³ vgl. ebenda, S. 8f und vgl. Allemann: Experiment und Erfahrung, S. 269f.

¹⁹⁴ vgl. S. J. Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 24 und vgl. ebenso Hartung, Harald: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975, S. 7.

ren Strukturen und Funktionen«, ¹⁹⁵ Voraussetzung für formale Experimente, durch die eine andere Betrachtung und Verwendung von Literatur und Sprache ermöglicht wird. Die Sprache wird als Material angesehen, mit dem experimentiert werden kann. ¹⁹⁶ Dabei wandelt sich die Einstellung zu Sprache und Schrift und ist bei den formalen Experimenten der fünfziger und sechziger Jahre eine andere als bei den Experimenten der Naturalisten, bei denen inhaltlich die agierenden Personen einem Experiment unterzogen werden. ¹⁹⁷ So wird die Bezeichnung ›literarische Experimente‹ im Allgemeinen auf formale Experimente angewendet und hat sich »für jene literarischen Versuche eingebürgert, die die Sprache als Material und zugleich als Thema methodischer Untersuchung begreifen.« ¹⁹⁸ Die Sprache wird sowohl in geschriebener als auch in gesprochener Form untersucht, wobei sie nicht mehr erzählend für eine Wiedergabe oder Nachbildung der Realität eingesetzt wird. ¹⁹⁹ Es ist die Art der Sprachbehandlung, wie sie von der Konkreten Dichtung proklamiert wird, bei der »Normbildung durch Gewöhnung« und die »bloße Wiederholung einer vorgeformten Wirklichkeit« demontiert und stattdessen die »Arbitrarität aller konsolidierten Wirklichkeitsmodelle« ²⁰⁰ aufgezeigt werden soll. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen die Mittel und das Material der Mitteilung; diese sollen ins Bewusstsein gebracht werden. ²⁰¹

Der Begriff des ›Experiments‹ wird auch in der Konkreten Poesie in Analogie zu den Naturwissenschaften und dem wissenschaftlichen Experiment gebraucht. Die Übertragung naturwissenschaftlicher Verfahren auf die Literatur soll dazu beitragen, das Vorgehen und das Material objektivieren und untersuchen zu können, wobei die wissenschaftlichen Verfahren von Analyse und Synthese von besonderer Bedeutung sind. ²⁰² In diesem Sinn ist auch das Modell wichtig, wie von Allemann im Anschluss an Brecht hervorgehoben wird. ²⁰³ Modelle besitzen eine »ganz bestimmte Art von Wirklichkeitsbezug«, deutlich von dieser unterschieden, sind sie keine Abbildung, sondern dienen dazu, funktionale Zusammenhänge zu veranschaulichen und untersuchen zu können. ²⁰⁴ Anders als es für naturwissenschaftliche Experi-

¹⁹⁵ S. J. Schmidt: Das Experiment in Literatur und Kunst, S. 10.

¹⁹⁶ vgl. S. J. Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 16f.

¹⁹⁷ vgl. Allemann: Experiment und Erfahrung, S. 273f., S. 277f. und S. 283f.

¹⁹⁸ vgl. Hartung: Experimentelle Literatur, S. 5 sowie Allemann: Experiment und Erfahrung, S. 267.

¹⁹⁹ Die Veränderungen in der literarischen Darstellung gegenüber dem Naturalismus und Realismus sind auch an Wirklichkeitserfahrungen, sowie das Vertrauen in die Sprache gebunden. – vgl. Allemann: Experiment und Erfahrung, S. 273f. und S. 283f. – Vielmehr repräsentieren die sprachlichen Zeichen »eine[n] optischen oder akustischen Code, der nicht mehr [...] an das Mimesisprinzip rückgekoppelt ist, sondern Selbstreferentialität prätendiert« – Ernst: Konkrete Poesie, S. 277.

²⁰⁰ S. J. Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 26.

²⁰¹ vgl. ebenda, S. 16f.

²⁰² vgl. Hartung: Experimentelle Literatur, S. 21.

²⁰³ vgl. Allemann: Experiment und Erfahrung, S. 279f.

²⁰⁴ vgl. ebenda, S. 281.

mente angenommen wird, sind die literarischen Experimente nicht so sehr auf ein Ergebnis ausgerichtet, sondern es überwiegt das Interesse am Entwerfen von Modellen und untersuchenden Verfahren.²⁰⁵ Hans-Jörg Rheinberger stellt mit seiner Untersuchung zur Geschichte des Experiments und der »Experimentalsysteme« die Stringenz naturwissenschaftlicher Experimente in Frage.²⁰⁶ Auch naturwissenschaftliche Experimente dienen ihm zufolge nicht primär der Verifikation, da sie keine klaren Antworten liefern. Im Gegenteil: »Experimentalsysteme« ermöglichen erst, Fragen zu formulieren, sind »eine Vorrichtung zur Materialisierung von Fragen«.²⁰⁷ Die Forschung ist ebenso produktiver »Umgang mit dem Nichtwissen«,²⁰⁸ wie das in der Literatur mit der Untersuchung der Sprache und ihrer Wirkung betrieben wird.

Experimentelle Verfahren, wie sie in der Konkreten Poesie angewendet werden, erweisen sich als internationales Phänomen und sind nicht an nationale Grenzen gebunden.²⁰⁹ Die Anfänge einer Konkreten Poesie können zeitgleich an mehreren Orten festgestellt werden. Als Vorreiter werden Anfang der fünfziger Jahre Eugen Gomringer in Deutschland und die Noigrandes-Gruppe in Brasilien genannt.²¹⁰ In Manifesten fordern einzelne Persönlichkeiten und Gruppierungen »neue experimentelle Formen sprachlicher Gestaltung« für die Dichtung.²¹¹ Gemeinsam ist den Vertretern der Konkreten Poesie das Anliegen um die Untersuchung und Hinterfragung von sprachlichen Normen und Konventionen. Allerdings beziehen sie sich auf jeweils eigene Traditionen und arbeiten in unterschiedlichen Sprachen, woraus sich auch unterschiedliche Ergebnisse und Schwerpunktsetzungen ergeben.²¹² Die Zeitgleichheit wird positiv verstanden – als Bestätigung der Aktualität und des Bedürfnisses einer »vereinfachten

²⁰⁵ vgl. S. J. Schmidt: Das Experiment in Literatur und Kunst, S. 14.

²⁰⁶ Rheinberger, Hans Jörg: Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge. Marburg/ Lahn: Basiliken Presse 1992.

²⁰⁷ ebenda, S. 25.

²⁰⁸ Rheinberger, Hans Jörg: Strukturen des Experimentierens. Zum Umgang mit dem Nichtwissen. In: Hans Erich Bödeker, Peter Hanns Reill u.a. (Hrsg.): Wissenschaft als kulturelle Praxis. 1750-1900. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. S.415-423. Hier S. 415.

²⁰⁹ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 282 und vgl. Döhl, Reinhard: Konkrete Literatur. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart: Reclam 1971. S.257-284. Hier vgl. S. 257.

²¹⁰ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 282.

²¹¹ Neben den Genannten sind weiters anzuführen Helmut Heißenbüttel, Franz Mon, der Stuttgarter Kreis um Max Bense, dem auch Reinhard Döhl angehört, sowie der Darmstädter Kreis mit Claus Bremer, Daniel Spoerri und Hans Dieter Roth und als Einzelfigur der Schwede Öyvind Fahlström, der bereits 1953 sein »Manifest für konkrete Poesie« veröffentlichte. – vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 282f.

²¹² vgl. ebenda, S. 282-289. – Hier werden die internationalen Bewegungen der Konkreten Poesie zusammengefasst und ihre Beziehungen untereinander dargestellt.

weltsprache« mit einer »modellhafte[n] anschaulichkeit«, die zumindest im »ästhetischen bereich« Gültigkeit hat.²¹³

Besonders die visuelle Komponente, die über die sprachliche Semantik hinausgeht, kann international verstanden werden. Die Visuelle Poesie ihrerseits hat eine eigene, internationale Tradition, wobei die Vorgänger oder Wegbereiter ebenso international sind.²¹⁴ Die Futuristen in Italien sind mit ihrer programmatischen Schrift »parole in libertà« wegweisend für die Konkrete Poesie: im Aufbrechen von Satzstrukturen, in der Isolierung von Wörtern wie auch in ihrer graphischen Anordnung und typographischen Gestaltung.²¹⁵ In der Weiterführung sind es besonders die Strömungen des Dadaismus und Lettrismus, die mit der Sprache als Material und ihrer visuellen Erscheinung arbeiten.²¹⁶ Bereits Ende des 19. Jahrhunderts setzt Stéphane Mallarmé in seinem Gedicht »Un coup de dés«²¹⁷ die Typographie bewusst ein und gestaltet die Seite als Ganzes.²¹⁸ Diese Ansätze werden in den fünfziger Jahren aufgegriffen und weitergeführt.

2.1.2. Experimentelle Verfahren der Konkreten Poesie

Die experimentellen Verfahren, wie sie in der Konkreten Poesie angewendet werden, setzen sich durch ein besonderes Materialbewusstsein und Sprachreflexion von anderen Formen der Literatur ab.²¹⁹ Als »konkret« bezeichnet Siegfried J. Schmidt Kunst, die mit sich selbst identisch ist, also nicht etwas repräsentiert, sondern die eigenen Mittel und Grundelemente thematisiert.²²⁰ Er unterscheidet zwei Phasen der Konkreten Poesie, eine erste »experimentell-konkretisierende«, die zur Bereitstellung des Materials beiträgt, dieses isoliert und verobjektiviert, sowie eine zweite Phase, in der »konzeptionell-konkrete Sprachbehandlungspraktiken« angewendet werden.²²¹

In einer »konkreten« Behandlung des Materials Sprache werden die sinnlichen Qualitäten evident und es kann zwischen »Akustischer«²²² und »Visueller Poesie« unterschieden werden.²²³

²¹³ Rühm, Gerhard: Vorwort. In: ders. (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1967. S. 7-36. Hier S. 15 und vgl. ebenso Rühm, Gerhard: konkrete poesie. In: ders.: Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze. Berlin: Matthes & Seitz 2008. S. 36-41.

²¹⁴ vgl. hierzu die diachrone Darstellung in Adler: Text als Figur.

²¹⁵ vgl. Adler: Text als Figur, S. 254f.

²¹⁶ vgl. Döhl: Konkrete Literatur, S. 263f und vgl. Adler: Text als Figur, S. 254f.

²¹⁷ Mallarmé: Un coup de Dés/ Ein Würfelwurf. (Anm. 141)

²¹⁸ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 289.

²¹⁹ vgl. ebenda, S. 282 und S. 284.

²²⁰ vgl. S. J. Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 15f.

²²¹ vgl. ebenda, S. 13.

²²² Diese macht einen kleineren Teil der Konkreten Poesie aus und kann weiter in »Lautdichtung« und »Sprachmusik« differenziert werden. Gerhard Rühm, von der Musik kommend, beschäftigt sich mit Akustischer Poesie, für die er

In dieser Aufteilung von sinnlicher Sprachwirkung wird jeweils eine Nähe zu anderen Kunstformen hervorgehoben, zur bildenden Kunst wie zur Musik. Es kommt zu Vermischungen unterschiedlicher Art und Gewichtung, die starre Gattungsbezeichnungen schwierig bis unmöglich machen.²²⁴ Legen die Texte ihren Fokus auf die eine oder andere sinnliche Wahrnehmung, entfalten sie in der intendierten Realisation ihre spezifische Wirkung. Visuelle Texte können nicht ohne Bedeutungsverlust gesprochen präsentiert werden,²²⁵ so wie sich umgekehrt akustische Texte nicht problemlos verschriftlichen lassen.²²⁶ Trotz des Qualitätsverlustes werden jedoch auch akustische Texte in gedruckter Form publiziert. Lesungen, Aufführungen, Performances sind flüchtige Formen und meist an ein anderes Medium gebunden. Den Großteil der Konkreten Dichtung bildet aber die Visuelle Poesie, sodass die Bezeichnungen Visuelle und Konkrete Poesie häufig synonym verwendet werden.²²⁷ Spezifischer wäre die Verwendung von »Konkret-Visuell«, womit der Überschneidungsbereich bezeichnet und der Unterschied zu anderen Formen der Visuellen Poesie bzw. Konkreten Poesie markiert wird.²²⁸

In den experimentellen Verfahren der Konkreten Poesie ist die Anordnung der Wörter nicht mimetisch, sondern selbstreferentiell.²²⁹ Es gibt eine Vielfalt an Begriffen für solche konkret-visuellen Formen, wobei sowohl bestehende aufgegriffen, als auch neue Bezeichnungen gebildet werden. Eugen Gomringer unterscheidet in seinen »Definitionen zur visuellen Poe-

auch die Bezeichnung »auditiv« verwendet. – vgl. Rühm, Gerhard: zu meinen auditiven texten. In: ders.: Aspekte einer erweiterten Poetik, S. 90-107. Und vgl. Rühm, Gerhard: der neue textbegriff. In: Thomas Kopfermann (Hrsg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974. S. 93-94.

²²³ vgl. S. J. Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 18f und Döhl: Poesie zum Ansehen, S. 163f.

²²⁴ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 275. – Es entstehen eine Menge Zwischenformen, die den einzelnen Kunstrichtungen nicht eindeutig zugeordnet werden können und für deren Beschreibung und Analyse auf die Nachbardisziplinen zurückgegriffen wird.

²²⁵ Durch das Einbeziehen der Fläche wird in der Visuellen Poesie eine »zusätzliche Bedeutungsebene« hinzugewonnen, die sprachlich nur beschreibend wiedergegeben werden kann – vgl. Schmidt, Siegfried J.: Konkrete Poesie. Ergebnisse und Perspektiven. In: Wort und Wahrheit. Jg. 24 (1969). S.324-335. Hier vgl. S. 325. – »Visuelle Texte können durch Sprache nicht ersetzt werden, sie erschließen sich erst durch Betrachtung.« – Gappmayr, Heinz: Konstituenten visueller und konzeptioneller Texte. In: Visuelle Poesie. Text + Kritik. Sonderband. IX (1997). S. 82-84. Hier S. 83.

²²⁶ Bei der Akustischen Poesie geht es um Sprachklang und Artikulation, Stimmklang und -ausdruck, Lautstärke, Klangfarbe, Tonhöhe, Tempo, was nur bedingt mit Schriftzeichen wiederzugeben ist und eine eigene Notation erfordert. – vgl. Döhl: Poesie zum Ansehen, S. 163f. und ebenso Fisch, Michael: »Ich« und »Jetzt«. Theoretische Grundlagen zum Verständnis des Werkes von Gerhard Rühm und praktische Bedingungen zur Ausgabe seiner »Gesammelten Werke«. Bielefeld: transcript 2010. S. 119f, besonders S. 126.

²²⁷ vgl. S. J. Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 18 und ders.: Konkrete Poesie. Ergebnisse und Perspektiven, S. 324f. – Durch die unpräzise Bezeichnung, werden die Begrifflichkeiten unklar. – vgl. Döhl: Konkrete Literatur, S. 257.

²²⁸ vgl. Döhl: Poesie zum Ansehen, S. 158. – Auch Beetz spezifiziert den Bereich seiner Untersuchung auf »visuell-konkrete Poesie«. – vgl. Beetz, Manfred: In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg.24 (1980). S.419-451.

²²⁹ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 277.

sie«²³⁰ (1972) die Formen: Ideogramme, Konstellationen, Dialektgedicht, Palindrome, Typogramme und Piktogramme. Von herkömmlichen Gattungsbegriffen abrückend, greift er bei den ersten beiden Bezeichnungen auf Guillaume Apollinaire und Stéphane Mallarmé zurück, bleibt aber durchwegs im Bereich der Lyrik.²³¹ Nicht von Bezeichnungen oder Definitionen, sondern von »Tendenzen« sprechen Max Bense und Reinhard Döhl in ihrem Manifest »Zur Lage« (1964) und nennen folgende:

1. buchstaben = typenarrangements = buchstaben-bilder
2. zeichen = graphisches arrangement = schrift-bilder
3. serielle und permutationelle realisation = metrische und akustische poesie
4. klang = klangliches arrangement = phonetische poesie
5. stochastische und topologische poesie
6. kybernetische und materielle poesie²³²

Mit diesen Unterscheidungen wird der Bereich ausgeweitet; die akustischen Möglichkeiten werden ebenfalls berücksichtigt. Die Bezeichnungen der Werke weisen eine große Vielfalt auf. Sie werden teilweise im Titel oder Untertitel genannt und ermöglichen ein Spiel mit den Gattungen.²³³ Diese Vielfalt spiegelt die Produktivität von Mischformen wider, wobei die Bezeichnungen weniger einer Klassifizierung zu dienen scheinen, als dass sie auf die Bestandteile und die Kombination derselben verweisen.

Die Bezeichnung »Visuelle Poesie« teilt sich in die zwei Begriffe, aus denen sie sich zusammensetzt. »Visuell« umfasst alles, was gesehen und betrachtet werden kann; es ist das, was gedruckt erscheint und vor die Augen der Leser tritt. »Poesie« als Kunstgattung und Synonym für Dichtung fasst die traditionellen Gattungen Drama, Prosa und Lyrik zusammen und bezeichnet somit gewissermaßen die ganze literarische Produktion mit allen möglichen Unterformen.

2.1.3. Sprachliches Material und bildnerische Elemente

Im Anschluss an eine Konkrete Kunst, insbesondere an die Konkrete Malerei, greift die Konkrete Poesie auf ihre Grundelemente zurück, auf das konkrete Material der Sprache.²³⁴ Der Begriff »konkret« fand weite Verbreitung, nachdem Theo van Doesburg 1930 sein »Manifest der konkreten Kunst« in der ersten und einzigen Ausgabe der Zeitschrift »Art Concret« ver-

²³⁰ Gomringer, Eugen: definitionen zur visuellen poesie. In: ders. (Hg.): Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie. Stuttgart: Reclam 1972. S. 163-164.

²³¹ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 278.

²³² Bense, Max und Reinhard Döhl: Zur Lage. In: Gomringer: Konkrete Poesie, S. 166.

²³³ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 275f.

²³⁴ Ernst sieht eine »Beeinflussung der Literatur und der Literaturtheorie durch Konzepte der Malerei«. So nannten auch die Dadaisten ihre Gedichte »abstrakt« in Anlehnung an die abstrakte Kunst von Kandinsky. – vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 296 sowie S. 293.

öffentlich hatte.²³⁵ Diese Art der Malerei wird auf die bildnerischen Elemente – auf Linie, Fläche, Farbe, Struktur – reduziert, und soll keine Abbildfunktion übernehmen, sondern Komposition sein.²³⁶ Durch die Ausstellung der künstlerischen Mittel erfolgt eine Thematisierung derselben. Ähnliches verfolgt die Konkrete Poesie, auch hier soll nicht eine äußere Wirklichkeit abgebildet oder nachgebildet, sondern mit dem Eigenwert des Materials gearbeitet werden.²³⁷ Indem die Mittel nicht mehr dazu eingesetzt werden, »semantische oder semiotische Bedeutungskomplexe zu repräsentieren«, gewinnen sie Selbständigkeit, werden zu »polyfunktionalen Objekten«, werden »konkretisiert«.²³⁸ Der Konkretheitsbegriff der Malerei und der bildenden Kunst lässt sich allerdings nicht problemlos auf den Bereich der Sprache übertragen.²³⁹ Ein gewisser semantischer und kommunikativer Gehalt bleibt den (Sprach-)Zeichen und der Schrift und macht die Konkrete Dichtung vielschichtig und mehrdeutig.²⁴⁰

Im Kubismus und in anderen Avantgarde-Bewegungen werden Schrift und Bild beziehungsweise Bild und Schrift kombiniert.²⁴¹ Schrift wird in der Folge als außerbildliches Element in der Malerei eingesetzt, wie andersherum die Blattfläche als Raum für die Schrift erkannt wird und beide Bereiche von »Gesamtkünstlern« verbunden und vermischt werden.²⁴² Diese Vermischung wird in der Konkreten Poesie weitergeführt, wo der visuelle Aspekt Teil der Dichtung ist und alles, was es auf der Blattfläche zu sehen gibt, als Text begriffen wird.²⁴³

Die gestalterischen Elemente werden in unterschiedlichen Kombinationen zusammengesetzt und in Beziehung gestellt, woraus sich eine Wechselwirkung ergibt. Es bedarf einer Herauslösung aus gewohnten Zusammenhängen, um die Einzelteile bewusst zu machen. Die Behandlung in der Visuellen Poesie ermöglicht es, die Sprachelemente »als Zeichen *und* als Information, als Sinn zu sehen«.²⁴⁴ Gerhard Rühm verwendet den Begriff »wortkunst«, um programmatisch zum Ausdruck zu bringen, »dass die sprache der dichtung, anders als die normierte gebrauchssprache, sich nicht starren regeln fügen müsse, vielmehr als künstlerisches material frei verfügbar sei.«²⁴⁵

²³⁵ vgl. ebenda, S. 297 und vgl. Döhl: Konkrete Literatur, S. 265.

²³⁶ ebenda, S. 297.

²³⁷ vgl. S. J. Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 15.

²³⁸ ebenda, S. 17.

²³⁹ vgl. ebenda, S. 17f.

²⁴⁰ »semantische, pragmatische, kulturelle Dimensionen sind von Lexemen nun einmal nicht wegzudenken« - Beetz: In der Rolle des Betrachters, S. 420.

²⁴¹ vgl. Döhl: Poesie zum Ansehen, S. 169.

²⁴² vgl. ebenda, S. 161f.

²⁴³ vgl. Adler: Text als Figur, S. 281.

²⁴⁴ S. J. Schmidt: Konkrete Poesie. Ergebnisse und Perspektiven, S. 332.

²⁴⁵ Rühm: Wiener Gruppe, S. 36.

Die Isolierung der Begriffe führt zu Gedichten aus nur einem Wort bis hin zu »ein-wort-tafeln«, wobei die einzelnen Worte aus dem Kontext gelöst und von der Beeinflussung durch die benachbarten Wörter befreit werden.²⁴⁶ Aus dem bedeutungskonstitutiven Kontext und dem Zusammenhang des Satzes gerissen, werden die einzelnen Begriffe in den Kontext der Flächengestaltung gesetzt, und können dort vom Betrachter in neue Bedeutung verwandelt werden.²⁴⁷ Die weitere Reduktion führt vom Wort zu den Phonemen und zu den einzelnen Buchstaben. Auch diese Sprachelemente weisen Qualitäten von Klang, Rhythmus, Bild- und Zeichenhaftigkeit auf und können mit einer Bedeutung versehen sein.²⁴⁸ Die Buchstaben sind die kleinsten Bestandteile, in die Sprache aufgespaltet werden kann. In ihrer Gesamtheit bilden sie das Alphabet, das eine gewisse Universalität beanspruchen kann. Und so geht mit der Verwendung des gesamten Alphabets ein Anspruch auf Vollständigkeit einher, alles von A bis Z, wird erfasst, behandelt, verwendet.²⁴⁹ Mit diesem überschaubaren Material von Einzelementen, kann je nach Zusammensetzung, alles in Sprache ausgedrückt, beschrieben, dargestellt werden.

Zahl- und Satzzeichen gehören ebenfalls zur Schrift, wobei ihnen eine Sonderstellung zukommt. Zahlzeichen bzw. Ziffern sind zugleich Wort und Zeichen. Es können nicht nur Mengen, sondern auch Ordnungen und Reihungen dargestellt werden. Eine fortlaufende Zahlenfolge birgt meist eine Wertigkeit; so erscheint etwa das Erstgenannte als Bedeutsamstes, das Folgende mit absteigender Wichtigkeit, oder umgekehrt.²⁵⁰ Satzzeichen haben große Bedeutung für die Gliederung, die Rhythmisierung, sie erleichtern das Lesen und das Erkennen von syntaktischen Strukturen und Satzeinheiten. Wird der Text gesprochen, geben die Satzzeichen Hinweise auf Rhythmus, Pausen und Intonation und sind gleichzeitig gra-

²⁴⁶ vgl. ebenda, S. 14 – In den »konstellationen« arbeitet Rühm mit isolierten Begriffen, erstellt »ein art ›punktueller‹ dichtung«, in der die einzelnen Wörter »eigenständigkeit« erlangen. Die »ein-wort-tafeln« schließlich heben die Totalität eines einzelnen Begriffs hervor, »denn schon die konfrontation mit einem anderen schränkt ihn assoziativ ein. [...] das hierarchische prinzip des satzes wurde erst einmal aufgegeben, um die wörter, der fixierung auf aussagen entbunden, wieder zu gleichberechtigten elementen aufzuwerten.« – ebenda, S. 14.

²⁴⁷ S. J. Schmidt: Konkrete Poesie. Ergebnisse und Perspektiven, S. 329.

²⁴⁸ Einzelne Vokale können als Interjektionen und Ausrufe verwendet werden oder haben durch ihre Form eine Zeichenhaftigkeit. So kann etwa das »t« als Plus oder Kreuz erscheinen. Auch in der »o-i studie« von F. Achleitner wird die typographische Grundstruktur betont, das »o« der Kreis und das »i« der Strich vereinen sich zu einem »t«. – vgl. Achleitner, Friedrich: »o-i studie«. In: ders.: prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1970. S. 278-296. Vgl. auch: Alder: Text als Figur, S. 288f.

²⁴⁹ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 295 und vgl. Döhl: Poesie zum Ansehen, S. 168. – Das Alphabet ist das »materiale Ensemble« der Literatur, das als solches in einer Reihe von Alphabetgedichten thematisiert wird. Zum Beispiel: Kurt Schwitters »Register/ (elementar)«, Louis Aragons »Suicide« oder Franz Mons »einmal nur das alphabet gebrauchen« – vgl. dazu Döhl, Reinhard: Von der Alphabetisierung der Kunst. Zur Vorgeschichte der konkreten und visuellen Poesie in Deutschland. In: Elisabeth Walther u. Udo Bayer: Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense. Baden-Baden: Agis Verlag, 1990. S.250-263.

²⁵⁰ vgl. dazu Mainberger, Sabine: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin, New York: de Gruyter, 2003, S. 42f.

phische Elemente. Die Schrift mit allen Schrift- und Satzzeichen hat einen visuellen Eigenwert.

Eugen Gomringer spricht nicht nur vom Schriftbild, sondern vielmehr vom Bild der Schrift, und verwendet unter anderen die Bezeichnungen »ideogramme«, »typogramme« und »piktogramme«.²⁵¹ Es wird die typographische Gestaltung als wichtiges Moment in der Visuellen Dichtung betont.²⁵² Mit Hilfe von Variationen im Schriftbild werden Akzente gesetzt und zusätzliche Informationen geliefert. Die Arbeit auf der Fläche bezieht die Seite mit ein – und damit auch die Materialität des Buches. Bei Texten, die sich über mehrere Seiten erstrecken, ist die Herstellung eines Zusammenhangs über die einzelne Seite hinaus ebenfalls Teil der Typographie. Diese beschäftigt sich mit der gesamten Gestaltung des Buches von der Abfolge der Seiten bis zur Umschlaggestaltung. Hier bieten sich Möglichkeiten zur Thematisierung des Mediums, wenn etwa einzelne Seiten des Buches eine andere Materialität haben²⁵³ oder die Buchform aufgelöst wird und der Text auf losen Zetteln erscheint.²⁵⁴

Um rezipiert zu werden braucht das Buch seine Leser. Die besondere Rolle der Rezeption für die Konkrete Poesie beschreibt Manfred Beetz: erst der Betrachter enthüllt »durch die konkretisierende, am Buchstaben, Schriftbild oder Laut verweilende Rezeption« die Konkretheit von Material und Technik.²⁵⁵ Es ist immer wieder das gleiche Material, der gleiche Grundstock an Buchstaben, die in der Literatur verarbeitet und als Buch veröffentlicht werden. Die Art und Weise wie diese behandelt und präsentiert werden, kann jedoch zu einer veränderten Rezeption führen.²⁵⁶ Ähnlich formuliert es S. J. Schmidt, wenn er von dem konkreten Werk als »Objekt in Potentialität« spricht, das an sich weder Text noch Zeichen ist, sondern erst zu einem solchen gemacht werden muss.²⁵⁷

2.1.4. Versuchsanordnungen

Eine Objektivierung des Materials verfolgt die Konkrete Poesie mit der Reduktion auf einzelne Wörter und ihre Lösung aus Bedeutungszusammenhängen.²⁵⁸ Ein weiterer Schritt der

²⁵¹ vgl. Gomringer: definitionen zur visuellen poesie, S. 163-164.

²⁵² vgl. Döhl: Poesie zum Ansehen, S. 169f., S. J. Schmidt, Konkrete Poesie. Ergebnisse und Perspektiven, S. 324f.

²⁵³ Gerhard Rühm fügt in seinem Buch »rhythmus r« ein Sandpapier zwischen den Seiten ein. In seinem Buch »Mann und Frau« gibt es gefaltete, zerknitterte, zerrissene, zerschnittene und halbe Seiten. – vgl. auch Adler: Text als Figur, S. 297 und s. Kapitel 1.4.1.

²⁵⁴ Beispielsweise »deus ex skatola — entwicklungsroman« (1964) von Konrad Balder Schöffelen. Der Roman erscheint in der 2. Auflage 1975 in einer Schachtel mit 365 beschrifteten Losröllchen – vgl. dazu Ernst: Typen des experimentellen Romans, S. 295.

²⁵⁵ vgl. Beetz: In der Rolle des Betrachters, S. 421.

²⁵⁶ vgl. ebenda, 421.

²⁵⁷ S. J. Schmidt, Konkrete Dichtung, S. 17.

²⁵⁸ Rühm, Wiener Gruppe, S. 14.

Objektivierung und der Zurücknahme des Autors wird mit automatisierten Verfahren vorangetrieben, bei denen das Ergebnis oft überraschend und nicht vorhersehbar ist.²⁵⁹ Mit dem »methodischen inventionismus«²⁶⁰ formuliert Marc Adrian ein »allgemein gültiges prinzip zur produktion von kunstwerken«,²⁶¹ das beschrieben werden kann als

ein rezept, das es jedermann jederzeit ermöglichen sollte, gedichte herzustellen. er [Iván Contreras Brunet] zielte damit auf eine radikale, wenn auch auf höchst artifizielle weise bewerkstelligte demokratisierung der poesie. [...] nach seinem konzept sollte dichtung also nicht mehr auf individualistischer inspiration, sondern auf kalkulierbarer erfindung beruhen – daher die bezeichnung inventio-
nismus²⁶²

Anregungen für diese methodischen Verfahren werden aus der Wissenschaft, das heißt aus dem Bereich von Formeln und Gesetzmäßigkeiten geholt. Es wird mit der Anwendung solcher Strukturen auf die Literatur, die Sprache, die Wörter experimentiert und die sich ergebende Wirkung untersucht. Oswald Wiener beschreibt diese Kunst als »*experimentell*, weil die variierte Wirkung auf andere und vor allem auf [ihn] selbst der Gegenstand von Beobachtungen sein konnte, die Hypothesen über die zugrundeliegenden Mechanismen ermöglichen würde.«²⁶³

Bei automatisierten Verfahren zum Erstellen von Texten, die nach formelhaften Mustern vorgehen, generiert sich der Text gewissermaßen selbst.²⁶⁴ Es wird zuerst ein Vorgehen konzipiert, eine Handlungsanweisung erstellt, in die dann beliebiges Wortmaterial eingespeist werden kann.²⁶⁵ Dafür werden mathematische Formeln herangezogen wie etwa die Fibonacci-Reihe²⁶⁶ oder $n+1$.²⁶⁷

²⁵⁹ vgl. Rühm, Gerhard: über den »inventionismus«. In: Marc Adrian: Inventionen. Linz: edition neue texte 1980. S.85-90. Hier vgl. S. 87.

²⁶⁰ »Inventionismus« bezeichnet eine Methode, »die in Diskussionen mit chilenischen Anarchisten, auf Vermittlung H. C. Artmanns, im Café Glory erprobt und ausgebaut wird, bis sie 1957 ihre endgültige, strikt formalisierte Formulierung in der programmatischen Niederschrift Marc Adrians findet. – Locher, Elmar: Die Wiener Gruppe. In: Calzoni, Raul, Massimo Salgaro (Hrsg.): »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Göttingen: V&R unipress 2010. S.215-235. Hier S. 219 und vgl. Rühm: über den »inventionismus«, S. 85f.

²⁶¹ Adrian, Marc: inventionen. Linz: edition neue texte 1980. S. 5.

²⁶² Rühm: über den »inventionismus«, S. 85.

²⁶³ Wiener, Oswald: Bemerkungen zu einigen Tendenzen der »Wiener Gruppe«. In: Fetz, Wolfgang (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Wien: Kunsthalle Wien 1998. S. 20-28. Hier S. 23.

²⁶⁴ vgl. Locher: Die Wiener Gruppe, S. 217.

²⁶⁵ vgl. Bayer, Konrad: hans carl artmann und die wiener dichtergruppe. In: der.: Sämtliche Werke, Bd.1. Wien: ÖBV Klett-Cotta 1985. S. 347-355. Hier vgl. S. 350: »man nehme eine anzahl wörter (:den wortstock, auch verbarium), stelle gleichungen nach dem goldenen schnitt auf (später irgendwelche mathematischen reihen, alles war erlaubt) und beginne die wörter danach zu ordnen, auszuzählen, bis der wortstock zu ende ist oder sooft durch den wortstock bis alle wörter verwendet sind (etc. ad libitum.)«.

²⁶⁶ Diese Reihe ist seit jeher bedeutend für die bildende Kunst und erweist sich als äußerst produktiv. Sie steht auch in einem Bezug zum Goldenen Schnitt – der Quotient zweier aufeinanderfolgender Glieder der Reihe nähert sich zunehmend der Relation des Goldenen Schnitts an, je grösser die Glieder werden. – vgl. Lehmann, Ingmar: Fibonacci-Zahlen in Bildender Kunst und Literatur. http://www.mathematik.unidortmund.de/ieem/BzMU/BzMU2009/Beitraege/LEHMANN_Ingmar_2009_Fibonacci.pdf (Zugriff: Dezember 2011)

²⁶⁷ vgl. Rühm: Wiener Gruppe, S. 14.

Formeln im Gegensatz zur Kunst scheinen eine naturwissenschaftlich-objektive Beschreibung von Tatsachen und Erscheinungen zu ermöglichen. So erarbeitet Marc Adrian in seiner »kurzgefaßten theorie des methodischen inventionismus«, deren Aufbau in Anlehnung an Wittgensteins »Tractatus« gestaltet ist, eine Formel für das Kunstwerk. Darin enthalten sind mehrere Variablen, welche eine Unterschiedlichkeit der Kunstwerke gewährleisten. In Punkt 2 der »theorie« beschreibt Adrian die Anwendung des »methodischen inventionismus«, abhängig von individuellen, künstlerischen Faktoren und der Erstellung des Programms.

es handelt sich darum, methoden für künstlerische produktionsprozesse zu erarbeiten, welche die individuellen kohärenzfaktoren (k) jedes künstlerers in der verschiedensten weise (v) im jeweiligen prozeß sichtbar werden lassen. diese methoden müssen darstellbar und vorausplanbar (programmierbar) sein. die erstellung dieser programme ist ebenfalls künstlerische aktivität.²⁶⁸

Gerade die Erstellung der Formeln ist die Herausforderung beziehungsweise das Spielerisch-Spannende am »methodischen inventionismus«. Die Ausführung des Programms, die nach einem Automatismus erfolgt, ist laut Rühm schon nicht mehr von so großem Interesse wie das Erstellen der »spielregeln«.²⁶⁹ Es kann zwar mit Hilfe solcher Anleitungen jedem ermöglicht werden Poesie zu erstellen, das künstlerische Moment besteht allerdings in der Erstellung dieser Anleitungen.

Solche nach mathematischen Formeln operierende Verfahren scheinen die Verwendung des Begriffs »Experiment« nahezulegen. Aus dem (natur-)wissenschaftlichen Bereich werden Anregungen für die Literaturproduktion geholt und Vorgehensweisen übernommen. Formeln können auch auf Strukturen literarischer Werke angewendet werden und als »Rahmensetzungen« für die Produktion dienen.²⁷⁰

2.2. EXPERIMENTELLER ROMAN

2.2.1. Spiel mit Erwartungen

Die Bezeichnung »Roman« als Gattungsangabe weckt bestimmte Erwartungen. Auch wenn sich Roman nicht eindeutig definieren und eingrenzen lässt, haben die Leser doch eine be-

²⁶⁸ Adrian: inventionen, S. 7.

²⁶⁹ vgl. Rühm: über den »inventionismus«, S. 85.

²⁷⁰ So arbeitet besonders in Frankreich die Gruppe »Oulipo« mit solchen Formzwängen, wobei durch die Einschränkung eine umso größere Produktivität freigesetzt werden soll. – vgl. dazu Schleggen, Uwe: Schreiben aus dem Nichts. Gegenwartsliteratur und Mathematik – das Ouvroir de littérature potentielle. München: Meidenbauer 2004.

stimmte Vorstellung von Form und Umfang dieser literarischen Gattung.²⁷¹ Die lange Geschichte des Romans, dessen Bezeichnung sich im Mittelalter etablierte, hat so vielgestaltige Formen hervorgebracht, so dass eine alle umfassende Definition nur sehr allgemeine Merkmale zulässt.²⁷² Roman ist »ein Sammelbegriff für umfangreiche, selbständig veröffentlichte fiktionale Erzähltexte«.²⁷³

Roman wird als komplexe visuelle Ausdrucksform verstanden, die Unterschiedlichstes vereinen kann.²⁷⁴ Johann Gottfried Herder spricht davon, dass keine Gattung von »weiterem Umfange« sei; der Roman ist »der verschiedensten Bearbeitung fähig«, kann nicht nur »Geschichte und Geographie, Philosophie und die Theorie fast aller Künste« enthalten, sondern auch die »Poesie aller Gattungen und Arten«.²⁷⁵ Der Roman bietet eine literarische Form, in der die Interessen und Kenntnisse der Zeit verarbeitet und eingebunden werden können, was sich nicht nur inhaltlich sondern auch formal widerspiegelt.²⁷⁶ Die Fähigkeit, andere Gattungen zu integrieren, stellt das »innovative Potential« des Romans dar.²⁷⁷ Er bietet sich geradezu für Experimente mit verschiedenen Gattungen und Formen an, die mit der Bezeichnung »Roman« und in der Form des Buches zusammengehalten werden. Experimentelle Romane brechen mit konventionalisierten Formen, sie unterlaufen und enttäuschen bestehende Erwartungen; Ulrich Ernst spricht von der Absage an die »herkömmliche[n] Strukturen der Gesellschaftsspiegelung, Figurenpsychologie und Handlungskausalität«.²⁷⁸

²⁷¹ vgl. Steinecke, Hartmut: »Drang nach Universalität«. Zur Romantheorie in Österreich zwischen 1930 und 1960. In: Karl Konrad Polheim (Hrsg.): Sinn und Symbol. Bern [u.a.]: Lang 1987. S. 545-557. Hier vgl. S. 317f. und vgl. Schärf, Christian: Der Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001. S. 177.

²⁷² Die Roman- und Gattungstheorie ist ein weites Feld in der Literaturwissenschaft. Untersuchungen konzentrieren sich häufig auf eine bestimmte Zeit, ein geographisches Gebiet, ein Thema oder einen Zusammenhang. – vgl. Žmegač, Viktor: Zum Problem der Romantheorie. In: P. M. Lützeler (Hg.): Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Königstein/Taunus: Athenäum 1983. – vgl. ebenso Schärf, Christian: Der Roman im 20. Jahrhundert., Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans. Bd. 2. Von Hegel bis Handke. München: Winkler 1972., Blamberger, Günther: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Stuttgart 1985., Manfred Durzak (Hg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. Stuttgart 1971., Dieter Wellershoff: Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt. Köln 1988.

²⁷³ Steinecke, Hartmut: Roman. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 3. Berlin, New York: de Gruyter 2003. S. 317-322. Hier S. 317.

²⁷⁴ vgl. Žmegač, Viktor: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik. Tübingen. Niemeyer 1991. S. 403.

²⁷⁵ vgl. J. G. Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität (99. Brief). In: ders.: Herders Werke. 5/2. Hrsg. v. Eugen Kühnemann. Stuttgart [1891]. S. 430 und vgl. Žmegač: Der europäische Roman, S. 403.

²⁷⁶ vgl. Heimann, Bodo: Experimentelle Prosa. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart: Reclam 1971. S. 235-256. Hier vgl. S. 251f.

²⁷⁷ vgl. Steinecke: Roman, S. 320.

²⁷⁸ Ernst: Typen des experimentellen Romans, S. 225 - In seiner breit angelegten Untersuchung zu den »Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur« aus dem Jahr 1992 holt Ernst weit aus, verfolgt Vorläufer bis in die Antike und hebt besonders die Autoren François Rabelais, Laurence Sterne und Lewis Carroll hervor. – ebenda, S. 319.

Mit dem Hermann Broch-Zitat »Drang nach Universalität« betitelt Hartmut Steinecke seine Untersuchung »Zur Romantheorie in Österreich zwischen 1930 und 1960«.²⁷⁹ Er stellt darin die Theorien dar, die von Autoren in den dreissiger Jahren entwickelt und in der Nachkriegszeit wieder aufgenommen wurden. Robert Musil etwa verfolgt die Idee eines Möglichkeitenromans, der nicht »die Aufgabe hat, die Wirklichkeit darzustellen«, sondern vielmehr »mögliche Wirklichkeiten« zeigt, utopisch werden soll.²⁸⁰ Ein veränderter Wirklichkeitsbegriff führt zu einer »Ausweitung des Romans zum ›Totalitätskunstwerk‹«.²⁸¹ Albert Paris Gütersloh entwickelt die Vorstellung von einem »totalen Roman«, bei dem die Geschichte nebensächlich ist und nur dem Zusammenhalt dient, für das »Nebeneinander von Objekten und Einzelwirklichkeiten, das Nebeneinander von Wirklichkeitsfragmenten und ausführlichen Abschweifungen, Interludien, Reflexionen«.²⁸² Heimito von Doderer versteht den »totalen Roman« als ein »sehr komplexe[s] und notwendig unvollendbare[s] und unvollkommene[s] Gebilde«.²⁸³ Die Improvisation wird wichtiger als die bewußte Komposition.²⁸⁴ Diese Überlegungen sind für die nachfolgende Generation und den experimentellen Roman einflussreich.

Ulrich Ernst stellt in den sechziger Jahren bei den Dichtern der Konkreten Poesie die Tendenz fest, »sprachliche Experimente, die zuvor auf lyrische Formen wie Ideogramm, Konstellation, Palindrom und Dialektgedicht beschränkt waren, in Großformen zu überführen«.²⁸⁵ Als Grund führt er ein »kritisch geschärfte[s] Materialbewußtsein von Sprache« an, das theoretisch und in Überlegungen zu Sprache und Dichtung erarbeitet wurde.²⁸⁶ Wie die Konkreten Experimente mit ihren Mischformen die starren Grenzziehungen von Kunstgattungen auf-

²⁷⁹ Steinecke: Drang nach Universalität. – Das Zitat stammt aus Hermann Brochs Rede »James Joyce und die Gegenwart« (1932, gedr. 1936). Darin hält er fest: »Heute ist der Dichter gezwungen, [...] das Erbe anzutreten, das ihm das Erkenntnisstreben der Menschheit übermacht hat. Und dieses Erbe ist das metaphysische und ethische Problem, ist mit einem Wort die philosophische Durchdringung des Daseins in der Universalität der Weltdarstellung.« – Broch, Hermann: James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag. In: ders.: Kommentierte Werkausgabe. Band 9/ 1. Schriften zur Literatur 1. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975. S. 63-94. Hier S. 87.

²⁸⁰ Steinecke: Drang nach Universalität, S. 247f. – Musil stellt dem »Wirklichkeitssinn« den »Möglichkeitssinn« gegenüber, »So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.« – Musil, Robert: Gesammelte Werke. Band 1. Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch Kapitel 1-80. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek/ Hamburg: Rowohlt 1981. Hier S. 16. Vgl. zu Musils Romantheorie: Hillebrand: Theorie des Romans, S. 162-179.

²⁸¹ Steinecke: Drang nach Universalität, S. 550. – Broch beschreibt das »Totalitätskunstwerk« als »Spiegel des Zeitgeistes«. – Broch: James Joyce und die Gegenwart. S. 65.

²⁸² Steinecke: Drang nach Universalität, S. 554 und vgl. S. 553. Gütersloh schreibt über den Roman: »Die Technik des Romans ist die artistische *par excellence*; weswegen sie [...] Totalitätsanspruch erhebt«. – Gütersloh, Albert Paris: Der innere Erdteil. Aus den »Wörterbüchern«. München: Piper 1966. S. 180.

²⁸³ Doderer, Heimito v.: Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950. München: Biederstein 1964. S. 42. Vgl. dazu auch Steinecke: Drang nach Universalität, S. 555.

²⁸⁴ vgl. ebenda, S. 555.

²⁸⁵ vgl. Ernst: Typen des experimentellen Romans, S. 254.

²⁸⁶ vgl. ebenda, S. 254.

weichen und in Frage stellen, werden auch zunehmend in der Literatur die literaturtheoretischen Einteilungen, Gattungsgrenzen und Genres hinterfragt.²⁸⁷ Wie in den kleinen Formen Konkreter Poesie werden auch bei experimentell-konkreten Romanen Schrift, Schrifttypen und Typographie bewusst eingesetzt. Die Arbeit auf der Fläche wird in einen größeren Zusammenhang gestellt, der nicht nur über eine oder mehrere Seiten geht, sondern ein ganzes Buch umfasst. Mit der Gegenüberstellung von kurzer und langer Form charakterisiert Roland Barthes den Roman, der versucht, in der langen Form Kontinuität herzustellen.²⁸⁸ Er geht davon aus, dass Notizen, Fragmente, Kleinformen im Roman oder Buch nach einer Struktur angeordnet werden, die durchkonstruiert ist, im Gegensatz zum Album, das eine Sammlung darstellt.²⁸⁹

Theorie und Produktion ergänzen sich gegenseitig, vor allem die Literaturtheorie reagiert auf die neue Form. So stehen besonders die Werke von ›Tel Quel‹ und ›Oulipo‹ in einem engen Zusammenhang mit strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien, die ihrerseits wiederum den Umgang und das Verständnis dieser Texte erleichtern.²⁹⁰ Die Offenheit der Romane steht im Zusammenhang mit den Intertextualitätstheorien.²⁹¹ Diese Texte verweisen ganz augenscheinlich nicht auf eine Realität, sondern textimmanent auf sich selbst sowie über sich hinaus auf andere Texte, sogenannte Prätexte.²⁹²

2.2.2. Struktur und Rahmenbedingungen

Anstelle von Handlungskonstruktionen tritt bei experimentellen Romanen das Strukturprinzip zutage, das den Zusammenhalt gewährleistet.²⁹³ Wie auch bei der Konkreten Poesie zu beobachten ist, kommt der Struktur und dem Konzept ein Eigenwert zu. Zunächst unterscheidet Ernst die vier Strukturprinzipien Tektonik, Sprachspiel, Visualität und Permutation, denen vier verschiedene Typen des experimentellen Romans entsprechen.²⁹⁴ Dem tektonischen Roman liegen formalisierte, arithmetische oder geometrische Aufbaumodelle zugrunde, der sprachspielerische Roman operiert mit Sprachexperimenten, der visuelle Roman setzt

²⁸⁷ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 275.

²⁸⁸ vgl. Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 54f – Es stellt sich die Frage, was als Diskontinuität markiert wird und welche Rolle die visuelle Anordnung spielt. – vgl. ebenda, S. 55.

²⁸⁹ vgl. ebenda, S. 285.

²⁹⁰ vgl. Ernst: Typen des experimentellen Romans, S. 288 und S. 303f.

²⁹¹ vgl. ebenda, S. 288.

²⁹² vgl. ebenda, S. 304, vgl. ebenso S. J. Schmidt : Konkrete Dichtung, S.23 und Broich, Ulrich: Intertextualität. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Berlin, New York 2000. S. 175-179.

²⁹³ vgl. Ernst: Typen des experimentellen Romans, S. 260.

²⁹⁴ vgl. ebenda, S. 226.

illustrative Mittel ein und bedient sich optischer Formen der Konkreten Poesie, der permutative Roman ist als Kombinationsspiel konzipiert.²⁹⁵ Viele Romane kombinieren zudem mehrere Strukturprinzipien, wobei meist eines dominiert.²⁹⁶ Diese Strukturen bilden gleichsam das Gerüst für die Zusammenfügung von unterschiedlichen Bestandteilen. Durch formale Strukturen und nicht zuletzt durch die gebundene Form des Buches zusammengehalten, kann unterschiedliches Material kombiniert und in Beziehung gesetzt werden.

Weiters stellt Ernst eine »zunehmende Bedeutung optischer Darstellungsformen in der modernen experimentellen Prosa«²⁹⁷ fest – es ist Schrift, mit der die Seite gefüllt wird, schwarze Schriftzeichen auf der weißen Seite, durch welche diese geschwärzt wird. Das freibleibende Weiß repräsentiert das Ungeschriebene und ist gleichzeitig das Blatt an sich, das Material, aus dem das Buch besteht.²⁹⁸ Der Roman ist eng mit der Präsentationsform Buch verbunden, sodass sich die »Schreibweise im Bereich des Romans mehr als in jeder anderen Gattung auf die Eigenschaften des Mediums stützt, ja daß manche Verfahrensweisen im Text überhaupt erst aus den Möglichkeiten visueller Darbietung hervorgegangen sind«.²⁹⁹ Der Autor kann die Erscheinung und Anordnung des Textes mitgestalten und durch die typographische Darstellung die Aufmerksamkeit lenken.

2.2.3. Roman-Leser

Die einzelnen Seiten sind in der gebundenen Form des Buches in einer bestimmten Ordnung zusammen- und festgehalten. In dieser verschriftlichten, gedruckten Form ist Tempo und Wiederholung der Rezeption den Lesern überlassen. Beim Umblättern, bei der Fortbewegung durch das Buch, halten die Leser das Material in den Händen, hantieren damit. Romane mit einem linearen Handlungsverlauf werden in dieser vorgegebenen Reihenfolge von vorne nach hinten gelesen und geblättert. Experimentelle Romane mit nicht-linearen Handlungsverläufen oder ohne Handlung können eine andere Orientierung im Buch ermöglichen. Neue Kompositionsmuster brechen die traditionelle Lesart des Buches auf, das »lesepermutativ« konzipiert sein kann.³⁰⁰ Das bedeutet, dass experimentelle Romane aktive Leser erfordern, da diese erst zusammengestellt werden müssen und einer Auseinandersetzung bedür-

²⁹⁵ vgl. ebenda, S. 226.

²⁹⁶ vgl. ebenda, S. 226

²⁹⁷ ebenda, S. 278.

²⁹⁸ vgl. Heimann: Experimentelle Prosa, S. 257.

²⁹⁹ vgl. Žmegač: Der europäische Roman, S. 266.

³⁰⁰ vgl. Ernst: Typen des experimentellen Romans, S. 296.

fen. Die Leser werden in Mitverantwortung für die Textkonstitution gezogen.³⁰¹ Soll das Buch in einer anderen Weise gelesen und gehandhabt werden, muss das den Lesern vermittelt werden. Um sie nicht ratlos werden zu lassen, können mit Hilfe der Paratexte und paratextuellen Elemente den Lesern die nötigen Angaben und Hinweise gegeben werden. Sie werden entweder im Vorwort direkt angesprochen oder bereits mit dem, was auf dem Buchdeckel steht, mit Titel, Untertitel, Gattungsbezeichnung, auf den Text eingestimmt und vorbereitet. Durch seine äußere Präsentation wird der Text in einen Kontext gestellt und es wird eine erste Verbindung zu den potentiellen Lesern geschaffen, an deren Vorkenntnisse und Erwartungen angeknüpft wird.

2.3. EXPERIMENTELLE LITERATUR IN ÖSTERREICH

2.3.1 (Neo)Avantgarde

In Österreich wird die Konkrete Poesie in erster Linie mit den Autoren Achleitner, Rühm und Jandl in Verbindung gebracht.³⁰² Wie bei den internationalen Bewegungen³⁰³ gibt es auch in Österreich die Anfänge einer Konkreten Poesie in den fünfziger Jahren. Es ist eine Zeit, in der mehrere Generationen nebeneinander arbeiteten, die einen unterschiedlichen Umgang mit Traditionen und der Aufarbeitung der jüngsten Geschichte pflegen.³⁰⁴ Im Nachkriegsösterreich fehlt eine tiefgreifenden Aufarbeitung der geschichtlichen Ereignisse, stattdessen soll an die österreichische Tradition anzuknüpft werden.³⁰⁵ Von der als rückwärtsgewandt und traditionalistisch beschriebenen österreichischen Kulturpolitik der Nachkriegszeit wird die Tradition der Kulturation Österreich hervorgehoben, mit einer Literatur, die auf »ewige Werte« setzt.³⁰⁶ Es wird eine Repräsentationsliteratur von offizieller Seite gefördert, die der Ausbildung eines österreichischen Nationalbewusstseins dienen soll.³⁰⁷

³⁰¹ vgl. ebenda, S. 320.

³⁰² vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 284f, und auch die Auswahl österreichischer Autoren in der von Eugen Gomringer herausgegebenen Anthologie: Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren. Stuttgart: Reclam 1972.

³⁰³ zur Konkreten Poesie als internationale Bewegung s. Kapitel 2.1.1.

³⁰⁴ vgl. Weiss, Walter: Die Literatur der Gegenwart in Österreich. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart: Reclam, 1971. S. 386-399. Hier vgl. S. 411f. und S. 417.

³⁰⁵ vgl. dazu Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Studienverlag. 2008, besonders S. 87f., Weiss: Literatur der Gegenwart, S. 411 und S. 413 und vgl. ebenso: Wischenbart, Rüdiger: Der Literarische Wiederaufbau in Österreich 1945-1949. Königstein/ Ts.: Hain 1983, Aspöckl, Norbert, Norbert Frei u.a. (Hg.): Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Wien: Österr. Bundesverl. 1984.

³⁰⁶ vgl. Zeyringer: Österreichische Literatur seit 1945, S. 53.

³⁰⁷ vgl. Backes, Michael: Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie. München: Fink, 2001. S. 104.

Nicht ganz so repressiv beschreibt Michael Backes die Situation im Feld der bildenden Kunst, wo Österreich mit dem ›Art Club‹ den »Anschluß an die europäische Moderne« schafft.³⁰⁸ Dieser formiert sich 1947 als die wichtigste Künstlervereinigung der Nachkriegszeit und hat bis 1960 Bestand. Hier versammeln sich alle, die unakademisch und fortschrittlich sind, Maler, Bildhauer, Schriftsteller und Musiker; Namen wie Albert Paris Gütersloh, der Präsident des Art Clubs, Wander Bertoni, Arik Bauer, Ernst Fuchs, Arnulf Rainer, und andere. Der ›Art Club‹ »wurde zum sammelbecken aller – damals noch spärlichen – fortschrittlichen künstlerischen tendenzen«.³⁰⁹ Mit der Zeit erweitert sich der Kreis der Wiener Avantgardisten und teilt sich in mehrere Gruppen und Cliques auf.³¹⁰ Einige Mitglieder der späteren Wiener Gruppe gründen 1954 zusammen mit andern Interessierten, mit progressiven Dichtern, Komponisten und Malern, den Club »exil«. Mit der Namenswahl wird auf die isolierte Situation der Künstler im österreichischen Kulturleben angespielt.³¹¹ Gleichzeitig ist es diese Situation, welche die Gruppenbildung, die Zusammenarbeit und schließlich die Mythenbildung fördert.³¹²

Nicht dem offiziellen Literaturbetrieb folgend, sondern die eigenen Traditionen suchend, setzt man sich in diesen Gruppierungen mit der klassischen Avantgarde und der Kunst der Zwischenkriegszeit auseinander.³¹³ Klaus Kastberger bemerkt, dass Österreich in den zwanziger und dreißiger Jahren ein avantgarde-freier Raum war, aus dem heraus sich nur Einzelpersonen in anderen Ländern an der klassischen Avantgarde beteiligten: Es hat »in Österreich bis Mitte der 50er Jahre keine Avantgardebewegung im Sinne von Surrealismus, Dadaismus oder Futurismus gegeben«.³¹⁴ Und so kam es im Österreich der fünfziger und sechziger Jahre zu einer Avantgarde und Neoavantgarde gleichzeitig.³¹⁵ Die Bezeichnung Neo-Avantgarde verwendet Ulrich Ernst für die Bewegung der Konkreten Poesie. In Anknüpfung an die klassische Avantgarde hebt er die Merkmale der »Internationalität, Multimedialität, Eliminie-

³⁰⁸ Backes: Experimentelle Semiotik, S. 114.

³⁰⁹ Rühm: Wiener Gruppe, S. 7.

³¹⁰ vgl. ebenda, S. 8.

³¹¹ vgl. ebenda, S. 17.

³¹² vgl. ebenda und Backes: Experimentelle Semiotik, S. 103f.

³¹³ vgl. Bayer, Konrad: Die Wiener Gruppe. In: Weibel, Peter (Hrsg.): die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen. Wien, New York: Springer Verlag 1997, S. 30 und Kastberger, Klaus: Wien 50/ 60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde. In: Thomas Eder und Klaus Kastberger (Hrsg.): Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien: Zsolnay 2000. S. 5-26. Hier vgl. S. 7f.

³¹⁴ Kastberger: Wien 50/ 60, S. 5.

³¹⁵ vgl. ebenda, S. 7.

rung der Vorstellung vom organischen Kunstwerk und Aufhebung der strengen Grenzen zwischen Kunst und Lebenswelt« als gemeinsam hervor.³¹⁶

2.3.2. Wiener Gruppe und Einzelgänger

In diesem (literarischen) Umfeld der fünfziger Jahre schließen sich junge Autoren zusammen, um sich auszutauschen, teilweise zusammenzuarbeiten und auch um Publikationsmöglichkeiten im Selbstverlag zu schaffen.³¹⁷ Mit dem Zusammenschluss als Gruppe erfolgt gleichzeitig eine Abgrenzung gegen alles, was nicht Teil der Gruppe ist, wie auch gegen die herrschende Kultur.³¹⁸

Als bedeutendste Gruppierung in den fünfziger Jahren ist die Wiener Gruppe zu nennen, welche einen nachhaltigen Einfluss auf die österreichische Literatur hatte und immer noch hat.³¹⁹ Als Wiener Gruppe wird der Freundeskreis von Gerhard Rühm, H. C. Artmann, Oswald Wiener, Konrad Bayer und Friedrich Achleitner bezeichnet. Sie treten in gemeinsamen Lesungen auf, erstellen Gemeinschaftsarbeiten, veranstalten zwei »literarische cabarets« und werden zuerst in der Rezeption als Gruppe wahrgenommen.³²⁰ Die 1967 von Rühm herausgegebene Anthologie trägt zu dieser Rezeption bei. Im Vorwort beschreibt er das Zustandekommen und die Geschichte der Wiener Gruppe.³²¹ 1952 lernen sich Gerhard Rühm und H. C. Artmann im Umkreis des Art Clubs kennen. Freundschaft und das gemeinsame Interesse an einer experimentellen Literatur verbindet die beiden und führt in den folgenden Jahren auch Konrad Bayer, Oswald Wiener und Friedrich Achleitner hinzu. Eine zeitliche Datierung des Bestehens der Gruppe ist nicht mit exakten Jahreszahlen einzugrenzen, da sie sich nicht eindeutig als solche deklariert. Sie ist auch keine »Manifest-Gruppe«, ³²² oder wie Gerhard Rühm festhält, »die gruppierung ergab sich keineswegs aus einem definierten programm,

³¹⁶ vgl. Ernst: Konkrete Poesie, S. 274.

³¹⁷ vgl. Backes: Experimentelle Semiotik, S. 124. – Zu Literaturzeitschriften in Österreich nach 1945 vgl. Wischenbart (Anm. 305), Weber, Elisabeth: Österreichische Kulturzeitschriften der Nachkriegszeit 1945-1950. Frankfurt a. M.: Lang 1988.

³¹⁸ vgl. Backes: Experimentelle Semiotik, S. 105f.

³¹⁹ Zur Wiener Gruppe und ihrem Einfluss vgl. Thomas Eder und Klaus Kastberger (Hrsg.): Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien: Zsolnay 2000., Schmatz, Ferdinand: Sinn & Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter. Wien: Sonderzahl 1992., Walter-Buchebner-Gesellschaft (Hrsg.): die wiener gruppe. Wien: Böhlau 1987., Weibel, Peter (Hg.): die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen. Wien, New York: Springer 1997. – Ein umfassendes Literaturverzeichnis zur Wiener Gruppe und zur Konkreten Poesie findet sich im Anhang von Backes: Experimentelle Semiotik. S. 317-329.

³²⁰ vgl. Becker, Melitta: Gerhard Rühm und der Mythos *Wiener Gruppe*. In: Kurt Bartsch und Stefan Schwar (Hrsg.): Gerhard Rühm. Graz, Wien: Droschl 1999. S. 125-153. – Gerhard Rühm schreibt über die Namensgebung: »in einem zeitungsmagazin über uns tauchte erstmals die bezeichnung <wiener dichtergruppe> auf (dora zeemann im <neuen kurier> vom 23.6.1985).« – Rühm: Wiener Gruppe, S. 26.

³²¹ vgl. ebenda, S. 7-36.

³²² Backes: Experimentelle Semiotik, S. 105.

sondern vorallem auf grund persönlicher sympathien und wohltuender übereinstimmung«³²³ Übereinstimmungen gibt es in dem Interesse an einer progressiven Literatur, die eine Auseinandersetzung mit der Sprache an sich beinhaltet.³²⁴ Auch ein umfassender Protestcharakter ist ihnen gemeinsam, der sich nicht nur gegen die herrschende Kulturpolitik, sondern ebenso gegen Normen wie standardisierte Lebensformen, Schreibweisen und Orthographie richtet.³²⁵ Die einzelnen Mitglieder der Gruppe sind unterschiedlich lange dabei, Friedrich Achleitner stößt als letzter 1955 hinzu, H. C. Artmann entfernt sich ab 1958 allmählich. Die intensivste Zusammenarbeit gibt es in den Jahren 1955-1959.³²⁶

Die Wiener Gruppe beschäftigt sich mit bis dato unbekannten und weniger bekannten Autoren und bezeichnet diese als die »aufgefundene, eigentliche tradition«.³²⁷ Von Interesse erscheint alles, was progressiv und radikal ist und »von ausgetretenen wegen wegführt[]«.³²⁸ Es gibt in der Literatur ein deutliches Nachholbedürfnis in der Auseinandersetzung mit der klassischen Avantgarde und all jenem, was von den Nationalsozialisten als »entartete Kunst« verboten worden war. Rühm nennt als Vorbilder die Avantgarde vor 1933 die Expressionisten, Dadaisten, Surrealisten, sowie die Barockliteratur und die Namen

arno holz, paul scheerbart, carl einstein, august stramm, franz richard behrens, kurt schwitters, otto nebel, hans arp, benjamin perét – das waren dichter, die, sofern überhaupt bekannt, kaum zur kenntnis genommen wurden und als zu recht vergessene aussenseiter abgetan wurden. für uns bedeuteten sie die wiederentdeckte, wahre tradition, der sich unsere poetischen arbeiten anschlossen. wo sollte es auch weitergehen, wenn nicht bei den sogenannten »endpunkten«?³²⁹

Andere Anknüpfungspunkte werden international herangezogen. Artmann übersetzt moderne spanische Literatur und macht die Wiener Avantgardisten mit den ihnen unbekannten, zeitgenössischen Autoren Genet, Beckett, Ionesco bekannt.³³⁰ Ebenso wird der Kontakt zu Gruppierungen der Konkreten Poesie gesucht.³³¹ Neben der Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition und zeitgenössischen Entwicklungen erstreckt sich die theoretische Beschäftigung der Gruppe auch auf Gebiete der »sprachwissenschaft, denkmethoden, wittgenstein, den neopositivisten, der kybernetik«,³³² aus denen Anregungen für die literarische Produktion bezogen werden.

³²³ Rühm: Wiener Gruppe, S. 12.

³²⁴ vgl. Weibel: die wiener gruppe, S. 775.

³²⁵ vgl. Kastberger: Wien 50/ 60, S. 8 u. S. 17.

³²⁶ vgl. Weibel: die wiener gruppe, S. 15 sowie Bayer: Die Wiener Gruppe, S. 30.

³²⁷ vgl. Rühm: Wiener Gruppe, S. 9.

³²⁸ ebenda, S. 12.

³²⁹ ebenda, S. 9.

³³⁰ vgl. ebenda, S. 8.

³³¹ vgl. ebenda, S. 15.

³³² ebenda S. 27.

1953 verkündet Artmann die »acht-punkte-proklamation des poetischen actes«, in welcher hervorgehoben wird: »es gibt einen satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben.«³³³ Was als Literatur erkannt oder zu solcher erklärt wird, liegt im Ermessen des Dichters.³³⁴ Hier wird auf die Literatur angewandt, was Marcel Duchamp mit den »objets trouvé« oder »ready-mades« in den 1910er Jahren anstieß und mit denen er den Kunstbegriff in Frage stellte. Es erfolgt eine Wertschätzung des Aktes, die Idee wird höher geschätzt als das Endprodukt.³³⁵

Neben der Auseinandersetzung mit gleichen Themen und Konzepten sind es vor allem die Gemeinschaftsarbeiten, welche die Wiener Gruppe ausmachen und dazu beitragen, dass diese als solche wahrgenommen und rezipiert wird. Es entstehen vielfältige Ergebnisse: Lautdichtung, Textmontagen, Dialektdichtungen, Seh- und Hörtexte, Theaterstücke, Chansons. Arbeitsmethoden wie die Montage begünstigen die Gemeinschaftsarbeit. 1957 gibt es die erste große Lesung der Gruppe mit anderen Autoren. Die zwei »literarischen cabarets« finden 1958 und 1959 statt.³³⁶ Nach den »literarischen cabarets«, welche auch als Beginn der »späten, radikalen Avantgarde« bezeichnet werden,³³⁷ an denen Artmann nicht mehr beteiligt war, löst sich die Gruppe mehr und mehr auf. Der Freitod von Bayer 1967 und der Umzug von Rühm nach Berlin tragen zur Auflösung bei. Die Mitglieder sind jedoch davor, daneben, danach immer auch als individuelle Künstler tätig gewesen. Sie werden auch außerhalb und nach Auflösung der Gruppe als Schriftsteller wahrgenommen.

Neben der Wiener Gruppe gibt es weitere Schriftsteller, die sich mit experimenteller Literatur beschäftigen. Im Umkreis der Wiener Gruppe werden vor allem Ernst Jandl, Friederike Mayröcker und Andreas Okopenko genannt.³³⁸ Okopenko steht zwar in Kontakt zu den Mitgliedern der Wiener Gruppe, sucht aber seine eigene poetische Praxis entgegen der vorherrschenden Tendenz zur Entindividualisierung der Literatur und der Reduktion der subjektiven Einflüsse.³³⁹ Mit der Distanz, die Okopenko einnimmt, wird eine Zuordnung erschwert.

³³³ ebenda S. 9.

³³⁴ ebenda, S. 13.

³³⁵ vgl. Weibl: die wiener gruppe, S. 781. – Das ist auch die Grundidee der sich in den sechziger Jahren entwickelnden Konzeptkunst. Eine Art Konzeptkunst in der Literatur verfolgte bereits Stéphane Mallarmé mit seinem »Buch«, das in der Idee entwickelt, aber nicht umgesetzt wurde, bzw. nicht umzusetzen ist. – vgl. Adler: Text als Figur, S. 233f.

³³⁶ vgl. Weibl: die wiener gruppe, S.15 und Rühm: Wiener Gruppe, S. 28.

³³⁷ vgl. Kastberger: Wien 50/ 60, S. 15.

³³⁸ vgl. Zeyringer: Österreichische Literatur seit 1945, S. 93f.

³³⁹ vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Orte der Einsamkeit. In: Konstanze Fliedl u. Christa Gürtler (Hg.): Andreas Okopenko. Dossier Band 23. Graz: Verlag Droschl 2004. S. 55-63. Hier vgl. S. 55f und S. 62, vgl. auch Kastberger, Klaus:

2.3.3. Literatur - Sprache

Die Wiener Gruppe betrachtet die Sprache nicht nur als Material, das als Zeichen, als Klang, als Form zu verwenden ist, sondern hat ein dezidiert sprachkritisches Interesse an der Zerlegung von Sprache und konventionellen Formen.³⁴⁰ Die Sprache ist zu hinterfragen, mitsamt den ihr inhärenten Machtstrukturen und Hierarchien, wobei die Kritik der etablierten Sprachmodelle mit einer Gesellschaftskritik einhergeht.³⁴¹

neue ausdrucksformen modifizieren die sprache und damit sein [des menschen] weltbild. das besagt natürlich auch, inwieweit unsere dichtung über ihre ästhetische bedeutung hinaus wirksam sein soll. gerade in ihrer unabhängigkeit von einer sanktionierten gebrauchsweise besteht die chance, neue ausdrucksformen zu provozieren, zu »verändern«.³⁴²

Als Grundlagen des Schreibens dienen Erkenntnistheorie und Sprachphilosophie, wobei sich die Mitglieder der Wiener Gruppe besonders auf Wittgenstein berufen.³⁴³ In dem Auseinandernehmen gewohnter Satzstrukturen, der Betrachtung einzelner, isolierter Wörter und deren neuen Zusammenstellung mit anderen Wörtern wird das Funktionieren der Sprache untersucht.

wenn wir [...] uns [...] als sprachingenieurs, sprachpragmatiker, sahen, benutzten wir die worte im sinne wittgensteins als werkzeug (allerdings in erweiterter bedeutung), und waren nicht nur am verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen (»konstellationen«) interessiert (was das im naturwissenschaftlichen sinne experimentelle an unseren versuchen ausmachte), sondern auch an der steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch³⁴⁴

Da nur mit Hilfe von Sprache über Sprache gesprochen und gedacht werden kann, gibt es kein Ausbrechen aus dem System. Auch eine Sprachkritik kann nur in der Sprache formuliert werden. Gleichwohl kann gezeigt werden, was Sprache ist und wie mit ihr Sinn und Wirklichkeit erzeugt wird.³⁴⁵ Mit poetischen Mitteln versucht die experimentelle Literatur die Bedingtheiten der Sprache offenzulegen und zu thematisieren. Es werden Strukturen gestört oder aufgelöst, die Sinnproduktion hinterfragt, das Spiel mit Assoziationen provoziert und irritiert. Konzentriert auf elementare Handlungen und keinen mitzuteilenden Inhalt, kann die Sprache von Sentimentalitäten befreit werden. Als eine Möglichkeit, die subjektive Position des Autors abzuschwächen, nennt Rühm die Produktion von Gemeinschaftsarbeiten, bei

Umkehrung der Welten. Andreas Okopenkos Lexikon-Roman zwischen Avantgarde und Engagement. In: ders. (Hrsg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998. S.89-102. Hier vgl. S. 89f.

³⁴⁰ vgl. Backes: Experimentelle Semiotik, S. 13f und vgl. auch Ernst: Konkrete Poesie, S. 300f.

³⁴¹ vgl. Weiss: Literatur der Gegenwart, S. 417.

³⁴² Rühm: Wiener Gruppe, S. 27f.

³⁴³ vgl. Kastberger: Wien 50/ 60, S. 8.

³⁴⁴ Wiener, Oswald: das »literarische cabaret« der wiener gruppe. In: Gerhard Rühm (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1967. S.401-418. Hier S. 401.

³⁴⁵ vgl. Schmidt: Konkrete Poesie. Ergebnisse und Perspektiven, S. 335.

denen der Text von einem Kollektiv, nach zuvor festgelegten Spielregeln, erstellt wird.³⁴⁶ Eine andere Möglichkeit ist die Verwendung von bestehendem oder vorgefundenem Material, wie Zeitungsartikeln oder Texten und Gedichten anderer Schriftsteller. Dabei wird jedoch die subjektive Auswahl des Materials das entscheidende Moment für den entstehenden Text.³⁴⁷ Die Ausgangstexte werden zerlegt und neu geordnet, oftmals in einer streng mechanischen Weise. Es kommen dabei »Ordnungsprinzipien wie das Alphabet, Zahlenreihen, Algorithmen, statistische Häufigkeiten und Wahrscheinlichkeiten zum Einsatz«.³⁴⁸ Gerhard Rühm wählt die Bezeichnung »erweiterte poesie« für eine Dichtung, die sich an den Grenzen des traditionellen Literaturbegriffs bewegt.³⁴⁹ Durch »abweichung vom üblichen«³⁵⁰ und die damit entstehenden Irritationen und Ärgernisse werden die zumeist willkürlichen Grenzen von Normen und herrschendem Geschmack ständig neu hinterfragt; es kommt zu einer »radikalen kritik der kulturellen repräsentationssysteme und wirklichkeitskonstruktionen«.³⁵¹ Die Kritik gilt ebenso dem institutionellen Rahmen, durch den Kunst definiert wird. Was als Kunst wahrgenommen wird hängt davon ab, wie und wo es präsentiert bzw. publiziert wird oder werden kann. Die Arbeit gegen Konventionen erfolgt auch in der Verwendung und Einbindung von traditionellerweise literaturfremden Materialien, wie Werbung, Trivilliteratur, alltäglichen Handlungen und Begebenheiten, und in der Aufhebung der Gattungsgrenzen.³⁵² Durch interdisziplinäre Kunst und ein gattungsübergreifendes Arbeiten eröffnen sich erweiterte Themen und Ausdrucksmöglichkeiten.³⁵³ Die Sprache ist ein Element in der Literatur, umgeben von weiteren Gestaltungselementen, die an der Präsentation beteiligt sind. Zur Präsentation gehört genauso ein Titel, eine Benennung, und so entwickelt die Wiener Gruppe ein Spiel mit Gattungsbezeichnungen.³⁵⁴ Es stellt sich die Frage, was durch eine solche Bezeichnung vermeintlich mitgeteilt wird, welche Erwartungen evoziert werden und durch Nichterfüllung enttäuscht werden.

³⁴⁶ vgl. Rühm: Wiener Gruppe, S. 14.

³⁴⁷ vgl. ebenda S. 22 – Rühm schreibt: »schon die auswahl des materials war erregend und für das poetische endprodukt natürlich von massgeblicher bedeutung. auswahl und ordnung, die sensibilität, die sich in dem spannungsverhältnis benachbarter sätze erweist, machen die qualität dieser art von dichtung aus.«

³⁴⁸ Kastberger: Wien 50/ 60, S. 11.

³⁴⁹ vgl. Rühm: Die Wiener Gruppe, S. 13.

³⁵⁰ ebenda, S. 11.

³⁵¹ Weibel: die wiener gruppe, S. 777.

³⁵² vgl. ebenda, S.779.

³⁵³ vgl. Döhl: Poesie zum Ansehen, S. 171f.

³⁵⁴ vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Wie quadratisch kann ein Roman sein? Die literarischen Genres und ihre Mutationen in den Texten der Wiener Gruppe. In: Thomas Eder und Juliane Vogel (Hrsg.): verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion. Wien: Zsolnay 2008. S.210-223. Hier vgl. S. 210.

friedrich achleitner quadratroman

in diesem buch folgt die seite 2 der seite 1 und die seite 7 der seite 6 so dass hochgeschätzter leser am ende die reihe 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ... bis ca. 150 entsteht wenn nun sie verehrter buchfreund mit ihrem linken daumen im hinteren drittel in das buch hineintappen also etwa bei der seite 125 oder 137 oder 111 um dann so wie es ihre gewohnheit ist von hinten nach vorn zu blättern so werden sie mit dem ganzen buch wenig anfangen können das wäre schade der schreiber hat sich nämlich genau an die reihenfolge der seiten gehalten und sie ausgenützt schamlos zu ihrem ergötzen also die beziehungen der seiten untereinander beruhen auf dieser reihenfolge sie sind ganz einfach linear manchmal haben zwei seiten eine gegenseitige beziehung dann liegen sie auch gegenüber und sie habens nicht nötig geschätzter leser nach vorn von hinten nach vorn zu blättern denn der geschätzte schreiber lieber leser hat sich sehr angestrengt um ihnen das umblättern zum vergnügen zu machen aber bitte blättern sie ruhig herum aber auf ihre verantwortung und machen sie mir dann keine vorwürfe mehr kann ich wirklich nicht tun als sie gleich auf dem buchdeckel auf die besonderen umstände aufmerksam zu machen stellen sie ruhig ihre

FRIEDRICH AchLEITNER »QUADRATROMAN«

Als fünfter und letzter im Bunde stößt Friedrich Achleitner im Sommer 1955 zur Wiener Gruppe. Achleitner ist zuvor und weiterhin parallel als Architekt tätig, bis er sich 1958 für den Beruf des Schriftstellers entscheidet.³⁵⁵ In den Architekturkritiken, die er ab 1961 verfasst, beschäftigt sich Achleitner schreibend mit Architektur und scheint auf diese Weise beide Interessen zu verbinden.³⁵⁶ Zusätzlich zu den Architekturkritiken arbeitet Achleitner an einem österreichischen Literaturführer und hat einen Lehrauftrag erst an der Akademie der bildenden Künste, dann an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien.

Eine Verbindung von Literatur und Architektur scheint durchaus in der Person Achleitner begründet und wird für die Interpretation seiner Texte auch immer wieder herangezogen.³⁵⁷ Daraus ergeben sich besonders für die visuellen Arbeiten Interpretationsansätze bezüglich Struktur, Aufbau und Anordnung. Es ist ein ausgeprägtes Interesse Achleitners an der visuellen Gestaltung und graphischen Wirkung seiner Arbeiten festzustellen. Struktur und Aussage werden durch Aufbau und Gestaltung unterstützt. Dabei spielen sowohl der Materialcharakter der Schrift als auch die räumliche Anordnung unter Berücksichtigung der Seitenfläche, der Leerstellen und Freiräume eine bedeutsame Rolle.³⁵⁸ Achleitner verwendet klare Formen für die Anordnung seiner Texte: so ist »schwer schwarz« als waagrecht Textblock, die »o-i-studie« als Quadrat gestaltet.³⁵⁹ Im »quadratroman« nimmt Achleitner diese Form wieder auf und macht sie zum Grundelement der Konstruktion. Der quadratische Grundriss

³⁵⁵ Zur Biographie von Friedrich Achleitner siehe Mixner, Manfred und Christoph Schmitt-Maaß: Friedrich Achleitner. In Munzinger Online/ KLG. <http://www.munzinger.de/document/16000000001> (Zugriff: August 2012) sowie den Eintrag: Friedrich Achleitner. In Munzinger Online/Personen, <http://www.munzinger.de/document/00000014518> (Zugriff: August 2012)

³⁵⁶ vgl. Eintrag: Friedrich Achleitner. In Munzinger Online/Personen. – Achleitner selbst versteht sie als zwei getrennte Bereiche und bleibt in beiden Bereichen tätig.

³⁵⁷ vgl. ebenda und Mixner: Friedrich Achleitner/ KLG Online.

³⁵⁸ vgl. dazu Mixner: Friedrich Achleitner/ KLG Online.

³⁵⁹ Beide Texte wurden veröffentlicht in: Achleitner, Friedrich: prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien. Reinbek/ Hamburg 1970: »schwer schwarz« S. 251-275 und »o-i-studie« S. 277-297. – Fast alle Texte in diesem Buch sind im Blocksatz gehalten. Sie erscheinen als Rechteck bzw. Quadrat auf der Seite, von viel Weißraum umgeben, sodass der Textblock als Form für sich zur Geltung kommt.

wird darin als »hang zu statischen raumkonzepten« thematisiert, mit einer langen Tradition in der Architekturgeschichte.³⁶⁰

Der »quadratroman« entstand 1972 in Berlin, »ohne die Konkurrenzsituation, die sich aus der freundschaftlichen Bindung zu den Autoren der Wiener Gruppe vorher wohl ergeben haben mag«, ³⁶¹ und wird im Folgejahr 1973 veröffentlicht. »Anschauen!«, fordert Jörg Drews in seiner Rezension anstelle einer Beschreibung, »die der sinnlichen Wahrnehmung gar zu sehr unterlegen ist«. ³⁶² Unter Berücksichtigung der visuellen Erscheinung wird hier trotzdem der Versuch unternommen dieses Werk auszugsweise zu beschreiben und sich in den Zitaten an der Gestalt des Originals zu orientieren.

3.1. PARATEXTE IM QUADRAT

3.1.1. Von Außen nach Innen

In kompakter Form tritt der »quadratroman« vor seine Leser. Es ist ein Taschenbuch mit gelbem Kartoneinband und Klappeinschlag, auf dem ein Klappentext und eine Kurzbiografie des Autors stehen. Das Gelb des Umschlages ist um eine Nuance heller als jenes, das für den Schutzumschlag von Achleitners Sammelband »prosa, constellationen, montagen, dialektgedichte, studien« verwendet wurde, ³⁶³ der drei Jahre zuvor im Rowohlt Verlag erschienen ist. Durch die optische Gestaltung, die Verwendung von annähernd gleicher Umschlagfarbe und Schrifttyp für Auturname und Titel, ergibt sich eine Verbindung zwischen den Werken. Es wird eine Kontinuität hergestellt. Zusätzlich gibt es bereits beim Sammelband mit einer Abbildung aus der »o-i-studie« eine quadratische Umschlaggestaltung, die passenderweise für den »quadratroman« aufgegriffen wird. Als nächste Veröffentlichung von Achleitner folgt »super rekord 50 + 50«, erschienen 1980 bei »edition neue texte«. Hier wird wieder ein dunkles Gelb für den Einband verwendet und auch das Format dieser drei Publikationen ist annähernd gleich. Die korrespondierende Gestaltung erstreckt sich über verschiedene Verlage, wodurch die Bücher Achleitners optisch als eine »Publikationsreihe« erscheinen. Die schriftstellerischen Pausen überbrückend, wird an die vorangegangenen Publikationen angeknüpft.

³⁶⁰ vgl. Achleitner: quadratroman, S. 157.

³⁶¹ vgl. Mixner: Friedrich Achleitner/ KLG Online

³⁶² Drews, Jörg: Wirklichkeit im Quadrat. Friedrich Achleitners konkreter Roman. In: ders.: Luftgeister und Erden schwere. Rezensionen zur deutschen Literatur 1967-1999. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. S. 62-64. Hier S. 64.

³⁶³ vgl. ebenda, S. 62 – Auch der »LEXIKON ROMAN« hat einen gelben Einband und Schutzumschlag, der ebenfalls dem Gelb des »quadratromans« nahe kommt.

Die um einige Jahre später verfasste Kurzprosa³⁶⁴ ist ab 2003 im Zsolnay Verlag erschienen und tritt in einer gänzlich anderen Aufmachung vor die Leser.

Die äußere Gestaltung des ›quadratromans‹ ist so einerseits in den größeren Zusammenhang der literarischen Veröffentlichungen von Achleitner eingebunden, andererseits von der Konzeption des ›Romans‹ bestimmt und an die innere Gestaltung angepasst. Format, Einband und Gestaltung der Paratexte haben sowohl einen gestalterischen wie auch inhaltlichen Zusammenhang mit dem ›quadratroman‹ und werden in den Neuauflagen zum Großteil übernommen. Ein paar kleine Abweichungen gibt es zwischen den bis jetzt erschienenen drei Auflagen: Größe und Positionierung von Quadrat, Auturname und Titel auf dem Umschlag variieren ebenso wie das Material des Bucheinbandes und die Informationen im Klappentext.³⁶⁵ Aufgrund der Veröffentlichung in verschiedenen Verlagen unterscheiden sich auch die Angaben im Impressum. Ansonsten werden dieselben Schrifttypen verwendet und das Innere des Buches, der ›Haupttext‹, ist exakt übernommen.

Dem Titel entsprechend ist auf dem Einband ein Quadrat abgebildet.³⁶⁶ Gefüllt ist dieses mit Buchstaben, bei genauerer Betrachtung können Wörter und Sätze gelesen werden. Noch bevor das Buch aufgeschlagen wird, kann man bereits hier mit der Lektüre beginnen – und sollte man auch: In diesem ersten Quadrat werden gute Hinweise zum Aufbau und Gebrauch des Buches erteilt – es bietet eine Art Leseanweisung. Mit den Informationen darüber, wie zu lesen sei, entspricht es einem Vorwort im Sinne Genettes³⁶⁷ und ist dem Text so weit wie möglich ›vorangestellt‹. Die gesamte Fläche des Quadrates wird ausgenutzt, bietet jedoch nicht genug Platz, sodass der Satz in der letzten Zeile abbricht und auf dem hinteren Umschlag fortgesetzt wird, wo er allerdings ohne quadratische Einrahmung steht. Die Schrift hat sich über die Begrenzung hinaus ausgedehnt – über das Buch gibt es mehr zu sagen, als sich in einer begrenzten Fläche, in einem Quadrat fassen lässt. So interpretiert, kann die Umschlaggestaltung bereits als Andeutung dessen gelesen werden, was im Inneren des Buches folgen wird. Die Fortsetzung des einleitenden Textes auf der Umschlagrückseite ist in einem rechteckigen Blocksatz formatiert und bricht mitten im Wort ab. Darunter gibt es ein weiteres Quadrat mit einer Skizze, die gleichsam das quadrierte Quadrat, das Quadrat in der Po-

³⁶⁴ Unter der Bezeichnung »Kurzprosa« fasst Iris Kraßnitzer die »Sammlungen von Kürzestgeschichten« zusammen, die in den Jahren 2003 bis 2009 veröffentlicht wurden. – vgl. Kraßnitzer, Iris: Welt aus Sprache. Sprachreflexion in Friedrich Achleitners Kurzprosa. Diplomarbeit. Univ. Wien 2011.

³⁶⁵ Die 2. Auflage erschien 1995 im Residenz Verlag, »im rahmen des österreich schwerpunktes zur frankfurter buchmesse« und die 3. Auflage bei Zsolnay, 2007.

³⁶⁶ Die Umschlaggestaltung wurde von Kalle Giese entworfen, wie dem Impressum zu entnehmen ist.

³⁶⁷ vgl. Genette: Paratexte, S. 202f. und s. auch Kapitel 1.3.3. – Das entspricht der Funktion die auch von der »Gebrauchsanweisung« in Inopenkos ›Lexikon Roman‹ übernommen wird – s. Kapitel 4.1.3.

tenz und in seiner vollen Ausdehnung zeigt. Auch das kann als Hinweis – einem Klappentext entsprechend – gelesen werden, dahingehend, was in dem Buch mit dem Quadrat passiert und in welche Richtungen es ausgedehnt wird. Die Paratexte erscheinen als Teil des Gesamtkonzepts.

Platzfüllend steht das Quadrat sowohl auf der Umschlagvorderseite als auch auf der Umschlagrückseite. Es nimmt fast die gesamte Breite des Buches ein. An der Unterkante angesetzt, lässt es links, rechts und unterhalb nur wenige Millimeter Rand, oberhalb jedoch noch etwa ein Drittel der Seite frei. Auf der Vorderseite ist diese Fläche mit dem Namen des Autors und dem Buchtitel gefüllt – alles in Kleinbuchstaben geschrieben, dabei groß und fett gedruckt. Die für Titel und Autornamen verwendete Schrift ist schlicht, serifenlos, möglicherweise eine Helvetica.³⁶⁸

Mit dem Aufklappen des Umschlages gelangt man direkt zum Schmutztitel.³⁶⁹ Auf diesem steht links oben klein in Schreibmaschinenschrift ›friedrich achleitner quadratroman‹. Nach einem weiteren Umblättern kommt man zum ›Titelblatt‹, welches auf einer ›verso‹-Seite, also links, wenn man das Buch aufschlägt, abgedruckt ist. Das erscheint ungewohnt, normalerweise befindet es sich auf einer rechten Seite, auf die der Blick beim Blättern zuerst fällt.³⁷⁰ Die linke Seite ist drucktechnisch gesehen die Rückseite, daher die Bezeichnung ›verso‹. Wichtige, informative Seiten sowie Kapitelanfänge stehen üblicherweise auf der Vorder-, der ›recto‹-Seite.³⁷¹ Nicht so bei Achleitner, hier ist auf der rechten Seite das Impressum abgedruckt – zwar wie in den meisten Büchern gegenüber vom Titelblatt, aber seitenvertauscht. Die rechtlichen Angaben des Impressums sind nicht umrahmt, sie stehen außerhalb der Quadrat-Ordnung. Es sind sozusagen die zusätzlichen Informationen und als solche dem ›quadratroman‹ hinzugefügt. Obwohl es auf einer linken Seite steht, zieht die auffällige Gestaltung des Titelblatts den Blick auf sich und bietet zugleich die Möglichkeit, über die konventionelle Positionierung nachzudenken. Gewohnheiten und Ordnungen können durch Vertauschungen bewusst gemacht und gleichzeitig in Frage gestellt werden.

Im Haupttext greift Achleitner die Gegenüberstellung von rechts und links beziehungsweise deren Vertauschung wieder auf. Er spielt ganz konkret mit den Begriffen, mit der Wortbe-

³⁶⁸ Auf diese Schrift wird in dem Kapitel 5.2. noch genauer eingegangen. Die Helvetica wird nicht nur von Achleitner verwendet, sondern ebenso von den anderen Mitgliedern der Wiener Gruppe, besonders von Gerhard Rühm. (Anm. 568)

³⁶⁹ Der Schmutztitel ist das erste Blatt des Buchblocks, der das Innere in noch ungebundenem Zustand schützt und ist üblicherweise schlicht gestaltet. Ihm folgt der Innentitel – das Titelblatt. – vgl. Willberg: Lesetypographie, S. 307.

³⁷⁰ vgl. hierzu Willberg: Lesetypographie, S. 68f. und Gross, Sabine: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Lese-prozeß. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1994. S. 62f.

³⁷¹ vgl. Willberg: Lesetypographie, S. 314/ 315 und S. 183f.

deutung und ihrer räumlichen Platzierung. Da stehen sich zwei Quadrate gegenüber, die vollkommen regelmäßig mit den Worten »rechts«, beziehungsweise »links« gefüllt sind.³⁷² Das mit »rechts« beschriebene Quadrat steht auf der linken Seite und das »links«-Quadrat dementsprechend auf der rechten Seite. Visuell erscheint alles schön in Ordnung und ist doch vertauscht, will man Wortbedeutung und Platzierung in Einklang bringen. Zwei weitere links-rechts- oder rechts-links-Quadrate stellt Achleitner auf den Seiten 30 und 31 einander gegenüber. Beide sind entlang der Umrisslinie mit Schrift gefüllt, am linken und rechten Rand steht jeweils eine Spalte mit »links« beziehungsweise »rechts«, sowie oben und unten eine Zeile mit »oben« und »unten«. Bei dem Quadrat auf der linken Seite stimmen Wortbedeutung und Positionierung überein, bei dem gegenüberliegenden Quadrat sind sie vertauscht. Unter dem linken Quadrat steht »schon dagewesen«, unter dem rechten hingegen »noch nicht (auch schon)«. Dieser Zusatz erlaubt über das (konkrete) Sprachspiel hinausgehend mehrere Interpretationen. Ein Quadrat bleibt ein Quadrat, egal ob es gedreht oder gespiegelt wird, ist es »auch schon« dagewesen. »[A]uch schon« dagewesen sind die Spielereien und Vertauschungen von rechts und links in der Konkreten Poesie, aber »noch nicht« diese von Achleitner im Quadrat durchgeführten. Weiterhin und immer »noch« sind Spielereien mit rechts und links möglich. Denn wie Ernst Jandl in seinem bekannten Gedicht festhält »lechts und rinks kann man nicht velwechsern«³⁷³ – was zeigt, dass minimale Vertauschungen einzelner Buchstaben neue Bedeutungen eröffnen oder andere Betrachtungen ermöglichen können.

3.1.2. Aufbau und Anordnung

Das gewohnte Muster vom Aufbau eines Buches spricht Achleitner bereits auf dem Buchdeckel direkt an. In dem Leseanweisungs-Quadrat wird nicht nur festgehalten, dass mit der Abfolge der Seiten »die reihe 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ... bis ca. 150 entsteht«, sondern auch, dass sich der »schreiber« an diese Reihenfolge gehalten hat. Durch das Buch soll also nicht beliebig, sondern der Reihe nach geblättert werden, dem bewusst festgelegten Aufbau folgend. Eine festgelegte Abfolge der Seiten ergibt sich mit der Bindung des Buches, durch die die losen Zettel in einer bestimmten Ordnung und Reihenfolge zusammengefügt werden. In dieser Form tritt das Buch vor die Leser. Ob diese sich beim Gebrauch an die vorgegebene Ordnung halten, kann vom Autor nicht mehr überprüft werden. Gibt es eine Narra-

³⁷² vgl. Achleitner: *quadratroman*, S. 44/45.

³⁷³ Ernst Jandl: *lichtungen*. – In: Jandl, Ernst: *Gesammelte Werke*. Erster Band. *Gedichte 1*. Hrsg. v. Klaus Siblewski. Darmstadt: Luchterhand 1985. S. 249.

tion, die dem Verlauf der Seiten gemäß voranschreitet, wird ein lineares Lesen nahegelegt. Fehlt so ein roter Faden, ist die Tendenz zum zufälligen Blättern höher. Auf den ersten Blick erscheint die Reihenfolge im ›quadratroman‹ nicht zwingend. Pro Seite gibt es ein Quadrat, das jeweils auch für sich allein genommen funktioniert. Zusammengenommen ergibt sich eine Art Sammlung unterschiedlichster Quadrat-Variationen. Darüber hinaus lassen sich Zusammenhänge erkennen, wenn die Quadrate in der vorgegebenen Abfolge betrachtet werden. Auf diese Zusammenhänge und die dahinter stehenden Überlegungen hinweisend, gibt der »schreiber« daher an möglichst prominenter Stelle, zuvorderst auf der Einbandvorderseite, seine Anweisungen.

[...] der geschätzte schreiber lieber leser hat sich sehr an gestrengt um ihnen das umblättern zum vergnügen zu machen aber bitte blättern sie ruhig herum aber auf ihre verantwortung und machen sie mir dann keine vorwürfe mehr kann ich wirklich nicht tun als sie gleich auf dem buchdeckel auf die besonderen umstände aufmerksam zu machen stellen sie ruhig ihre

374

Hier wird einer Beliebigkeit in der Reihenfolge vehement widersprochen und der durchdachte Aufbau des Buches hervorgehoben. Strikt zu befolgen ist diese Leseanweisung jedoch nicht, erfolgt in der Fortsetzung auf der Umschlagrückseite sofort der Hinweis, dass der Leser sich »nicht von einem schreiber bevormunden« lassen solle. Es wird ein souveräner Leser angesprochen, der selbst die Verantwortung übernehmen und das Buch durch seine Rezeption mitproduzieren kann und soll.

Wie der Ankündigung auf dem Einband zu entnehmen, sind die Seiten im ›quadratroman‹ mit Seitenzahlen versehen. Die Zuordnung der Seiten zu entsprechenden Zahlen ergibt sich mit der Paginierung. Allerdings lassen sich die Seitenzahlen im ›quadratroman‹ nicht an einem der üblichen Orte³⁷⁵ finden, sondern sie stehen an der oberen Innenseite, nahe der Bindung. So sind sie beim Blättern nicht sofort zu entdecken und müssen ein bisschen gesucht werden. Erst beim vollständigen Aufklappen des Buches sind die Seitenzahlen gut zu sehen, was aber aufgrund der Klebebindung nicht so leicht ist. Einmal aufgeschlagen bleibt das Buch nicht geöffnet liegen, sondern muss aktiv offen gehalten werden. Die erste paginierte Seite ist die Seite 4; hier beginnt der ›Haupttext‹. Zu zählen begonnen wird bereits auf der Vor-

³⁷⁴ Achleitner: quadratroman, Umschlagseite 1.

³⁷⁵ Für eine gute Funktionalität und ein leichtes Auffinden sind die Seitenzahlen (Pagina) häufig an den äußeren Ecken oder Rändern der Seite angebracht. Die Positionierung ist von der Art des Buches abhängig und wie wichtig die Seitenzahlen für die Orientierung sind. – vgl. Willberg: Lesetypographie, S. 154.

derseite des ersten Blattes. Zwischendurch gibt es einzelne Seiten ohne Seitenzahl, die dort aus Gründen der Ästhetik weggelassen wurde – etwa wenn der weiße Raum der Seite besonders wichtig und in die Seitengestaltung miteinbezogen ist, oder wenn die (Seiten-)Zahl thematisiert wird. So findet sich auf der Seite 8 ein Quadrat, in dem links oben »8« zu lesen ist. An der gleichen Stelle steht im gegenüberliegenden Quadrat »seite 9«, zusätzliche Seitenzahlen gibt es nicht. Nach einmaligem Umblättern ist auf der wiederum paginierten Seite 10 das Quadrat mit »quadrat 8« beschriftet. Zählt man alle Seiten sowie alle darauf gezeichneten Quadrate, kommt man auf diese Zahlen.³⁷⁶ Die zwei Seiten, auf denen es bis zur Seite 10 kein Quadrat gibt, sind die Seite 1 mit dem Schmutztitel und die Seite 3 mit dem Impressum. Dann folgt, mit Ausnahme der Seite 141, auf jeder Seite die Umrisslinie eines Quadrates bis zur Seite 176, der letzten Seite des Buchblocks. Dahinter bildet der Umschlag den Abschluss mit einem allerletzten Quadrat auf der Umschlagrückseite. Es erscheint also fast durchgängig auf jeder Seite ein Quadrat, was Achleitner zu der Bemerkung veranlasst:

lauter quadrate sagte der ungewogene leser

377

Im Haupttext gibt es überhaupt nur eine Seite ohne Quadrat, jedoch mit einer Seitenzahl.³⁷⁸ Es ist eine Lücke, eine leere Buchseite. Diese schließt sich an drei Quadrate an, in denen konkret-visuell mit den Begriffen »voll« und »leer« gespielt wird.³⁷⁹ Dahinter folgen Spiele-
reien mit »glas«, Lesbarkeit und schwarzen Flächen.

Das Papier ist zwar nicht so durchsichtig wie Glas, besitzt aber dennoch eine leichte Transparenz. Leicht durchscheinend ist das Quadrat auf der jeweiligen Seitenrückseite sowie auf der dahinterliegenden Seite zu erahnen. Dadurch ist zu erkennen, dass die Quadrate immer an derselben Stelle auf der Seite platziert sind – nicht ganz mittig, mit annähernd gleichen Seitenabständen links und rechts und einem kleineren Abstand zum oberen Blattrand als zum unteren. Sie erscheinen gleichsam übereinander gelagert, als ein Stapel voller Quadrate. Die Illusion eines dreidimensionalen Objekts innerhalb des Buches entsteht, das zwar keinen Kubus, doch zumindest einen Quader bildet. Allerdings gibt es auch in der Platzierung eine

³⁷⁶ vgl. dazu Schönthaler, Philipp: am nullpunkt der gattungen. Friedrich Achleitners quadratroman. In: Modern Austrian Literature. Bd. 44/ 1-2 (2011). S. 37-55. Hier S. 45.

³⁷⁷ Achleitner: quadratroman, S. 68.

³⁷⁸ vgl. ebenda, S. 141.

³⁷⁹ Bereits weiter vorne im »quadratroman« (auf den Seiten 72-77) wurde konkret mit diesen zwei Begriffen im Bezug zum Quadrat umgegangen. Nach einigen Quadraten, die unterschiedlich dicht mit »leer« beschrieben sind, ist eines mit dem einzelnen Wort »voll« beschriftet, dem nur die Umrisslinie eines Quadrates, ein leeres Quadrat, folgt. Im zweiten Anlauf bezieht sich das »leer« auf die ganze Seite. – vgl. Achleitner: quadratroman, S. 138-141.

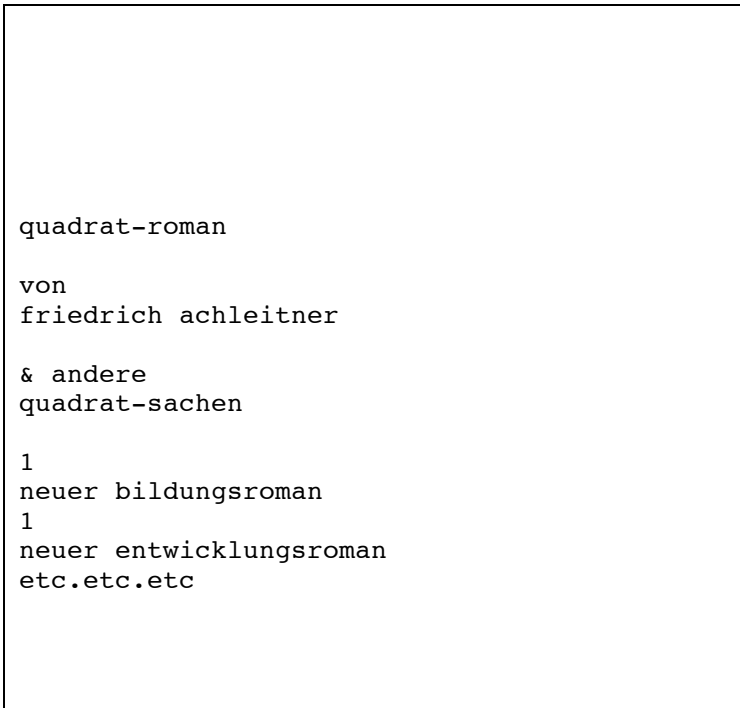
Ausnahme der zuvor praktizierten Regelmäßigkeit. Auf Seite 121 ist das Quadrat nach unten gerutscht, oder die Seite ist auf den Kopf gestellt.

Der Aufbau des ›quadratroman‹ wird von der quadratischen Struktur und von im Vorhinein festgelegten Regeln bestimmt, die im Kleinen, wie auch im Gesamtzusammenhang erkennbar sind. Durch Wiederholungen etablieren sich Regelmäßigkeiten, die besonders dort erkennbar werden, wo mit ihnen gebrochen wird. Auch auf gewisse Regeln und Konventionen der Buchherstellung und -handhabung wird durch Umstellungen und Unterbrechung des gewohnten Ablaufs aufmerksam gemacht.

In dem Buch wird kein Platz verschwendet, auf jeder Seite steht etwas. Zwar kann nicht über das Buch hinausgegangen werden, doch wird der gesamte zur Verfügung stehende Raum, inklusive Umschlag, für die Konzeption genutzt. Der ›Buchinhalt‹ dehnt sich sozusagen bis an die Grenzen des materialen Objektes aus.

3.1.3. Ein Roman »& andere quadrat-sachen«

An der Begrenzung, auf dem Umschlag, stehen einrahmend zwei Quadrate und auch der Titel. Dieser samt den Ergänzungen, die im Titelblatt hinzugefügt werden, kann herangezogen werden, um einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Quadraten herzustellen. Das Titelblatt ist ebenfalls in einem Quadrat gestaltet und ergänzt den Titel mit vier Zusätzen.



quadrat-roman
von
friedrich achleitner

& andere
quadrat-sachen

1
neuer bildungsroman
1
neuer entwicklungsroman
etc.etc.etc

380

³⁸⁰ Achleitner: quadratroman, S. 2.

Die verwendete Ziffer ›1‹ statt ›ein‹ lenkt die Aufmerksamkeit auf die Quantität, mehr als das mit einem unbestimmten Artikel der Fall wäre. Mit dem Zahlzeichen anstelle des Wortes ist es nicht ganz eindeutig, ob es sich hier um einen Bildungs- und Entwicklungsroman handelt, oder um mehrere Romane in einem Buch. Die Auflistung kann auch als Addition gelesen werden – dann befindet sich in dem Buch sowohl »1 neuer bildungsroman« als auch »1 neuer entwicklungsroman« und noch anderes »etc.etc.etc.«. Mit diesem letzten Zusatz werden die zuvor aufgestellten Angaben und die damit geweckten Erwartungen etwas abgeschwächt und zu unzähligen Möglichkeiten erweitert. In dem Titelblatt-Quadrat steht dreimal das Wort »roman« und bezeichnet das Buch mit Nachdruck als solchen. »Wie quadratisch kann ein Roman sein?«³⁸¹ fragt sich auch Wendelin Schmidt-Dengler in einem Aufsatz, in dem er das Spiel mit den Gattungsbezeichnungen, das die Mitglieder der Wiener Gruppe entwickeln, untersucht – die konventionellen Muster werden Mutationen unterworfen und mit den Lektüreerwartungen der Leser gespielt.³⁸² Solches geschieht auch im »quadratroman«, wo nun der Frage nachgegangen wird, welche Romanelemente Achleitner aufgreift, einbaut und verformt.

Die Bemerkung im allerersten Quadrat auf der Umschlagvorderseite zu dem vom »schreiber« durchdachten, stringenten Aufbau kann als Bestätigung der Bezeichnung Roman verstanden werden und als Hinweis auf eine fortschreitende Handlung. Die Abfolge der Quadrate scheint das nicht zwingend zu bestätigen. Achleitner vernachlässigt herkömmliche Strukturen des Romans. Es gibt keinerlei »Gesellschaftsspiegelung, Figurenpsychologie und Handlungskausalität«.³⁸³ Es gibt nur verschieden beschriebene, umschriebene und überschriebene Quadrate oder zumindest Behauptungen von Quadraten. Die Grundkonzeption, »nehmen wir an das quadrat sei gegeben«,³⁸⁴ erweist sich letzten Endes als Fiktion. Genau an dieser Stelle, am Ende des Buches, wird der »fürchterliche irrtum« aufgedeckt.³⁸⁵ Was in diesem letzten Quadrat zu lesen ist, mutet wie ein Nachwort an und lässt nochmals das gesamte Buch in einem anderen Licht erscheinen.³⁸⁶ Mit »konkreter Ironie« wird der Fehler aufgedeckt, der dem Buch die »basis« entzieht.³⁸⁷ Denn aufgrund ungenau-

³⁸¹ vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Wie quadratisch kann ein Roman sein? Die literarischen Genres und ihre Mutationen in den Texten der Wiener Gruppe. In: Thomas Eder und Juliane Vogel (Hrsg.): verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion. Wien: Zsolnay 2008. S. 210-223.

³⁸² vgl. ebenda, S. 222.

³⁸³ Ernst: Typen des experimentellen Romans, S. 225 – Das hat Ulrich Ernst als typisch für den experimentellen Roman herausgearbeitet. S. auch Kapitel 2.2.

³⁸⁴ Achleitner: quadratroman, S. 17.

³⁸⁵ ebenda, S. 176.

³⁸⁶ Laut Genette kann das Nachwort einer »Schlußkorrektur« dienen. – vgl. Genette: Paratexte, S. 230.

³⁸⁷ vgl. Drews: Wirklichkeit im Quadrat, S. 64, sowie Achleitner: quadratroman, S. 176.

er Arbeit ist das Quadrat gar kein Quadrat, sondern ein Rechteck von 120x119mm auf dem A4-Original und entsprechend verkleinert im Buchformat. Der Prozess der Buchwerdung und die Fehler, die sich einschleichen können, laufen der Konzeption zuwider, machen jegliche »quadratphilosophie« zunichte.³⁸⁸ Doch wird mit dem Vorhandenen umgegangen, das beinahe quadratische ›Quadrat‹ einfach als Quadrat bezeichnet. Mit dieser Behauptung findet das Element Fiktion Eingang in den konkret-visuellen Roman.

In einer Spezifizierung wird der ›quadratroman‹ als »bildungsroman« und als »entwicklungsroman« bezeichnet. Eine Entwicklungsmöglichkeit spricht Philipp Schönthaler dem Quadrat allerdings ab, das sich als geometrische Form »in seinem Aufbau als entwicklungsimmun«³⁸⁹ erweist. Zwar wird es mehreren Veränderungen unterzogen, jedoch erfolgt keine bleibende Wandlung der ›Hauptfigur‹. Es wird ausgetestet und dem Leser präsentiert, was mit dem Quadrat und im Rahmen des Quadrates möglich ist. Die Bezeichnung »entwicklungsroman« kann vielmehr in Bezug zu den Lesern gesetzt werden. Dieser Text fordert einen aktiven Leser, der Verknüpfungen herstellen und Anspielungen erkennen kann, der den konkreten Umgang mit Sprache, Text und Buch als Ganzes erfasst. Beim Durchblättern durch den ›Roman‹ kann es so zu einer individuellen ›Entwicklung‹ kommen, bei der die visuelle und graphische Wahrnehmung geschult wird.

In der Bezeichnung »bildungsroman« steckt zudem das Wort ›Bild‹. Jedes Quadrat bzw. jede Seite kann als Bild aufgefasst werden. Diese Bilder betrachtend wird der Rezipienten gleichsam ›gebildet‹. Die Gattungbezeichnungen kehrt sich nach außen, beziehen sich auf einen Leser, der den Text mitkonstituiert und zu einem Entwicklungs- bzw. Bildungsroman werden lässt. Erst durch die Rezeption wird das Buch zu dem, was es ankündigt, und in diesem Sinn vervollständigt.

3.2. VERSAMMLUNG IM QUADRAT

Als einzelne Bilder sind die Quadrate jeweils von einem doppelten Rahmen umschlossen: von der dünnen, schwarzen Umrisslinie ebenso wie von dem umgebenden Weiß der Seite. In ihrem spezifischen Eigenwert können die einzelnen Seiten als »eine Sammlung von Werken

³⁸⁸ vgl. Achleitner: quadratroman, S. 176.

³⁸⁹ Schönthaler: am nullpunkt der gattungen, S. 44.

bildender Kunst«³⁹⁰ gesehen werden, als jeweils gerahmte Visuelle Poesie. Die Konkrete Poesie bewegt sich an den Grenzen der traditionellen Kunstgattungen und besonders in der Visuellen Poesie ist die Nähe zur bildenden Kunst groß – Schrift und Bild greifen ineinander, Darstellung und Anordnung eröffnen eine zusätzliche Bedeutungsdimension.³⁹¹ Für den ›quadratroman‹ verwendet Achleitner Anregungen aus den unterschiedlichsten Bereichen und ordnet sie zu visuellen Gebilden.

Die klare Struktur, die mit dem Quadrat auf jeder Seite gegeben ist, ermöglicht eine Zusammenfügung von disparatem Material. Von der Umrisslinie begrenzt und gerahmt wird das Quadrat zu einer Präsentationsfläche. Die Aneinanderreihung der Quadrate im Zusammenhalt des Buches ist zugleich eine Sammlung von unterschiedlichstem Quadratmaterial, die auch alles integriert, was »immer manchmal nie« quadratisch ist.³⁹²

Achleitner verwendet das Quadrat als formale Klammer wie auch als inhaltlichen Bezugspunkt. Handschriftlich hält er in einem der Quadrate fest: »Dieses Quadrat übt einen guten Zwang aus. Es erzeugt eine Situation, der man sich unterwerfen oder die man auch sprengen kann«.³⁹³ Aber selbst wenn über das Quadrat hinausgegangen, der Quadratrahmen gesprengt wird, steht die ›Rahmensprengung‹ immer noch in einem Verhältnis zur Quadratstruktur. Im und um das Quadrat versammeln sich Wörter, Text, einzelne Buchstaben, Zeichnungen, Zitate, Fremdmaterial, Fotos und Kopien, die eine inhaltliche, formale, materielle oder assoziative Verbindung zum Quadrat haben.³⁹⁴

Das Quadrat ist die hervorgehobenen »hauptfigur«³⁹⁵ des Romans – und das im doppelten Sinn des Wortes. Es ist die Figur, um die und in der sich hier alles dreht, von Jörg Drews als »Orgelpunkt« und als »Ostinato«³⁹⁶ bezeichnet. Diese musiktheoretischen Begriffe beschreiben zugleich die Rolle des ›Quadrates‹, es ist sowohl der gleichbleibende Grundton wie auch eine sich ständig wiederholende Figur.

Einige der Quadrate sind mit längeren Textpassagen gefüllt und zwar nicht nur mit einzelnen Wörtern, sondern mit mehr oder weniger zusammenhängenden Sätzen. Diese haben eine eigene Orthographie – fast durchgängig werden Kleinbuchstaben verwendet und die

³⁹⁰ Wimmer, Herbert J.: Vergnügen am Rahmen. Zu Friedrich Achleitners quadratroman. In: ders. (Hrsg.): Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte. Wien: Edition Praesens 1996. S. 13-17. Hier S. 16.

³⁹¹ vgl. Schmidt: Konkrete Poesie. Ergebnisse und Perspektiven, S. 324f. und vgl. Döhl: Poesie zum Ansehen, S. 158f.

³⁹² Achleitner: quadratroman, S. 136.

³⁹³ ebenda, S. 65.

³⁹⁴ In einem der ersten Quadrate steht bereits, dass das Quadrat nicht beschrieben, sondern dass Wörter auf das Quadrat geschrieben werden, die in einem »oder in mehreren zusammenhängen« mit dem Quadrat und dem Blatt stehen. – vgl. Achleitner: quadratroman, S. 5.

³⁹⁵ ebenda, Umschlagseite 4.

³⁹⁶ Drews: Wirklichkeit im Quadrat, S. 63.

Satzzeichen weggelassen. Anstelle von Punkt und Komma gibt es jeweils ein extra Leerzeichen. Dadurch ergibt sich in der Schreibmaschinenschrift ein möglichst gleichmäßiges, flächiges Schriftbild. Hingegen entsprechen die handgeschriebenen Passagen sowie Zitate und Montagen einer gängigen Orthographie. Die Handschrift ist allerdings nicht so leicht zu lesen wie die maschinengeschriebenen Texte, das Entziffern verlangt eine hohe Konzentration. Wird diese nicht aufgebracht, verschwimmen die Buchstaben und Wörter zu einer Fläche, zu einem Bild. Text wird zur Textur, oder zu einem Gewebe, wie bei dem »entwurf für ein bastdeckerl«.³⁹⁷ Hier ergeben senkrechte und waagrechte Linien ein dichtes Geflecht, das sich gleichsam an den Rändern aufzulösen beginnt, wodurch die einzelnen Fäden erkennbar werden. Ähnlich wie bei diesem »bastdeckerl« wird der graphische Aspekt umso wichtiger, je schwieriger die Schrift zu lesen ist. Auch bei Quadraten, die ganz dicht und mehrschichtig beschrieben sind, entsteht ein schwer lesbares Buchstabengeflecht. Nicht durch Weißflächen voneinander getrennt, sondern übereinanderliegend, sind die einzelnen Buchstaben nicht mehr zu unterscheiden. Die Quadrate werden zu einer mit Schrift und Schriftzeichen gefüllten Fläche, die einen ornamentalen Charakter bekommt.³⁹⁸

Der Einsatz von graphischen und typographischen Elementen stellt Bezüge zwischen Text, Quadrat und Seite her und unterstreicht oder konterkariert die semantisch-inhaltlichen Bezüge, die von den Wörtern hergestellt werden. Neben Fremdmaterial und Handschrift verwendet Achleitner zum größten Teil Schreibmaschinenschrift. Sie wird als gestalterisches Element im gesamten Buch durchgehalten und so ebenfalls für die allographen Elemente wie Verlag, Impressum und Klappentext eingesetzt. Die Wahl der Schrift scheint auch von der Produktion bedingt, bei der das Quadrat sowie die anderen Elemente im Verhältnis zum Umraum vom Autor festgelegt und die einzelnen Seiten so gestaltet wurden, wie sie im Buch gedruckt erscheinen. Durch die Arbeit auf der Fläche sowie einer bewusst gewählten Anordnung und Typographie können die visuellen Elemente herausgearbeitet werden. Das Buch erscheint als die Reproduktion des Manuskripts. Ein Eindruck, der von der Schreibmaschinenschrift unterstützt wird. Diese Schrift spiegelt auch die Entstehungszeit mit ihren technischen Möglichkeiten wider, als Manuskripte für gewöhnlich auf der Schreibmaschine erstellt wurden. In der direkten Reproduktion, ohne Umweg über einen Setzer, wird eine Unmittelbarkeit vermittelt, der Autor scheint in seiner Arbeit am Text spürbar zu werden.

³⁹⁷ Achleitner: quadratroman, S. 167.

³⁹⁸ Diesen Aspekt spricht Achleitner in dem handbeschriebenen Quadrat an. Die Befüllung mit Schrift und das Stehenlassen eines Randes »macht das ganze Blatt zu einem kalligraphischen Zeugnis (Produkt reicht wohl nicht ganz) indem durch die strukturell-ornamentale Verteilung der Schrift eine Fläche – die bestimmte Fläche – gefüllt wird«. – vgl. ebenda, S. 65

Die Hand des Autors ist auch in Zeichnungen und handschriftlichen Passagen zu erkennen. Diese haben ›Leben‹, kein Buchstabe gleicht einem anderen exakt, immer bilden sie leichte Variationen. Aber auch die Schreibmaschinenschrift, obwohl maschinell, unterliegt Schwankungen; der Anschlag ist nicht immer gleich durchschlagend, das Farbband nicht immer gleich kräftig, das Papier nicht immer gleich saugfähig. Jede Schreibmaschine hat zudem ihr eigenes Profil. Es lassen sich die ›spuren‹³⁹⁹ der Herstellung verfolgen:

anschlagspuren farbspuren bandspuren masch
inpuren tippspuren sospuren auchspuren vo
n etwas spuren [...]

400

Diese Spuren füllen ein gutes Drittel des Quadrates und können vom (Spuren-)Leser aufgespürt werden.

Der Herstellungsprozess und die Gemachtheit des Textes werden nicht verborgen, eher noch hervorgehoben. So gibt es immer wieder ›Tippfehler‹, die stehenbleiben, in einem nächsten Anlauf korrigiert und gerade dadurch besonders betont werden. Gleichzeitig wird eine Leserirritation bewirkt und auf den Prozess des Lesens aufmerksam gemacht. Das Lesen gerät durch die ›Tippfehler‹ ins Stolpern. In Passagen, in denen zudem der Leser direkt und auf seine Rezeption angesprochen wird, steigert sich dieser Effekt, wird sozusagen potenziert und zum Quadrat erhoben.

[...] mein erster leser we
r weiss wo du jetzt steckst jetzt in diesem
moment in dem ich das schreibe und wie lange
es dauern wird bis du dich an diesen buchsta
ben entlanghanteln wirst entlangzüngeln oder
bewegst du beim lesen die zunge nicht brav b
ravo brav brav und lese genau sonst kommst d
u aus dieser schönen sache naus raus ehe du
richtig drin bist [...]

401

Mit der Anknüpfung an die Welt des Lesers stellt sich das Werk in Beziehung zu einer Außenwelt, was auch durch andere Verweise, durch Zitate, Referenzen und Widmungen bewerkstelligt wird.⁴⁰² So wirkt der ›Roman‹ zum einen nach außen und bezieht zum anderen

³⁹⁹ ebenda, S. 13.

⁴⁰⁰ ebenda, S. 14.

⁴⁰¹ ebenda, S. 5.

⁴⁰² Bei experimentellen Texten, die mit Andeutungen und Zitaten arbeiten, wird ein aktiver Leser gefordert, der die Teile für sich in einen Sinnzusammenhang bringt. - vgl. dazu S. J. Schmidt: Konkrete Dichtung, S. 19f., Heimann: Experimentelle Prosa, S. 246 und S. 255.

Äußeres mit ein – die Zitate und erwähnten Personen werden in den Quadrat-Zusammenhang gestellt.⁴⁰³

Erst in den 70er Jahren erschienen, also in einer Zeit, in der sich bereits ein Ende der Konkreten Poesie abzuzeichnen begann,⁴⁰⁴ bildet der ›quadratroman‹ laut Herbert Wimmer eine »lustvoll-ironische Summa der Konkreten Poesie«.⁴⁰⁵ Es finden sich darin einige mehr oder weniger direkte Anspielungen auf die Konkrete Poesie. Mit einer ›Birnen-Poesie‹ zitiert Achleitner nicht nur Reinhard Döhl und seinen konkreten »Apfel«, sondern erweist ihm seine Referenz. In einem Quadrat wird mit dem Wort »Birne«, mehrmals in Zeilen untereinander geschrieben, die Form einer Birne gebildet, in der »Döhl« anstelle des Wurms im Apfel haust. Dieses Birnen-Quadrat ist mit »späte ehrenrettung der k. poesie ohne widmung« unterschrieben. Auf der gegenüberliegenden Seite findet sich die gespiegelte Birnenform gefüllt mit »hirn«.⁴⁰⁶ Ein anderes Quadrat, in dem »gar kein geheimesnis« zu finden ist, ist dem »lieben freund eugen gomringer gewidmet«.⁴⁰⁷ Es gibt noch weitere Anspielungen auf Gerhard Rühm, Reinhard Priessnitz, Tim Ulrichs, Günther Brus und andere. Achleitner nimmt Konzepte und Ideen im Zusammenhang mit dem Quadrat auf, geht darauf ein und antwortet auf sie. Diese Andeutungen werden umso reichhaltiger, je mehr Verknüpfungen der Rezipient aktivieren kann.

Achleitner arbeitet seinerseits konkret mit Schrift und Sprache, wobei er diese, ihr Funkzionieren und ihre Ordnung, reflektiert. Im ›quadratroman‹ kommt Achleitner zu dem Schluss: »die ökonomie der deutschen sprache ist eine illusion«.⁴⁰⁸ Nur ein Bruchteil möglicher Buchstabenkombinationen ergibt »brauchbar[e]« Wörter. Immer wieder wird mit der Ordnung bzw. Unordnung der Buchstaben und der sich daraus ergebende Lesbarkeit gespielt. Wild durcheinander wirken die Buchstaben in dem Quadrat auf Seite 34. Bei konsequenter Lektüre von links nach rechts jedoch, ungeachtet der vertikalen Verteilung, fügen sich die Buchstaben zu dem Kommentar »satz kommt von setzen«⁴⁰⁹ zusammen, der auf

⁴⁰³ vgl. Wimmer: Vergnügen am Rahmen, S. 16.

⁴⁰⁴ Döhl spricht in dem 1971 erschienen Aufsatz davon, dass sich mit »umfangreichen Anthologien und umfassenden Ausstellungen« ein Ende der Konkreten Poesie abzeichne. – vgl. Döhl: Konkrete Literatur. S. 257. – Auch S. J. Schmidt versieht seinen 1969 erschienenen, zusammenfassenden Artikel mit dem Titel: »Konkrete Poesie. Ergebnisse und Perspektiven«.

⁴⁰⁵ Wimmer: Vergnügen am Rahmen, S. 16.

⁴⁰⁶ Achleitner: quadratroman, S. 130/131.

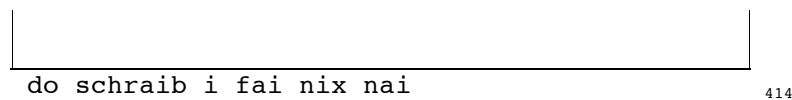
⁴⁰⁷ ebenda, S. 152 – Achleitner spielt hier auf eine Konstellation von Eugen Gomringer an, bei der das »schwarze geheimnis« in der (weißen) Lücke in der Mitte vermutet werden kann. Die Schrift ist in dieser Konstellation in einer rechteckigen Form angeordnet. Auch in dem »Märchen«: »quadrate aller Länder« verwendet Gomringer die Form des Quadrates und das Quadrat als Figur.

⁴⁰⁸ ebenda, S. 58/59 – In Kombination mit den Buchstabenfolgen ›-ut‹ und ›-aut‹ gibt es jeweils nur sieben Buchstaben des Alphabets, die eine »brauchbar[e]« Kombination bilden.

⁴⁰⁹ ebenda, S. 34.

die Unordnung der Buchstaben bezogen scheint. Im darauffolgenden Quadrat haben sich die Buchstaben geordnet, und »der satz ist am boden«. Sind die Buchstaben »unter [sich]«, ⁴¹⁰ bilden sie Sätze, indem sie »schön hintereinander« und »nebeneinander« stehen und sich keiner »vordrängen« oder mit einem anderen »platz tuaschen« ⁴¹¹ darf.

Die Konzentration auf Buchstaben in der Abkürzung ermöglicht den »entwurf für einen militärorden«, ⁴¹² der – vom kleinen hölzernen bis zum großen goldenen M – seine Träger mit »M-ORDEN« auszeichnet. Wortspiele und Assoziationen ergeben sich durch die Anordnung und Kombination der Buchstaben. Im breiten Spektrum der Sprachanwendungen darf auch der Dialekt nicht fehlen. ⁴¹³ So wie der Dialekt seine eigenen Grammatik- und Rechtschreibregeln hat, kann und will er sich nicht in die starre Rahmenstruktur fügen.



Das sind nur ein paar Beispiele dafür, wie im und um das Quadrat die gestalterischen Elemente Zeichnung, Handschrift und Schreibmaschinenschrift angeordnet und eingesetzt werden.

3.3. DAS QUADRAT ALS RAHMEN

3.3.1. Das Quadrat und die Seite

Das Buch beginnt mit einem Quadrat. Es wird nicht nur für die Gestaltung der quadratischen Paratexte eingesetzt, sondern präsentiert sich nochmals auf der ersten Seite des Haupttextes. Zu Beginn erscheint es als ein leeres Quadrat, genauer als die Umrisslinie eines Quadrats auf der Seite, eine leere Fläche auf einer leeren Fläche. ⁴¹⁵ »Die Grundkonzeption ist schon ein pointiertes Zitat« ⁴¹⁶ stellt Jörg Drews fest. Die begrenzte Fläche der Seite, von der Konkre-

⁴¹⁰ ebenda, S. 106/ 107.

⁴¹¹ ebenda, S. 104/ 105.

⁴¹² ebenda, S. 147.

⁴¹³ Besonders Artmann arbeitet mit dem Dialekt. Er wird aber auch von den anderen Mitgliedern der Wiener Gruppe als poetisches Element und konkretes Sprachmaterial eingesetzt. – vgl. Rühm: Wiener Gruppe, S. 13.

⁴¹⁴ Achleitner: quadratroman, S. 25.

⁴¹⁵ Die Befüllung des Quadrates ist unter anderem auch Anlass für die konkrete Spielerei mit »leer« und »voll« (Anm. 379) sowie mit Weiß, Schwarz und Transparenz.

⁴¹⁶ Drews: Wirklichkeit im Quadrat, S. 64: »[...] denn die Blattfläche als etwas Begrenztes, das eine Herausforderung zu gestaltender Bewältigung darstellt, als Bezugsrahmen, der einen spezifischen Konnex zwischen Geschriebenem und dessen Anordnung hervorlockt, findet sich schon in manchen Produkten der Konkreten Poesie.« Im Verlauf des Buches werden von Achleitner noch explizierter Autoren und Werke der konkreten Poesie zitiert. Das Quadrat an sich ist auch ein Zitat der konkreten Kunst, zurückgehend auf das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund« (1915) von Kasimir Malewitsch und den Suprematismus. – vgl. dazu Schönthaler: am nullpunkt der gattungen, S.37f. und auch Gappmayer, Heinz: Formen des Konstruktiven. In: Kunstforum International. Bd.105 (1990). S.146-153.

ten Poesie als Ganzes betrachtet und gestaltet, wird nochmals abgebildet und ausgestellt. Das Geschriebene und dessen Anordnung auf der Fläche stehen miteinander in Beziehung und beeinflussen einander.⁴¹⁷

Mit diesem ersten, leeren Quadrat wird auch die Begrenzung dargestellt und gleichsam als die Rahmenstruktur des »quadratromans« präsentiert. Der Rahmen wird ganz deutlich vor Augen geführt und ins Blickfeld gerückt. Diese gerahmte Fläche, auf die sich die Konzentration richtet, erinnert an die Illustration von August Langen, die das Wahrnehmungsfeld von Perzeption und Apperzeption skizziert.⁴¹⁸ Das Feld der schärfsten Wahrnehmung wird als quadratische Fläche in dem größeren, ebenfalls quadratischen Feld der Perzeption dargestellt. Der Fokus liegt bei Langen auf einem Quadrat und auf eben ein solches richten sich auch bei Achleitner die Konzentration und Aufmerksamkeit. Das Quadrat mit all seinen Möglichkeiten, als Rahmen, als Fläche, auf der Seite, im Buch, steht im Mittelpunkt. Jedoch spielt sich nicht alles innerhalb dieses Apperzeptionsrahmens ab, sondern ebenso auf der umgebenden Fläche, wodurch der Blick einerseits auf den Rahmen als Begrenzung gelenkt, andererseits auch darüber hinausgeführt wird.

Zu Beginn präsentiert sich dieses Quadrat also ganz schlicht als Quadrat und markiert die Ausgangsposition. Dazu gibt es auf der ersten Seite des Haupttextes nur noch die Seitenzahl, die als Hinweis auf das Buch und seine gebundene Form gelesen werden kann und das Quadrat in einen Zusammenhang mit den folgenden Seiten stellt. Der leere Rahmen auf dem Papier, sozusagen die duplizierte weiße Seite, stellt auch ein Bild für den Anfang dar, den Anfang im Quadrat. Dieses erste Quadrat beinhaltet alle Möglichkeiten und ist bereit, gefüllt zu werden, was auf der gegenüberliegenden Seite auch sogleich vorgenommen wird. Ohne Angst vor dem leeren Blatt⁴¹⁹ stürzt sich Achleitner darauf, es zu »beschreiben«.

ich beschreibe dieses quadrat und du liest es
es das heisst ich beschreibe es nicht sondern
schreibe nur wörter darauf die im zusammenhang
stehen oder in mehreren zusammenhängen mit
diesem quadrat und diesem ba blödsinn blatt
natürlich

420

⁴¹⁷ vgl. Drews: Wirklichkeit im Quadrat, S. 63.

⁴¹⁸ vgl. Langen: Anschauungsformen, S. 7, s. auch Kapitel 1.2.1.

⁴¹⁹ In einer Stellungnahme zu »Schreibritualen« gibt Achleitner die Auskunft: »die angst vor dem leeren blatt kenne ich nicht. nichts schöneres als auf ein weisses blatt ein wort zu schreiben. dann stichworte, schliesslich sätze, die das thema einkreisen. der erste satz ist der wichtigste. es muss eingefädelt sein, erst dann kann man nähen.« - Achleitner, Friedrich: die kunst des einfädelns. In: Batya Horn und Elisabeth Wäger (Hrsg.): Schreibrituale. Eine Anthologie. Wien: edition splitter 2004. S. 17.

⁴²⁰ Achleitner: quadratroman, S. 5.

Zwischen den ersten beiden Quadraten besteht ein Zusammenhang, der als Beginn des ›Romans‹, als Beginn einer Geschichte gelesen werden kann. Der Zusammenhang ergibt sich nicht nur durch Worte, sondern besonders durch die Anordnung und Gegenüberstellung der Quadrate. Im Gegensatz zu dem leeren, weißen Quadrat auf der linken Seite, wird das zweite komplett mit Schrift gefüllt; es präsentiert sich schwarz auf weiß. Achleitner beginnt, indem er (be-)schreibt, was geschieht, und es im selben Zuge vollzieht – er beginnt mit einem performativen Schreibakt.⁴²¹ In seinem Drauflosschreiben thematisiert Achleitner die Er- und Befüllung des Quadrat-Rahmens. Im letzten Drittel fehlen »noch zirka zehn zeilen«, bis es voll ist, in die viel »gequetscht«, aber auch »ausgewalzt« werden kann. Der letzte Satz hat allerdings nicht mehr vollständig Platz in der Begrenzung. Es fehlt der Punkt im Zusammenhang des Satzes sowohl als Wort, als auch als Satzzeichen. Mit dem ».« als symbolisches, typographisches Zeichen wird der Satz im folgenden Quadrat auf der Rückseite abgeschlossen. Links oben steht der ».«, dort, wo der Text weitergehen müsste, wäre dieses Quadrat die Fortsetzung oder Folgeseite des vorigen. Ansonsten ist das Quadrat leer. Es gibt eine visuelle, räumliche Pause, ein Luftholen, bevor im Quadrat gegenüber ein neuerlicher Anlauf erfolgt: »aller anfang ist schwer«.⁴²² Wieder gibt es eine Pause. Danach folgen einige spärlich gefüllte Quadrate, die Bezüge zur Seite, zur Seitenzahl, zum Buch herstellen, also zu dem konkreten Material – dann die Feststellung:

konkret ist hier viel los de facto gar nichts
--

423

Und dieses »gar nichts« ist im Quadrat auf der Rückseite sogleich konkret der Anlass für »soviel aufwand«.⁴²⁴ Indem das »de facto« dekontextualisiert und wörtlich genommen wird, kann das »gar nichts« zu etwas werden.⁴²⁵ In der Konsequenz ist dieses »gar nichts« ebenso Anlass für das Buch wie das, was hier »konkret« geschieht. Die Sprache wird manchmal auf Außersprachliches, manchmal auf Innersprachliches bezogen, einmal wörtlich genommen, dann wieder performativ. Mit Hilfe der Schrift, ihrer Gestaltung und Anordnung wird dieses Spiel möglich und unterstützt. Die einzelnen Gestaltungselemente und ihre Beziehungen untereinander werden im Rahmen der Gesamtgestaltung genutzt und

⁴²¹ Dieser Anfang erscheint wie ein performatives Vorwort. Es streich heraus, worum es hier geht, was vor sich geht, und ist dabei schon in den ›Haupttext‹ eingegliedert. – vgl. dazu auch Wirth: Das Vorwort, S. 613f.

⁴²² Achleitner: quadratroman, S. 7.

⁴²³ ebenda, S. 11.

⁴²⁴ ebenda, S. 12.

⁴²⁵ vgl. Schönthaler: am nullpunkt der gattungen, S. 45f.

zusammengefügt. Das Kippen von einem Modus in einen anderen schafft Überraschungsmomente und Pointen.

Wird nicht die Leseanweisung befolgt, sondern irgendwo zu blättern begonnen, wird von hinten nach vorne oder wild durcheinander geblättert, können die einzelnen Seiten auch für sich genommen betrachtet werden. Aber wie das Beispiel der ersten paar Quadrate zeigt, gibt es tatsächlich Abfolgen, die über das einzelne Quadrat hinausgehen: die vorangestellte Leseanweisung hat durchaus ihre Berechtigung.

Nicht nur Begrenzungen des Quadrats, auch Begrenzungen der Seite werden überschritten – mit Sätzen, die erst im nächsten Quadrat zum Abschluss kommen, oder mit Sätzen, die Räumlichkeit und Anordnung thematisieren und vorführen. In einem Quadrat wird konstatiert:

da bleibt einem nichts anderes übrig als
draussen zu bleiben

426

Die Erwiderung »oder drinnen«⁴²⁷ steht auf der nächsten Seite außerhalb des Quadrates, aber immer noch innerhalb der Seite. Ein angenommenes Innen und Außen wird in Frage gestellt und der Betrachtung sowie der Interpretation überlassen. Die Schrift beziehungsweise die Beschriftung hat daran wesentlichen Anteil. Die Verwirrung wird komplett, wenn ohne Rücksicht auf die Grenzlinie quer darüber geschrieben steht: »alles andere würde man als unordentlich empfinden geradezu anarchistisch«⁴²⁸. Nachdem schon davor alles »drunter« und »darüber«⁴²⁹ gegangen, allerdings noch innerhalb des Quadratrahmens geblieben ist.

Das Verfolgen einer solchen Sequenz verlangt kontinuierliches Umblättern. Durch Kombination, Gegenüberstellung und Kontraste wird das Einzelquadrat in größere Kontexte eingebettet. Am Ende des Buches gibt es eine ausleitende Sequenz, bestehend aus fünf Quadraten, in denen die Bemerkungen »bitte wenden«, »Erfolgt«, »Umschliesser« in unterschiedlicher Kombination zusammengestellt sind.⁴³⁰ Das abschließende Umschliessen des Buches »erfolgt« mit dem »Wenden« der Seiten und führt wiederum zu einem leeren Quadrat. Dieses bildet jedoch noch nicht den Abschluss, sondern auf dessen Rückseite findet sich noch ein

⁴²⁶ Achleitner: quadratroman, S. 21.

⁴²⁷ ebenda, S. 22.

⁴²⁸ ebenda, S. 23.

⁴²⁹ vgl. ebenda, S. 20. – Die Schreibmaschinenschrift wird hier mit einem Stempel kombiniert, der kreuz und quer »darüber« gedrückt wird, die »drunter« liegende Ordnung missachtend. Die Kombination der Schrifttypen und unterschiedlichen Materialien verstärkt den Eindruck der Unordnung.

⁴³⁰ ebenda, S. 170f.

letztes Quadrat, das vollständig mit Schrift gefüllt ist. Diese Anordnung korrespondiert mit dem Beginn, wo auch zuerst ein leeres, dann ein vollgeschriebenes Quadrat steht. Am Schluss findet sich darin keine einleitende, sondern eine ›ausleitende‹ Bemerkung, die wiederum nicht vollständig in dem Quadrat Platz hat. Der Schluss bleibt gewissermaßen offen, die Quadratreihe könnte fortgesetzt werden.

3.3.2. Quadrat-Konstruktionen

Mit einer dünnen schwarzen Linie sind die vermeintlichen Quadrate in diesem ›Roman‹ gezogen. Bei genauer Betrachtung erscheint es mit einem Lineal von Hand gezeichnet. Die Ecken sind nicht ganz geschlossen, der Strich nicht durchgehend gleich dick, zwischen den einzelnen Quadraten gibt es minimale Variationen. Jedes ist ein bisschen anders als all die Anderen, sowohl durch die Füllung, als auch die Umrisslinie, die vier Striche, aus denen es sich zusammensetzt. Die Quadrate erscheinen individualisiert. Nicht ein Quadrat ist die Hauptfigur, vielmehr ist es ein Roman, »dessen hauptfigur das quadrat ist«,⁴³¹ das Abstraktum, die geometrische Figur.

Das Quadrat spielt auch in der Reduktion auf die Grundformen in der Konkreten Malerei und im Konstruktivismus eine prominente Rolle.⁴³² Als geometrische Form ist es exakt definiert: Es ist ein regelmäßiges Rechteck, ebenso Parallelogramm wie Raute, gleichseitig und gleichwinkelig. Wie man es dreht und wendet, es erscheint von allen Seiten gleich. Die Operationen Potenz zum Quadrat und Quadratwurzel sind in der Mathematik und Geometrie von großer Bedeutung. Der Verweis darauf darf bei Achleitner nicht fehlen. Lapidar stellt er fest: »die wurzel dieses quadrates | ist die quadratwurzel«,⁴³³ und merkt an, dass die »quadratwurzel« vom »quadratwurzelsepp«⁴³⁴ gesucht wird. In diesem Kompositum schwingt die mathematische Konnotation mit.⁴³⁵

⁴³¹ ebenda, Umschlagseite 4

⁴³² vgl. dazu Gappmayr: Formen des Konstruktiven. – Achleitner hat bereits zuvor ›quadratisch‹ gearbeitet. In der ›o-i-studie‹ sind die Buchstaben in der Form eines Quadrates angeordnet. Die Umrisslinie eines Quadrates verwendet Achleitner auch in der ›quadratstudie‹. Diese kann als Vorarbeit zum ›quadratroman‹ gesehen werden und wird von Achleitner als »ein verspätetes lehrstück für konkrete poesie« bezeichnet. Er versteht das Quadrat als die »logische form einer gleichmäßigen ausdehnung« – vgl. Achleitner, Friedrich: werkstattbericht. In: Walter-Buchebner-Gesellschaft (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Wien [u.a.]: Böhlau 1987. S.145-186. Hier vgl. besonders S. 145 und S. 176. Vgl. ebenso Mixner: Friedrich Achleitner/ KLG Online.

⁴³³ Achleitner: quadratroman, S. 69.

⁴³⁴ ebenda, S. 70.

⁴³⁵ Die Quadratwurzel aus 2 ($\sqrt{2}$) bezeichnet das Verhältnis des goldenen Schnitts, wie auch der Seiten von DIN-Formaten. Das Seitenverhältnis im Quadratroman entspricht ebenfalls dieser »universellen Konstante«. Auf diesen Seiten ist wiederum ein Quadrat abgebildet, so dass Wurzel und Potenzierung auf einem Blatt zu finden sind.

h m u n g k e n n t d e n b e g r i f f d e
s u n e n d l i c h e n n i c h t s i e i s
t v i e l m e h r v o n v o r n h e r e i n
a h r n e h m m t e g r e n z e n d e r w
d s o m i t a n e i n b e s t i m m t a b g
e g r e n z t e s g e b i e t d e s r ä u m
l i c h e n g e b u n d e n

Auf Seite 168 schließlich findet sich eine allgemeine Beschreibung des Quadrates in Form eines Auszugs aus »Meyers Enzyklopädische[m] Lexikon«. Neben der Definition des Quadrates als Fläche und als Potenz wird das ›magisches Quadrat‹ als Beispiel angeführt. Ein solches ist sogleich auf der gegenüberliegenden Seite abgebildet. Diese nüchterne, lexikalische Beschreibung steht schon fast am Ende des Buches. Bis dahin wurde bereits ein sehr breites Spektrum an Thematisierungs- und Verwendungsmöglichkeiten mit dem Quadrat durchgespielt, die zusammengenommen ein beinahe schon enzyklopädisches Ausmaß erreichen. Das Quadrat wurde zum Quadrat erhoben und in seiner möglichen Potenz vorge-

⁴³⁸ Achleitner: quadratroman, S. 32.

führt.⁴³⁹ Und fast wie einem Wörterbuch entnommen, muten die Auflistung von Wörtern mit dem gleichen Stamm »quad-« sowie die Liste der Schimpfwörter zum Quadrat an.⁴⁴⁰ Sind die »quad-«-Wörter noch zählbar, oder wurde vielleicht noch Platz gelassen, um sie zu ergänzen, sprengt der Erfindungsreichtum an Schimpfwörtern den Rahmen des Quadrates.

Als Grundform für Zeichnungen funktioniert das Quadrat ganz ohne Worte. Auf zwei unpaginierten Seiten stehen sich die Strichzeichnung von einem Bild und einem Schild gegenüber. In beiden Fällen sind es leere Präsentationsflächen, die auch eine quadratische Form haben können. Durch die vorangegangene Lektüre des Buches in der konkreten Wahrnehmung geschult, lässt sich in der Gegenüberstellung dieser Zeichnungen auch ohne Worte der Reim erkennen. Das Quadrat als schematische Darstellung ist ohne zeichnerische Zusätze nicht so eindeutig erkennbar und bedarf einer genaueren Spezifizierung durch Schrift. Es kann »eine wiese, ein wald, ein feld, eine stadt oder ein amerikanischer bundesstaat«⁴⁴¹ sein, sowie auch ein »fenster«, ein »tor« oder ein »boxring 1:60«.⁴⁴²

Von der Fläche der Seite zur Illusion von Raum gelangt man durch Überlagerungen. So enthält der »quadratroman« eine einzelne schwarze Seite, die beim geschlossenen Buch bereits als schwarzer Strich zwischen den weißen Seiten auffällt. Das darauf abgebildete Quadrat scheint ausgespart oder ausgeschnitten. Doch entsteht nicht die Illusion eines Durchblicks, sondern das Quadrat präsentiert vielmehr das Weiß der Seite, führt die Materialität des Papiers vor Augen. Genauso gut könnte das Quadrat eine über dem Schwarz liegende weiße Fläche sein. In der zweidimensionalen Darstellung ist nicht eindeutig zu bestimmen, was davor und was dahinter liegt, es bleibt der Deutung des Lesers überlassen. Auf der gegenüberliegenden Seite folgt die Umkehrung: ein schwarzes Quadrat auf der weißen Seite. Das Schwarz ist nicht vollkommen, sondern von weißen Pünktchen übersät, ähnlich einem Sternenhimmel. Mit dieser Assoziation kann das Quadrat links als Abdeckung, rechts als Fenster interpretiert werden, das den Blick in die »unbegrenzten« Weiten des Alls lenkt. Wahrzunehmen ist diese Unendlichkeit wiederum nur in einem Ausschnitt, wie es in dem Zitat von Cassirer einige Seiten zuvor zu lesen war.⁴⁴³

⁴³⁹ Die Potenzierung ist in einer Zeichnung illustriert, in der sich ein Zelt jeweils in der Größe verdoppelt bis es gleichgroß wie das Quadrat ist. Eine andere Art der Potenzierung gibt es in dem Quadrat gegenüber, das mit der Bezeichnung »quadrat« beschriftet ist. Dieses ist nicht umsonst Tim Ulrichs gewidmet, der als konkreter Konzeptkünstler oftmals mit dem Bild im Bild den Herstellungsprozess thematisiert, wobei die Form des Quadrats den Prototyp Bild darstellt. - vgl. Achleitner: quadratroman, S. 80/81.

⁴⁴⁰ vgl. ebenda, S. 84/ 85.

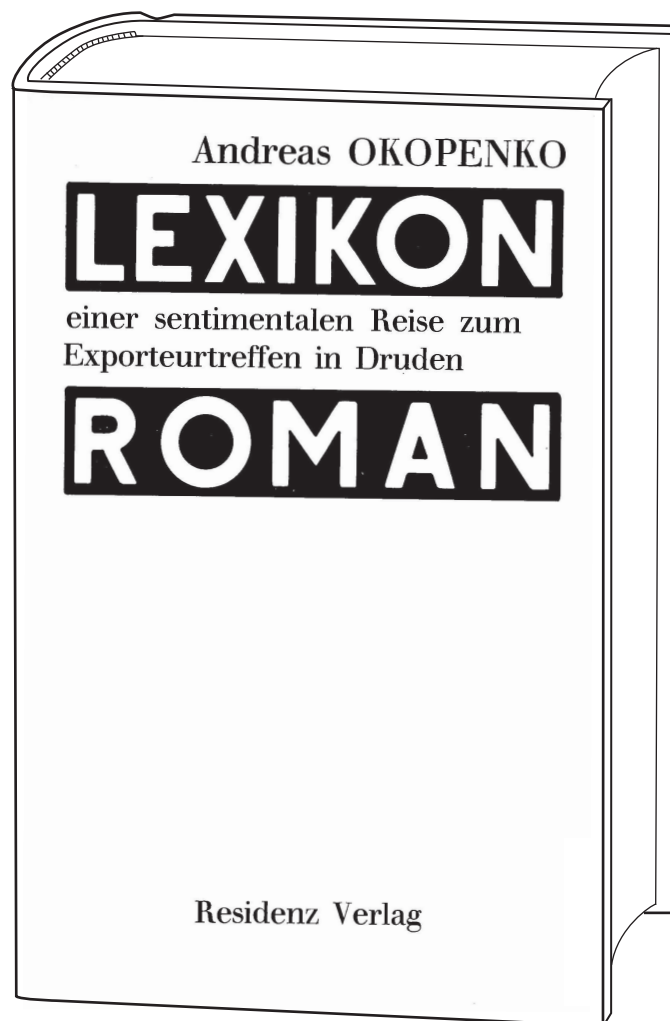
⁴⁴¹ ebenda, S. 90.

⁴⁴² ebenda, S. 86f.

⁴⁴³ vgl. ebenda, S. 32/33 und s. weiter oben in diesem Unterkapitel

Auf die Raumwahrnehmung wird nicht nur im Inneren des Buches angespielt, es ist auch an sich ein dreidimensionales Objekt. Der ›quadratroman‹ präsentiert sich als ein eher großformatiges Buch, nicht den gängigen Dimensionen von literarischen Taschenbüchern entsprechend. Es ist ein Sonderformat, das aus der Reihe fällt, aber dafür in einer Reihe mit anderen Publikationen von Friedrich Achleitner steht. Der ›quadratroman‹ ist als Taschenbuch konzipiert und bereits in der ersten Auflage als solches erschienen. Das rechteckige Format des Buchblocks ist auf Stoß geschnitten und von einem gelben Kartonumschlag umgeben, wodurch sich ein annähernd quaderförmiges Objekt ergibt. Der Raum des Buches kann durch Öffnung desselben und Rezeption seines Inhalts erweitert werden.

Auch durch ein Weiterdenken wird der Inhalt des Buches erweitert, angeregt von den Spielereien mit dem Rahmen, die das Thema des ›quadratromans‹ auf den unterschiedlichen Ebenen von Form und Inhalt darstellen. Achleitner präsentiert im ›quadratroman‹ ein einfallsreiches Spiel, das zum einen auf das konkrete Material der Sprache, der Seite und des Buches aufmerksam macht und darüber hinaus auch auf die Konventionen, die damit verbunden sind. Die Bedingungen werden vorgeführt und gleichzeitig gezeigt in welche Richtungen der Rahmen des Buches und der schriftlichen Darstellung ausgedehnt und möglicherweise gesprengt werden kann.



ANDREAS OKOPENKO »LEXIKON ROMAN«

Andreas Okopenko wird im Allgemeinen zum Umkreis der Wiener Gruppe gezählt.⁴⁴⁴ Dennoch vertritt er eine eigene Position und will sich »weder zu – noch ein – und schon gar nicht unterordnen«.⁴⁴⁵ Sich von der österreichischen Avantgarde abgrenzend sucht er nach anderen, neuen und experimentellen Ausdrucksweisen.⁴⁴⁶ Indem er sich distanziert, bezieht Okopenko eine Einzelgängerposition, die er, wie auch sein literarisches Verfahren, durchwegs reflektiert und kritisch betrachtet. »Ortsbestimmung einer Einsamkeit« lautet so auch der Untertitel zu dem Buch »Vier Aufsätze«,⁴⁴⁷ in dem seine poetologischen Schriften versammelt sind. Die »Einsamkeit« Okopenkos ist, wie Schmidt-Dengler festhält, »nicht das Terrain, das einer Elite vorbehalten sein will, sondern bedeutet die beklemmende Enge, in die konsequente Reflexion auf die eigene poetische Praxis führen kann.«⁴⁴⁸

Reflexionen über die Arbeit und das eigene Vorgehen liegen auch dem ›LEXIKON ROMAN‹ zugrunde, der nach zweijähriger Vorarbeit 1970 veröffentlicht wurde. Es ist der erste ›Roman‹ Okopenkos, der sich zuvor vor allem als Lyriker einen Namen gemacht hatte.⁴⁴⁹ Unter dem darin enthaltenen Stichwort »ORTSBESTIMMUNG« versucht Okopenko sich zu verorten, ohne sich irgendwo zuzuordnen.

Achgott, die Avantgarde will mich nicht, und achgott, in der konservativen Dichtung hab ich schon gar nichts verloren.

Aber ätsch, das eine hab ich: einen 40er Roman, der die Lyrik des 20ers ins Extremgewicht treibt, mit-samt der Augenblicksschnapperei, der wehleidig-nüchtern sich lebenden Unzufriedenheit, dem geländegängigen Mundwerk, der Kommunikationsgläubigkeit quia absurdum.⁴⁵⁰

Literarisch verfolgt Okopenko, zwischen den Richtungen und Gruppierungen stehend, seine eigene Schreibweise. Auch das ›Konkrete‹ mit dem er sich beschäftigt ist grundverschieden

⁴⁴⁴ vgl. Zeyringer: Österreichische Literatur seit 1945, S. 93f und Fetz, Bernhard: Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur. München: Fink 2009. S. 139.

⁴⁴⁵ Waid-Cuchnal, Margit: Andreas Okopenko. Zum Romanwerk eines Lyrikers. Dissertation. Univ. Wien 1986. S. 10. – Zur Biographie von Andreas Okopenko siehe auch: Janetzki, Ulrich und Jens Dirksen: Andreas Okopenko. In: Munzinger Online/ KLG. <http://www.munzinger.de/document/16000000425> (Zugriff August 2012)

⁴⁴⁶ vgl. Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 90, sowie vgl. Janetzki: Andreas Okopenko/ KLG Online.

⁴⁴⁷ Okopenko, Andreas: Vier Aufsätze. Ortsbestimmung einer Einsamkeit. Salzburg, Wien: Residenz Verl. 1979.

⁴⁴⁸ Schmidt-Dengler: Orte der Einsamkeit, S. 55.

⁴⁴⁹ vgl. Janetzki: Andreas Okopenko/ KLG Online.

⁴⁵⁰ Okopenko: Lexikon-Roman, S. 199 (»Ortsbestimmung«).

von der Konkreten Poesie, wie sie die Wiener Gruppe vertritt.⁴⁵¹ Es bezieht sich nicht so sehr auf das konkrete Material der Sprache, sondern ist auf das Dingliche ausgerichtet, es soll »mit Gegenständen und gegenständlichen Situationen argumentiert werden«.⁴⁵² In dem Glauben, dass damit eine Wirklichkeit beschrieben werden kann, die jenseits des Bewusstseins liegt, bezeichnet Okopenko sich selbst als »Realist«⁴⁵³ und bekennt sich zu einem »Konkretionismus«. Diesen von ihm geprägten Begriff, der die Wörter ›konkret‹ und ›Realismus‹ verbindet, erläutert Okopenko folgendermaßen:

Es ist also nicht nur die unabhängig von unserem Bewußtsein existierende Wirklichkeit anzuzielen, sondern dies soll in möglichst konkreter, (auf die Dinge, auf den Einzelfall) ›bezogener‹ Weise geschehen.⁴⁵⁴

In seinem ganzen Werk geht es Okopenko um »Mitteilung«.⁴⁵⁵ Er geht dabei von seiner eigenen Individualität aus und versucht eine Wahrnehmung des Augenblicks zu vermitteln. Allerdings soll dies nicht in Form einer Beschreibung erfolgen, gleichsam von außen kommend, sondern mit Hilfe der Sprache und des Wortmaterials – auch in neuen Zusammensetzungen – sollen bei den Lesern zumindest ähnliche Gefühle wachgerufen werden, wie sie der Autor hatte.⁴⁵⁶ Subjektivität und Gefühl stehen im Vordergrund, das »Kunstwerk hat die Aufgabe, Gefühlerregendes gefühlerregend und spezifisch mitzuteilen«⁴⁵⁷ Die Frage der Mitteilbarkeit stellt sich auch für das »Fluidum«, das für Okopenkos schriftstellerische Arbeit zentral ist – »Das Fluidum ist einzigartig und spiegelt subjektiv die Einzigartigkeit des Augenblicks. Es schlägt ein.«⁴⁵⁸ Unter dem Stichwort »F-Erlebnis« findet das »Fluidum« im ›LEXIKON ROMAN‹ Erwähnung.

Das Zick! oder (an das schwärmerische Wort »Fluidum« anknüpfend:) F-Erlebnis, das trotz der Vielelementigkeit als Ein Moment, als Ein Etwas empfunden wird und darum mehr von einem Geruch, einem Frösteln, einer Melodieerinnerung an sich hat als von einer Gedankenkette oder der schriftstellerischen Bildbeschreibung, ist jeweils unvertauschbar. Leider (da mit dem ganzen Leben des Empfinders verbunden:) auch un-mittelbar. Alle Konkretionen und Superkonkretionen meiner Abbildversuche sind nur leere Schoten, die einen eindeutigen aber unersetzenden Hinweis auf die Erbsen geben. Die einzige Hoffnung: daß jede genug intensive Konkretion des Erzählers da und dort ein »ähnliches« Zick! zufügen könne – wie fremde Zick!er es an meinem Zick!netz vermochten.⁴⁵⁹

⁴⁵¹ vgl. Breicha, Otto: Von einem und zu anderem. Einige lockere Überlegungen zu Person und Werk. In: Klaus Kastberger (Hg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998. S. 121-127. Hier vgl. S. 123.

⁴⁵² ebenda, S. 123.

⁴⁵³ Okopenko: Vier Aufsätze, S. 49, sowie vgl. Kastberger: Umkehrung der Welten S. 89f.

⁴⁵⁴ Okopenko: Vier Aufsätze, S. 51.

⁴⁵⁵ ebenda, S. 46 – Die subjektive Erfahrung ist bei Okopenko Anlass für künstlerische Mitteilung. »Das Kunstwerk, das aus Welt und Gefühl besteht und sozialen Charakters ist, affektiert uns so weit, daß wir den mitgeteilten Waltauschnitt nachfühlen und über ihn hinaus, »die Welt« selbst dann fühlen, wenn wir zum primären Aufnehmen der Welt, ohne die Hilfe eines Kunstwerks, nicht disponiert waren« - ebenda, S. 47. – Die Mitteilbarkeit einer Wirklichkeit setzt den Glauben an den »empirische Moment der Erfahrung« voraus – vgl. Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 89f.

⁴⁵⁶ vgl. Janetzki: Andreas Okopenko/ KLG Online.

⁴⁵⁷ Okopenko: Vier Aufsätze, S. 47.

⁴⁵⁸ ebenda, S. 39.

⁴⁵⁹ Okopenko: Lexikon Roman, S. 80 (»F-Erlebnis«).

Dieser Beschreibung folgt ein Beispiel für die schriftstellerischen Schwierigkeiten, so einen vollständigen Moment wiederzugeben. Jede sprachliche Beschreibung hinkt der Empfindung hinterher, die in einem einzigen Augenblick wie ein »Zick« einzuschlagen vermag. Um Eindrücke, Wahrnehmungen und Erlebnisse möglichst adäquat mitzuteilen, experimentiert Okopenko mit Sprache, sprachlichen Darstellungsformen und einer möglichst konkreten Wiedergabe. Ohne in Beschreibungskonventionen zu verfallen, nutzt er das Gesamtspektrum der Sprache um Inhalt, Botschaft und Eindruck des Augenblicks mitzuteilen.⁴⁶⁰ So kommen auch die »Wort- und Satzebenen als strukturelle Bedeutungsträger und de[r] Modus visueller Textgestaltung«⁴⁶¹ bei Okopenko zum Einsatz.

4.1. ANWEISUNGEN ZUM GEBRAUCH

4.1.1. Paratextuelle Elemente und typographische Gestaltung

Von dem noch ungeöffneten Buch wird als Erstes der Umschlag mit dem Titel und dem Autornamen wahrgenommen. Genette nennt »vier nahezu obligatorische und einigermaßen redundante Stellungen«, über die der Titel »heutzutage« verfügt: »die Umschlagseite eins, den Umschlagrücken, das Titelblatt und den Schmutztitel«.⁴⁶² Form und Umfang variieren an diesen Anbringungsorten, was auch beim ›LEXIKON ROMAN‹ festgestellt werden kann. Auf der äußersten Hülle einfassend angebracht, wird der Titel nicht nur von den tatsächlichen Lesern des Buches wahrgenommen, sondern erreicht ein weit größeres Publikum. Nach Genette kommen dem Titel grob gesprochen drei Funktionen zu, die unterschiedlich gewichtet sein können: Bezeichnung, Konnotation und Verführung.⁴⁶³ Im Idealfall weckt der Titel Interesse, stimmt auf das ein, was folgt, und steuert somit die Wahrnehmung und die Rezeption ganz wesentlich.

Der Einfachheit halber zu ›LEXIKON ROMAN‹ abgekürzt, lautet der vollständige Titel: »LEXIKON / einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden / ROMAN«. In seiner ganzen Länge ist dieser Titel auf dem Schutzumschlag der Originalausgabe abgedruckt. Darunter, auf dem gelben Leineneinband, der Umschlagseite eins, ist nur der Kurztitel ›LEXIKON RO-

⁴⁶⁰ vgl. Okopenko: Vier Aufsätze, S. 19 und vgl. Petrini, Daniela: Es schlägt ein. Andreas Okopenkos Poetik des Fluidum. In: Klaus Kastberger (Hrsg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998. S. 69-79. Hier vgl. S. 73.

⁴⁶¹ Waid-Cuchnal: Andreas Okopenko, S. 41.

⁴⁶² Genette: Paratexte, S. 67.

⁴⁶³ vgl. ebenda, S. 77f. und s. Kapitel 1.4.1.

MAN« zu lesen, ergänzt durch den Autornamen auf dem Buchrücken. Beim Aufschlagen des Buches folgt einem weißen Vorsatzblatt der Schmutztitel,⁴⁶⁴ auf dem schlicht »LEXIKON ROMAN« steht. Nach einem weiteren Umblättern erscheint das Titelblatt in einer ähnlichen graphischen Gestaltung wie der Schutzumschlag, allerdings nur in Schwarz-Weiß. Der Schutzumschlag ist gelb, so auch der Bucheinband und die Buchstaben des Titels. Die fett gedruckten Großbuchstaben sind schwarz umrandet und von der ebenfalls schwarzen Umrisslinie eines Rechtecks umschlossen. Auf dem Schutzumschlag sind diese gelben Buchstaben rot hinterlegt, wodurch sie nochmals deutlich hervorgehoben werden.⁴⁶⁵

Durch die typographische Gestaltung des Titels⁴⁶⁶ ergeben sich zwei mögliche Leseweisen: zunächst kann der groß gedruckte (Kurz-)Titel »LEXIKON ROMAN« gelesen werden, der vorrangig ins Auge sticht. Zwischen den deutlich hervorgehobenen Wörtern »LEXIKON« und »ROMAN« steht ein kleiner gedruckter Zusatz, der bei dieser Leseweise als Ergänzung, als thematischer Untertitel zu einem rhematischen Titel,⁴⁶⁷ gelesen werden kann. Daraus ergibt sich der Titel »LEXIKON ROMAN einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden«. Der Kurztitel kann als Hinweis auf die Gattung verstanden werden, wobei durch die Kombination der zwei unterschiedlichen Bezeichnungen Lexikon und Roman eine Irritation entsteht, auf die noch näher eingegangen wird.⁴⁶⁸

Ohne sich von der typographischen Gestaltung leiten zu lassen und stattdessen strikt den Zeilen von oben nach unten zu folgen, ergibt sich der Titel »Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden, Roman«. In diesem Fall handelt es sich um einen thematisch-rhematischen Titel, bei dem das Lexikon genauer bestimmt wird, und zwar als das Lexikon dieser speziellen Reise. Die Bezeichnung »Roman« erscheint als Zusatz – auch als Gattungsangabe zu verstehen – die aber nicht direkt in den Titel eingebunden, sondern spezifizierend angefügt ist. Sehr groß sind die Unterschiede zwischen diesen zwei Leseweisen zwar nicht, doch lassen sich leichte Nuancen erkennen. Auch im Haupttext setzt Okopenko

⁴⁶⁴ s. Anm. 369

⁴⁶⁵ Da sich die Titelgestaltung von Schutzumschlag und Bucheinband doch in einigen Punkten unterscheidet, wird im Folgenden auf den Schutzumschlag Bezug genommen, also auf den äußersten Umschlag in der Form, in der das Buch dem Publikum bei der Erstveröffentlichung präsentiert wurde.

⁴⁶⁶ Im Impressum ist hier im Gegensatz zu den anderen beiden untersuchten Werken nur der Graphische Gestalter angegeben und nicht extra die Umschlaggestaltung erwähnt. Es ist nicht ersichtlich inwieweit Okopenko daran mitgewirkt hat. Die weiteren Auflagen unterscheiden sich in der Umschlaggestaltung jedoch stark von der Erstausgabe.

⁴⁶⁷ Genette greift die Unterscheidung der Linguistik auf, »zwischen dem *Thema* (worüber man spricht) und dem *Rhema* (was man darüber sagt)«, wobei sich »thematische Titel« auf den Inhalt beziehen und »rhematische Titel« auf die Form, die Gattung. – vgl. Genette: Paratexte, S.79f, sowie S. 82-89.

⁴⁶⁸ Es sind zwei unterschiedliche Arten von Büchern, die nicht direkt in Einklang zu bringen sind – eine Bezeichnung für ein literarisches Werk und eine für ein nicht-literarisches. – s. das folgende Kapitel 3.1.3.

graphische und typographische Elemente zur Gestaltung des Textes ein, die in ihrer lenkenden Wirkung auf das Lesen und die Aufnahme des Textes untersucht werden sollen.

Die graphische Gestaltung des Haupttextes, beginnend mit dem Eintrag »→A«, ist am Aufbau eines Lexikons orientiert. Von dort übernommen ist die alphabetische Ordnung der Einträge, denen jeweils ein oder mehrere fettgedruckte Stichwörter vorangestellt sind. Durch einen dünnen Strich vom Fließtext abgesetzt, gibt es auf den Seiten des Haupttextes eine Kopfzeile mit Kolummentitel und Seitenzahl. Auf der linken Seite linksbündig und auf der rechten Seite rechtsbündig, stehen dort fett gedruckt das erste beziehungsweise das letzte Stichwort der jeweiligen Doppelseite. Diese Elemente zitieren das typographische Dispositiv eines Lexikons und stärken die Assoziation zu dieser Art von Buch. Nichtsdestotrotz handelt es sich beim ›LEXIKON ROMAN‹ in erster Linie um ein Lesebuch und nicht um ein Nachschlagewerk, weswegen mit der Lesetypographie für einen angenehmen Lesefluss gesorgt wird.⁴⁶⁹

Im Blocksatz läuft der Text über die gesamte Breite der Seite und ist nicht etwa im Sinne einer besseren Orientierung in Spalten gegliedert, noch sind die Einträge eigens voneinander abgesetzt. Wenngleich ihr Beginn durch Fettdruck hervorgehoben ist, gibt es keine zusätzlichen Einrückungen oder größere Zeilenabstände zwischen den einzelnen Einträgen. Mit der typographischen Gestaltung wird die Fragmentierung des Textes in Lexikonartikel wieder abgeschwächt – der Eindruck eines zusammenhängenden Textes entsteht.

Beim Blättern durch das Buch, ob im Vorhinein, zum Schmökern oder bei der aktiven Lektüre, fallen einige typographische Besonderheiten auf. Es finden sich immer wieder Elemente, die im Fließtext hervor- oder von diesem abgehoben werden: Groß-, Klein-, Fett-, Kursivdruck, Kapitälchen, aber auch Linien, Felder, Einrückungen, Spalten, Zeichnungen, handschriftliche Elemente. Manches dient als Demonstration oder Illustration zu dem Geschriebenen, manches steht für sich. Des Weiteren sind Gedichte, Lieder, Ausrufe, Listen, Aufzählungen, Gegenüberstellungen, Tabellen und Anderes eingefügt, die sich ebenfalls typographisch vom Fließtext unterscheiden. Es gibt geradezu ein Sammelsurium von unterschiedlichen Darstellungsmethoden und Schreibweisen, die dem jeweiligen Stichwort beziehungsweise dem darin Behandelten angemessen zu sein scheinen. Der von Okopenko proklamierte ›Konkretionismus‹ kann nicht nur auf seine Sprachbehandlung, sondern ebenso auf die Darstellung bezogen werden. Okopenko schreibt dazu: »Man verachte die Mätzchen nicht. Sie dienen,

⁴⁶⁹ Willberg unterscheidet bei der Lesetypographie verschiedene Formen des Lesens: lineares, informierendes, konsultierendes und selektierendes Lesen. Erzählende Prosa, mit dem Prototyp ›Roman‹, verlangt ein »lineares Lesen«, bei welchem den Lesern ein »möglichst großer Lesekomfort geboten werden soll«. – Willberg: Lesetypographie, S. 17.

konkrektionistisch eingesetzt, der Einprägsamkeit, der *Mitteilung*.«⁴⁷⁰ Sich von jedem Manierismus abgrenzend, dienen die ›Mätzchen‹ keinem Selbstzweck, sondern einzig dem Mitteilungstransport.⁴⁷¹ Die Fläche und der Raum, die im Buch zur Verfügung stehen, werden zusammen mit den Mitteln Schrift, Graphik und Typographie für die gesamte Gestaltung des Textes verwendet.

4.1.2. Lexikon / Roman

Bereits im Titel und auf dem Umschlag werden die zwei Bezeichnungen »LEXIKON« und »ROMAN« nebeneinander und gegeneinander gestellt. Zwei grundverschiedene Anwendungsbereiche von Sprache stecken hinter diesen Bezeichnungen, eine literarische Gattung und ein faktisches Nachschlagewerk. Damit verbunden sind jeweils bestimmte Vorstellungen sowohl in Bezug auf den Gebrauch als auch auf das typographische Dispositiv. Die Leser oder Benutzer stellen an ein Lexikon grundsätzlich andere Ansprüche als an einen Roman, geprägt von einem angelernten und konventionalisierten Gebrauch für unterschiedliche Arten von Büchern. So ist die Leseweise bei einem Roman eine andere als bei einem Lexikon, bei diesem gibt es ein konsultierendes Lesen, bei jenem ein lineares.⁴⁷² In der Zusammenfügung zu dem Kompositum ›LEXIKON ROMAN‹ wird das Grundwort ›Roman‹ von dem Bestimmungswort ›Lexikon‹ spezifiziert und kann als Sonderform des Romans gelesen werden.⁴⁷³ Aber auch als zusammengefügte Gattungsangabe gelesen, bleibt ein Widerspruch bestehen. Okopenko verknüpft nicht nur die Bezeichnungen im Titel, sondern verwendet jeweils typische Elemente für Aufbau und Gestaltung, wodurch er gewisse Erwartungen evoziert und irritiert.

Nicht nur ›Roman‹ verweist auf eine bestimmte Tradition, auch die Form des ›Lexikons‹ hat eine Geschichte. In Lexika und Enzyklopädien wird das Wissen der Welt zusammengefasst, gruppiert in Einträgen zu einzelnen Stichworten, wobei die einzelnen Artikel in der Regel alphabetisch geordnet sind.⁴⁷⁴ Diesem Aufbau entsprechend kann der ›LEXIKON ROMAN‹ als

⁴⁷⁰ Okopenko: Vier Aufsätze, S. 77.

⁴⁷¹ vgl. ebenda, S. 77, sowie Okopenko: Lexikon Roman, S. 12f. (»Arcimboldi«).

⁴⁷² Das »konsultierende Lesen« entspricht dem gezielten »Aufsuchen bestimmter Begriffe oder in sich geschlossener Passagen«. – Willberg: Lesetypographie, S. 35. – Für das »lineare Lesen« s. Anm. 469.

⁴⁷³ Wird der Titel auf diese Weise gelesen, wird die Deutung nahegelegt, dass es sich hier in erster Linie um einen Roman handelt, mit lexikalischen Elementen. Die typographische Gestaltung scheint das zu bestätigen. S. auch Kapitel 4.1.1.

⁴⁷⁴ Für Enzyklopädien setzt sich die alphabetische Ordnung im 17. Jahrhundert durch. Die große Fülle des Wissens, das auf herkömmliche Weise nicht mehr zu überblicken ist, verlangt nach einer neuen Ordnung, die unabhängig von Inhalt und Fülle funktioniert. In den Enzyklopädie-Vorworten dieser Zeit und auch noch in der »Encyclopédie« von D'Alembert und Diderot werden die Vorteile dieser neuen Ordnung erläutert. Sie erleichtert nicht nur das Auffinden,

Nachschlagewerk verwendet werden. Blättert man mit dieser Intention zum Eintrag »LEXIKONROMANE«, findet man dort allerdings keine Definition. Es lässt sich stattdessen herauslesen, dass Okopenko eine neue Gattung begründet.

Lexikonromane. 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 oder schlittschuhbelaufen werden kann. Hierzu rufe ich nachgerade auf, nicht nur einzelne, sondern auch Kollektive.⁴⁷⁵

Im Bewusstsein der Neuheit hat Okopenko sehr wohl Beschreibungen, Erklärungen und Kommentare an verschiedenen Stellen in den »LEXIKON ROMAN« eingefügt, doch finden sich diese kaum unter den Stichwörtern, unter denen man sie vermuten könnte. Die Informationen erschließen sich indirekt oder indem man per Zufall darauf stößt. Es wird den Lesern nicht so einfach gemacht, das Buch verlangt eine Reaktion. Okopenko will seine Leser »aus dem Schnarchfluß stören«⁴⁷⁶ und aus einem konventionellen, unreflektierten Gebrauch von Büchern aufrütteln.

Okopenko nutzt die willkürliche, lexikalische Ordnung, um den gewohnten Zusammenhang und die Linearität einer Erzählung aufzubrechen. Das Erzählen des klassischen Romans scheint nicht angebracht, da »nicht zuletzt durch das Erzählen eine Ordnung vorgetäuscht wird, die der Wirklichkeit in keinem Falle entspricht, sondern den Blick für diese verhängnisvoll trübt.«⁴⁷⁷ Unter dem Aspekt der Erzählung werden die Ereignisse gefiltert und in einen suggestiven Zusammenhang gestellt. Mit der Linearität des Erzählens wird der Eindruck von einer Kausalität der Ereignisse, aus einem eindeutigen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang heraus erzeugt. Okopenko zerstückelt den Gesamtzusammenhang und konzentriert sich vielmehr auf die Einzelbeobachtungen, aus denen sich die Weltwahrnehmung zusammensetzt.⁴⁷⁸ Es gibt nur noch Bruchstücke von Erzähltem, weder Held noch Perspekti-

sondern ist auch beliebig erweiterbar. Das Alphabet als Zeichensystem verstanden, bietet aufgrund der »Arbitrarität und Konventionalität der Zeichen« die Voraussetzung, als übergeordnetes System zu fungieren. Diese neue Ordnung stellt zugleich die Abbildbarkeit der Welt in Frage. Bei der arbiträren Reihenfolge des Alphabets werden Einträge nebeneinander und untereinander angeordnet, die ansonsten in keinem Zusammenhang stehen, wohingegen die ontologische Systematik mit einer »hierarchisch-porphyrische[n] Ordnung der Dinge« bis dahin den Anspruch hatte, »die metaphysische Ordnung der Dinge selbst wiederzuspiegeln«. – vgl. Kilcher, Andreas B.: Im Labyrinth des Alphabets. Enzyklopädische Lektürewesen. In: Jürgen Gunia und Iris Herman (Hg.): Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre. Sankt Ingbert: Röhrig 2002. S.63-83. Hier vgl. S.67f, und S.76f sowie Kilcher, Andreas B.: mathesis und poesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000. München: Fink 2003. S. 203-229.

⁴⁷⁵ Okopenko: Lexikon Roman, S. 157.

⁴⁷⁶ ebenda, S. 68 (»Erwartungsmuster«).

⁴⁷⁷ Schmidt-Dengler, Wendelin: »Schluß mit dem Erzählen«. Die Polemik gegen das Prinzip des Erzählens in der österreichischen Literatur der Gegenwart. In: Friedrich Aspöckl (Hrsg.): Traditionen in der neuen österreichischen Literatur. Wien: Österreichischer Bundesverlag. 1980. S.98-111. Hier S. 99.

⁴⁷⁸ vgl. Janetzki: Andreas Okopenko/ KLG Online.

ve ist durchgängig. Die Elemente, die für den Aufbau von fiktiven Welten gebraucht werden, reduziert Okopenko auf Fragmente, die wieder zusammengefügt einen »Möglichkeitenroman«⁴⁷⁹ ergeben.

Alphabetisch geordnet stellt Okopenko das Material dafür zur Verfügung. Das Lexikon »der sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden« bietet mehr als eine lineare Erzählung, denn nicht nur, was der Kaufmann J. erlebt, sondern auch viel Zusätzliches, was im Umfeld dieser Reise vorhanden ist und wahrgenommen werden kann, wird in das »LEXIKON« aufgenommen. Es ist mehr, als von einer Einzelperson auf einmal erfasst und aus einer Perspektive erzählt werden könnte.⁴⁸⁰ Trotzdem bleibt es immer noch eine Auswahl, die vom Autor getroffen wird: welche Stichwörter überhaupt erwähnt werden und was es zu diesen zu lesen gibt.

Anders als bei einem Lexikon sind die Stichwörter bei Okopenko nicht immer eindeutig. Manchmal sind es mehrere Wörter, Abkürzungen oder Phrasen, aus denen meist nicht ersichtlich wird, was in dem entsprechenden Artikel stehen könnte. Es wird mit dem Überraschungseffekt und einer Erwartungshaltung gespielt, die vom konventionellen Umgang mit Lexika geprägt ist. Wie bereits gezeigt wurde, gibt es im »LEXIKON ROMAN« keine Definitionen zu lesen und auch die Beschreibungen sind weit von einer objektiven Darstellung entfernt. Im Gegenteil, es geht Okopenko beim Schreiben gerade darum, subjektive Empfindungen und Wahrnehmungen zu vermitteln. Zu einem Stichwort entspinnt er eine Assoziation, oder auch ein ganzes Assoziationsfeld, mit der Beschreibung vieler Details und Einzelheiten. Oft liegt das Irritierende in der »konkretionistischen« Beschreibung und Darstellung. Die genaue, wenn auch subjektive Betrachtung eröffnet ungewohnte Details.

Sehr minutiös und exakt ist Okopenko bei den Zeitangaben, die sich in den Einträgen zu der Reise des Kaufmanns J. auf der Hauptroute immer wieder finden. Die Zeit schreitet dem Handlungsverlauf der Schifffahrt entsprechend fort. Diese exakten Angaben verleihen der Handlung den Anschein von Überprüfbarkeit. Kombiniert mit verfremdeten Ortsnamen,

⁴⁷⁹ Okopenko: Lexikon Roman, S. 6 – Diesen Begriff verwendete bereits Robert Musil um anzudeuten, dass im Roman dargestellt werden soll, was möglich ist. (s. auch Kapitel 2.2.1. und Anm. 280) Bei Okopenko werden diverse Möglichkeiten angeboten, wie diese Reise verlaufen könnte.

⁴⁸⁰ Okopenko hat im Zuge der Recherche die Reise auf der Donau selbst mehrmals unternommen und jedes Mal unterschiedliches Material gesammelt. In seinen Arbeitsnotizen hält er fest: »Eine erste und zweite Donaureise (nach den Vorstufen der erinnerten Donau- und der einfallsbringenden Westbahn-Reise). 1. Protokoll mit Uhrzeit und Ortschaften, 2. Protokoll mit Bordgesprächen, Landschaft-Details u.ä. Dann noch ergänzende Fahrten auf dieser Strecke (Wien-Dürnstein).« – vgl. Okopenko, Andreas: Begleitschreiben zu den Werkmaterialien. (Handschriftensammlung der Nationalbibliothek Wien) – zitiert nach: Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 91f.

welche an real existierende Orte angelehnt sind,⁴⁸¹ lässt sich die Reise rekonstruieren. So gesehen stellt der ›LEXIKON ROMAN‹ Informationen zur Verfügung, die sich nicht nur auf die Roman-Welt beziehen und theoretisch in diesem ›LEXIKON‹ nachgeschlagen werden könnten – allerdings sehr hypothetisch, denn die Angaben sind bei weitem nicht vollständig und auf mehrere Einträge aufgeteilt. Man stößt eher zufällig darauf, als dass sie sich systematisch suchen ließen.⁴⁸² Der Roman sowie die Informationen, die er bereitstellt, fügen sich erst durch mehr oder weniger aleatorisches Blättern und Lesen zusammen.

Die Leser sind zu einer aktiven Benutzung des Buches aufgefordert, sie müssen den Text zusammenfügen, müssen ihn selbsttätig und explizit konstituieren. Es ist mehr als die geistige Aktivierung des Lesers, wie sie in Folge von poststrukturalistischen Theorien vorausgesetzt wird.⁴⁸³ Nicht nur die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit dem Text ist gefragt, um ihn für sich zu interpretieren und verstehbar zu machen, sondern auch ein Handeln als Bedingung dafür, das Buch überhaupt rezipieren zu können. Die Leser müssen handgreiflich mit dem Material umgehen, um zum »Mitautor«⁴⁸⁴ zu werden. Eine durch die Unterteilung in einzelne Abschnitte zerstückelte Handlung wird erst durch die Leser auf individuelle Weise rekonstruiert. Die lexikalische Anordnung ist von der Absicht bestimmt, eine Reise mit Abzweigungsmöglichkeiten zu präsentieren. Diese Art der Anordnung erfordert das Blättern. Es ist nicht nur das Umblättern von Seite zu Seite, das im Lesefluss mehr oder weniger unwillkürlich vor sich geht, sondern tatsächlich ein aktives Vor- und Zurückblättern, um den Hinweisfeilen zu folgen. Die Leser sind aufgefordert, sich für die Reihenfolge zu entscheiden, in welcher die Artikel gelesen werden, und diese dann gezielt zu suchen. So wird das Buch in seinem ganzen Umfang, als dreidimensionales Objekt genutzt, mit all den Möglichkeiten, die das Medium bietet, unter Einbezug des Haptischen. Es ist eine Leseraktivierung, die auf das Medium und das Material aufmerksam macht. Das Blättern beschreibt Andreas Kilcher als »eine medienbewußte und nicht auf Sinnfindung ausgerichtete Form des Le-

⁴⁸¹ Im Eintrag zu »Geographie« lässt sich nachlesen: »Ich fingiere die Ortsnamen, verrücke die Wahrzeichen; verfremde die Donau und befremde vielleicht *Sie*. Warum lasse ich die Landschaft incognito werben? Weil Orte rasch ihr Romänzchen kriegen, das meinen Roman stört. [...] Meine Donau soll chemisch rein bleiben. Die Donaureise des Kaufmann J. soll für den Leser keine Familienangelegenheit werden.« - Okopenko: Lexikon Roman, S. 107.

⁴⁸² Kastberger verfolgt in seiner Untersuchung den chronologischen Verlauf der Reise und vergleicht ihn mit Okopenkos »Tatsachenprotokoll« – vgl. Kastberger: Umkehrung der Welten, S.93f sowie S.81f in diesem Sammelband, in dem Okopenkos »Protokoll einer Donaufahrt vom 18. Juni 1968« abgedruckt ist. Franz Josef Knelangen stellt ebenfalls das zeitliche Gerüst der Reise zusammen. – vgl. Knelangen, Franz Josef: Ausbrechen aus der Linearität – hypertextuelle Vorboten aus der Gutenberg-Galaxis. Die Lexikon-Romane von Okopenko und Pavić. In: Brückel, Ina u.a. (Hrsg.): Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 407-427. Hier vgl. S. 418.

⁴⁸³ vgl. Barthes: Der Tod des Autors, besonders S. 62f. und s. Kapitel 1.3.1.

⁴⁸⁴ Barthes: Vom Werk zum Text, S. 71.

sens«.⁴⁸⁵ Er unterscheidet zwischen verschiedenen Formen des Blätterns, zwischen dem zielgerichteten Blättern auf der Suche nach einem bestimmten Eintrag in einem Lexikon und dem zufälligen Blättern, das vielmehr einem Stöbern und einem flanierenden Lesen entspricht.⁴⁸⁶ Beide Varianten können im ›LEXIKON ROMAN‹ zum Einsatz kommen; die erste beim zielbewussten Verfolgen der Hinweispfeile, die andere, wenn der Blick ungelenkt über die Seiten wandernd an Stichworten oder Elementen hängen bleibt, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

4.1.3. Einleitung, Anleitung, Umleitung

Verschiedene Wege führen in dieses Buch, je nachdem, wo zu lesen begonnen wurde beziehungsweise wie sehr die Hinweise und Anweisungen beherzigt werden. So gibt es einen direkten (Vorzugs-)Weg, doch auch jeder andere Einstieg führt auf Umwegen und Umleitungen durch die Hinweispfeile früher oder später zur »GEBRAUCHSANWEISUNG«, ⁴⁸⁷ welche erst einen erfolgreichen Einstieg ermöglicht.

Auf möglichst direktem Weg, der kontinuierlichen Seitenfolge nachgehend, gelangt man nach dem Umblättern des Titelblattes zur »GEBRAUCHSANWEISUNG« auf der Seite 5. Vor dem Haupttext positioniert, führt sie gleichsam zu ihm hin. Auch typographisch wird ein Übergang hergestellt. Die »GEBRAUCHSANWEISUNG« ist mit eben diesem Titel überschrieben und in der gleichen Schrift wie der Haupttext gedruckt. Jedoch fehlt auf diesen einleitenden Seiten die Kopfzeile, wodurch sich die »GEBRAUCHSANWEISUNG« deutlich vom Haupttext, dem Lexikon-Teil, unterscheidet. Zusätzlich gibt es nach der »GEBRAUCHSANWEISUNG« und vor dem Beginn der Lexikon-Einträge eine typographische Zäsur. Es folgen dem letzten Satz der »GEBRAUCHSANWEISUNG« eineinhalb leere Seiten und erst nach einem Umblättern gelangt man zum ersten Lexikonartikel »→A«, der auf der folgenden rechten Seite beginnt.

Die »GEBRAUCHSANWEISUNG« enthält konkrete Hinweise, wie das Buch zu benutzen ist. Sie sei »kein Vorwort«, wird dort im letzten Absatz mitgeteilt, »denn sie ist nötig«.⁴⁸⁸ Diese Differenzierung von Okopenko spiegelt den allgemeinen Sprachgebrauch bzw. die allgemei-

⁴⁸⁵ vgl. Kilcher: Im Labyrinth des Alphabets, S. 64

⁴⁸⁶ vgl. ebenda, S. 73 und S. 76f.

⁴⁸⁷ Als Gebrauchsanweisung betitelt ist ein Roman von Georges Perec – »La Vie mode d'emploi«. Es handelt sich um einen experimentellen Roman der durch und durch konstruiert ist, einem strengen Aufbau folgt und das Leben in einem Pariser Mietshaus darstellt. Der Text ist von zahlreichen Paratexten umgeben, welche die Konstruktion deutlich machen und ihrerseits eine Gebrauchsanweisung für das Buch bereitstellen: eine Ansicht des Mietshauses, ein eigenes Personen- und Sachregister, in dem auch wichtige Themen und zitierte Fremdautoren angeführt sind, sowie ein Verzeichnis mit den wichtigsten Episoden. – vgl. dazu auch Ernst: Typen des experimentellen Romans. S. 300-303.

⁴⁸⁸ Okopenko: Lexikon Roman, S. 7.

ne Auffassung von Vorworten wider. Vorwort, ganz wörtlich verstanden das Wort, das vor dem Text steht, ist nicht eindeutig in diesen eingegliedert, gleichsam ein Zusatz. In dem Eintrag zu »Vorwort« im Grimm-Wörterbuch wird unter dem Abschnitt »allgemeiner Sprachgebrauch« ebenfalls seine Position hervorgehoben, die das Vorwort außerhalb des Textes ansiedelt.⁴⁸⁹ Für Genette gehören die Vorworte zu den Paratexten und zur Rahmung des Textes, die diesen präsentieren und rezipierbar machen.⁴⁹⁰ Vorworte bilden den Übergangsbzw. Eingangsbereich, in welchem auf den Text vorbereitet und eingestimmt wird. An dieser Stelle können Leseverhalten und Rezeption beeinflusst werden, indem man dem Leser »erklärt, warum und wie er den Text lesen soll«.⁴⁹¹ Diese Funktion übernimmt auch Okopenkos »GEBRAUCHSANWEISUNG«, gleichzeitig schwingt in dem Terminus eine gewisse Handlungsaufforderung mit. So wird nicht nur eine Beschreibung über Aufbau und Funktion geliefert, sondern gleichzeitig den Lesern das Werkzeug in die Hand gegeben, wie mit dem Text umzugehen ist, beziehungsweise wie dieser gebraucht werden soll.

Gleich im ersten Satz der »GEBRAUCHSANWEISUNG« spricht Okopenko seine Leser direkt an: »Dieses Buch hat eine Gebrauchsanweisung, denn es wäre hübsch, wenn Sie sich daraus einen Roman basteln wollten.«⁴⁹² Die Erklärung, wie das zu bewerkstelligen ist, folgt sogleich: In dem Buch sei das Material bereitgestellt, aus dem sich jeder seinen Roman zusammenstellen könne. Hinweispfeile geben Richtungen vor und markieren Abzweigungen. Die eindeutig gekennzeichnete Hauptroute kann durch Umwege beliebig erweitert werden.

Wer trotz guter Ratschläge zusätzlich ein gleichsam als unnötig abgestempeltes »VORWORT« lesen möchte, wird im letzten Absatz der »GEBRAUCHSANWEISUNG« auf den entsprechenden Eintrag im Lexikon-Teil verwiesen. Dort erfolgt eine direkte Weiterleitung zu den »→NACHWORTE[N]« – mit der Frage, ob man sich diese nicht besser, dem Wortsinn gehorchend, für danach aufsparen wolle. Vorwort und Nachwort, die normalerweise als paratextuelle Rahmung einen Text einfassen und an bezeichneter Stelle einleitend und abschließend stehen, sind hier in den Haupttext, in die alphabetische Ordnung eingegliedert und unter dem jeweiligen Anfangsbuchstaben nachzuschlagen. Bei Okopenkos »NACHWORTEN« verläuft man sich schließlich in einer Anhäufung von Hinweispfeilen. Keiner davon verweist

⁴⁸⁹ Im Grimm-Wörterbuch wird »Vorwort« neben der Verwendung als juristischer und grammatischer Terminus im allgemeinen Sprachgebrauch auch angeführt als: »*vorangestelltes wort* [...], prolog, vorrede, einleitende vorbemerkung; *ältere sprache bezeichnet dies durch vorsprache* [...], vorrede [...] und vorbericht«. – vgl. Grimm: Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 26. Nachdruck. München: Dt. Taschenbuchverl. 1984. Sp. 1960-1964. Hier Sp. 1964.

⁴⁹⁰ vgl. Genette: Paratexte, S. 9f, und s. Kapitel 1.3.3.

⁴⁹¹ Genette: Paratexte, S. 229.

⁴⁹² Okopenko: Lexikon Roman, S. 5.

zurück zum Anfang. Eine Rückkehr ist von hier aus nicht vorgesehen. Um also nicht nur ›Paratexte‹ zu konsumieren, kann man nun, wie eigentlich am Ende der »GEBRAUCHSANWEISUNG« vorgesehen, zum »→ANFANG DER REISE« blättern, um von hier aus dem vorgegebenen Weg zu folgen.

Man kann sich dem Text aber auch anders nähern und sich ungeachtet der »GEBRAUCHSANWEISUNG« direkt auf den ›Anfang‹ des Haupttextes stürzen. Als solcher interpretierbar ist der erste Lexikonartikel, der auf der Seite 9, unterhalb der Kopfzeile mit dem Buchstaben »A« beginnt. In dem dazugehörigen Eintrag spricht Okopenko erneut seine Leser direkt an. Das Leseverhalten thematisierend verweist er ihn zurück zur »GEBRAUCHSANWEISUNG«.

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 sie werden Sie das Buch nicht zum Roman machen. Ja: dieses Buch müssen erst Sie zum Roman machen. Im neuen Theater spielt das Publikum mit. Warum nicht im neuen Roman?⁴⁹³

War dieser Hinweis nicht deutlich genug und wird versucht vorzeitig herauszufinden, wohin das Ganze führen soll, werden die voreiligen Leser im allerletzten Eintrag wieder angesprochen und erfahren Folgendes:

Zz. Sie sind es gewohnt, zuerst nachzulesen, ob sie sich kriegen, Napoleon und Désirée, oder der Bulle und der Kunde. Sehr praktisch. Diesmal aber erfahren sie auf diese Weise nur, daß Zz bei den alten Apothekern Myrrhe, bei den neueren Ingwer bedeutet. Wollen Sie besser informiert werden, schlagen Sie, bitte, zur GEBRAUCHSANWEISUNG zurück, Denn Sie selbst müssen dieses Buch erst zum Roman machen. Im neuen Theater spielt das Publikum mit. Warum nicht im neuen Roman?⁴⁹⁴

Der erste und der letzte Eintrag, von »→A« bis »→Zz«, umfassen den gesamten Bereich des Alphabets, mit allen Möglichkeiten die dazwischen liegen. Es sind die äußersten Enden der alphabetischen Ordnung, die im besonderen Fall des ›LEXIKON ROMANS‹ mit den äußersten Enden des (Haupt-)Textes zusammenfallen.⁴⁹⁵ Die gewohnten Muster mit einem Buch umzugehen, werden an diesen Enden und besonders prägnanten Stellen, angesprochen und unterlaufen. Wie bei einem neuen, unbekannten Gegenstand ist eine »GEBRAUCHSANWEISUNG« nötig, um die optimale (Be-)Nutzung zu ermöglichen.

Wie viele Lexika ist also auch der ›LEXIKON ROMAN‹ mit einem (Herausgeber-)Vorwort versehen und entspricht damit dem »paratextuellen Muster des Lexikon-Vorworts«.⁴⁹⁶ Okopenko bietet an dieser Stelle eine Hilfestellung für die Benutzung, erklärt Anordnung und Sonderzeichen, gibt Hinweise für die Orientierung. Auch die Hinweispfeile werden erklärt,

⁴⁹³ ebenda, S. 9.

⁴⁹⁴ ebenda, S. 292.

⁴⁹⁵ Das ist bei anderen alphabetisch aufgebauten Büchern, wie bei Lexika oder Wörterbüchern, genauso der Fall. Auch der Aufbau von Gerhard Rühms ›textalk‹ ist alphabetisch, reizt aber die alphabetische Ordnung nicht ganz so weit aus – hier gibt es Einträge von »abenteuer« bis »ziel (zufälle)«.

⁴⁹⁶ Kilcher: Im Labyrinth des Alphabets, S. 79.

die von Lexika übernommen in den Kontext des ›LEXIKON ROMANS‹ gestellt werden. Wie in einem Lexikon wird mit solcherlei Pfeilen auf Zusätzliches und Weiterführendes verwiesen, wobei zwei Arten zu unterscheiden sind.

Aus dem Lexikon sind Ihnen auch die Hinweispfeile bekannt (→), die Ihnen raten sollen, wie Sie am besten weitergehen, wie Sie sich zusätzlich informieren oder wie Sie vom Hundertsten ins Tausendste gelangen können. Wie im Lexikon haben Sie die Freiheit, jeden Hinweispfeil zu beherzigen oder zu übergehen. (Selbst übergangene Pfeile geben dem Reizwort ja eine gewisse räumliche Tiefe.) Die Hinweise, die Ihnen von Etappe zu Etappe die Fortsetzung der Reise ermöglichen sollen und die Sie daher vielleicht mit Vorrang beachten werden, sind *schräg* gedruckt.⁴⁹⁷

Die zwei Arten von Hinweispfeilen ermöglichen unterschiedliche Wege durch das Buch und werden graphisch unterschieden, es gibt →*recte* und →*kursive*. Mit den kursiven wird die Hauptroute hervorgehoben. Folgt man diesen, ergibt sich durch die Verknüpfung der Etappen der Handlungsverlauf. Die Fortbewegung ist nur in eine Richtung möglich, ein Umkehren ist von diesen Hinweispfeilen nicht vorgesehen. Anders ist es bei den normal gesetzten (→*recte*) Pfeilen; diese verweisen in alle Richtungen, je nachdem, wie es der Zusammenhang erfordert.

Gleich zu Beginn, am »→ANFANG DER REISE«, verwendet Okopenko beide Arten von Hinweispfeilen und führt sie gleichsam vor. Die zwei Möglichkeiten werden kommentiert und der Unterschied zwischen Abzweigung und Weiterführung wird dadurch deutlich gemacht.

Man? Er? Ich? J.? – Zur Identifikation des Helden suchen Sie bitte die →Taufstelle auf. Wen die tiefen Gründe für den Erzählerwechsel nicht interessieren, der folge mir gleich zur →*Brücke*.⁴⁹⁸

Auf der Umleitung erfährt man Zusätzliches, Ergänzungen zum Verfahren und den Überlegungen des Autors. Bei der »→TAUFSTELLE« wird der Erzählerwechsel erklärt und begründet – die unterschiedlichen Perspektiven ermöglichen den Lesern unterschiedliche Identifikationspunkte. Da sich Okopenko nicht auf eine Erzählperspektive einschränken will, gibt es in dem Roman einen Wechsel zwischen »ich«, »er«, »J.« und »man«. Diese Abzweigung erweist sich als kleiner Exkurs, als Umleitung; am Ende des Eintrags erfolgt eine kursive Rückführung auf die Hauptroute.

Nun schulde ich dem Leser nichts mehr, als »Gute Anpassung!« zu wünschen. Damit ausgerüstet: rasch dem Kaufmann nachgerannt; er steht schon vor der →*Brücke*.⁴⁹⁹

»Gute Anpassung« erscheint nötig, will man dem vorgegebenen Weg folgen. So sehr das Buch den Lesern Freiheit suggeriert, ist doch gerade der ›Anfang‹ voller Hinweise und Anleitungen. Beharrlich wird auf die Gebrauchsanweisung verwiesen, wo die Leser, mit allerlei

⁴⁹⁷ Okopenko: Lexikon Roman, S. 5.

⁴⁹⁸ ebenda, S. 12.

⁴⁹⁹ ebenda, S. 257.

guten Hinweisen und Zusatzinformationen zum Aufbau des Buches versehen, schließlich zum eigentlichen »→ANFANG DER REISE« geleitet werden. Erst mit diesem Wissen ausgestattet kann er in die Fülle des ›Möglichkeitenromans‹ entlassen werden.

Sie brauchen nur kreuz und quer durch mein Lexikon zu lesen, so wie Sie sich ja auch an Ihren Feldweibel, Ihre erste Flaschenmilch und Ihr künftiges Zimmer im Altersheim durcheinander erinnern können. *Das ist Welt*. In vorgeschriebener Reihenfolge vorgeschriebene Blicke zu werfen, ist hingegen klassische Lektüre oder vortauwetterlicher Ost-Tourismus. Ich will Sie – versuchen wir es einmal – aus der *Lektüre* in die *Welt* befreien.⁵⁰⁰

Nun kann es richtig losgehen, inklusive aller Abschweifungen und Verzettlungen. Das Blättern und die Materialität des Buches sind Teil der Lektüre, die sich selbst von der »klassische[n] Lektüre« distanziert. Wie sehr die Möglichkeiten genutzt werden, wie strikt man der Hauptroute folgt, ob man zu einem Ende kommt, all das bleibt den Lesern überlassen. Der ›LEXIKON ROMAN‹ stellt die Wahl frei über den Verlauf der Reise zu bestimmen und bietet somit ein »Modell für die Welt in ihrer Möglichkeitsstruktur«.⁵⁰¹ Okopenko stellt das Material zur Verfügung, es liegt bereit, »wie die Donau und die Anhäufungen von Pflanzen, Steinen und Menschen an ihren Ufern für viele Reisen und Nebenausflüge nach Wahl bereitliegen«.⁵⁰² Eine möglichst breite Darstellung und Gestaltung bereichert das Modell in seiner Fülle und Vielfalt. In den Beschreibungen werden nicht nur Beobachtungen von Vorhandenem aus Okopenkos Reiseprotokollen verarbeitet, sondern auch Vorgefundenes eingebunden, wie Zeitungsausschnitte, Werbungen, Sprachklischees und mehr.⁵⁰³ Das Lexikon »einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden«, mit Einträgen von A bis Z, erweckt den Eindruck einer umfassenden Zusammenstellung. In der »GEBRAUCHSANWEISUNG« entschuldigt sich Okopenko, dem Bescheidenheitstopos folgend, für die »Dürftigkeit des Modells«. Man solle »das Prinzip für die Durchführung« nehmen« oder sein eigenes Buch schreiben, das den Lexikon Roman »in seiner Kleinheit festnagelt«⁵⁰⁴ – oder doch lieber dem Hinweisfeil im nächsten Absatz folgen und sich kreuz und quer durch das Alphabet bewegen.

⁵⁰⁰ ebenda, S. 6.

⁵⁰¹ Okopenko: Begleitschreiben zu den Werkmaterialien. (Anm. 480)– zitiert nach: Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 91.

⁵⁰² Okopenko: Lexikon Roman, S. 5.

⁵⁰³ vgl. Okopenko: Begleitschreiben zu den Werkmaterialien. (Anm. 480): »Materialsammlungen: Abgehen der Auen, Yachthäfen, Schutthalden etcetc. mit dem Stenogrammblock. Langes Sammeln aller ›nötigen‹ Details zu ›Hund‹, ›Fischer‹ usf. Heranziehen alter Zettelsammlungen und Zeitungsausschnitt-Archive zu vielen Artikeln des Romans. Besonders Gesprächfetzen, Material zu Werbung, Sprachklischee, Geschlechtermisere« - zitiert nach: Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 92.

⁵⁰⁴ Okopenko: Lexikon Roman, S. 7.

4.2. REIHENFOLGE UND TEXTINTERNE QUERVERWEISE

4.2.1. Alphabetische Einträge

In der alphabetischen Reihung, nach der die Lexikoneinträge geordnet sind, stoßen »das Prinzip der striktesten Ordnung, dem die Wörter unterworfen sein können, und das Prinzip der absoluten Zufälligkeit aufeinander«.⁵⁰⁵ Viele mögliche Kombinationen im ›LEXIKON ROMAN‹ ergeben sich aufgrund der zufälligen alphabetischen Nachbarschaft. Die Leser sollen die Kombinationen wählen, sie verbinden und mit einem Sinn versehen. Die »nichtlineare Lektüre des lexikographischen Textes« fordert und fördert ein »Selbstdenken«.⁵⁰⁶ Anders als eine vorgegebene, lineare Abfolge, die gewissen Mustern und Traditionen folgt, ist die alphabetische Ordnung des ›LEXIKON ROMANS‹ nicht die »Ordnung der Sinfonia«, sondern viel eher die einer »Jam session«.⁵⁰⁷

Die systematische Ordnung des Alphabets erlaubt einerseits den linearen Handlungsverlauf aufzubrechen und andererseits das Auffinden der einzelnen Teile zu gewährleisten. Die Einträge werden den Lesern gewissermaßen gleichzeitig und in einer annähernd flächigen Anordnung präsentiert, soweit dies mit Schrift und im Umfang eines Buches möglich ist. Auch aus diesem Grund entscheidet sich Okopenko für die Lexikon-Form.

Die Stadien meiner Arbeit waren: Ureinfall (auf einer Bahnfahrt, nicht niedergeschrieben; dort schon: minuziöser Bericht von einer stark emotionellen Reise; die Landschaft, die persönliche Situation des Reisenden, die Assoziationen; die Reise als Modell für die Welt in ihrer Möglichkeitsstruktur, mit all den denkbaren Verzweigungen; Entschluß nicht linear zu erzählen, sondern in Worten etwas wie eine Landkarte zu entwerfen, die alles zugleich enthält und es dem Betrachter überläßt, die Blickrichtung und den Fortgang zu wählen; infolgedessen in wenigen Minuten auf lexikale Anordnung als »einzige Ordnungsmöglichkeit« verfallen; in Konsequenz dessen auch eine Vorzugs-Route und Hinweis Pfeile; Minuten danach: zur Kommentierung, Verteidigung und als Gebrauchsanweisung Mini-Essay, dem Roman eingegliedert (zuerst als ebenfalls alphabetischer Anhang auf farbigem Papier gedacht).⁵⁰⁸

Okopenko bricht also zuerst die Sukzession der Reise auf, um sie in die alphabetische Ordnung einzugliedern, findet aber einen Weg, die einzelnen Einträge der Hauptroute so zu kennzeichnen, dass sie wieder in der ursprünglichen Abfolge gelesen werden können. Mit Hilfe von verschiedenen Hervorhebungen, typographischen Unterschieden und Hinweis Pfei-

⁵⁰⁵ Fliedl, Konstanze: Zärtlich, örtlich, wörtlich. Zu Andreas Okopenko: Lexikoroman (1970). In: Klaus Kastberger und Kurt Neumann (Hg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Wien: Paul Zsolnay 2007. S. 179-191. Hier S. 187.

⁵⁰⁶ vgl. Kilcher: Im Labyrinth des Alphabets, S. 74.

⁵⁰⁷ vgl. Okopenko: Lexikon Roman, S. 142 (»Komposition«).

⁵⁰⁸ Okopenko: Begleitschreiben zu den Werkmaterialien. (Anm. 480) – zitiert nach: Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 91.

len entsteht eine sekundäre Ordnung.⁵⁰⁹ Fügt man die Stichwörter der Hauptroute aneinander, ergibt sich folgender fett gedruckter Überblick der ›Reise‹:

→ Anfang der Reise, Brücke, Kuhdreck, Weg zur Schiffsstation, Stationsgebäude, Wasser, Einmarsch ins Schiff, Deck, Mittelteil, Zero, Ufer, Verladelandschaft, Befreiung der Aussicht, Paddelclub-Haus, Schleuse, Ufermauer, Station Nixdorf, Auen im Allgemeinen, Nach dem Auftauchen der Auen, Silo, Fehlen von Brücken oder Fähren, Zunächst aber, Grottenolm, Verauung, Menschennäheres Stadium, Auflockerung im allgemeinen, Mittagserwartung, Restaurant, Siesta, Wachau, Knopf, Senf, Autostraße an den Terrassenhügeln, Löwenfaß.

Diese Auflistung scheint einen ungefähren Eindruck zu vermitteln, doch entspinnt Okopenko zu den Stichwörtern meist ein weites Feld an Assoziationen mit viel Unerwartetem – Anderes findet sich dort, als man spontan zu den Stichwörtern assoziieren würde. Eine Übersicht der Route, wie oben angeführt, bietet das Buch erst gar nicht. Es gibt weder Inhaltsverzeichnis oder sonstige Orientierungshilfen, nur die alphabetische Ordnung. Aufgrund dieser Ordnung können nebeneinanderstehende Einträge in Zusammenhang gebracht werden, die nicht durch Hinweispeile verbunden sind. Die Zusammenstellung mehrerer Lexikonartikel auf einer Seite schafft zusätzliche An- und Verknüpfungspunkte, die auf Abwege und Umwege führen können.

4.2.2. Zusammenstellung einer Reise durch das Buch

Ohne eine eindeutig vorgegebene Reihenfolge ist die Entscheidung der Leser gefragt, auf welchem Weg sie sich durch das Buch bewegen und in welcher Weise sie blättern wollen. Bei der Verfolgung der Hauptroute bieten sich immer wieder Abzweigungsmöglichkeiten, bei manchen Einträgen gleich mehrere. Nicht allen Hinweispeilen kann nachgegangen, sondern es muss eine Wahl getroffen werden, die an jeder Abzweigungsmöglichkeit aufs Neue verlangt wird. Die Hinweispeile bieten verschiedenste Möglichkeiten für eine individuelle Zusammenstellung oder Ergänzung der vorgegebenen Reise. Die Hauptroute bildet das Gerüst, umgeben von allen anderen Einträgen, die sich darin einfügen lassen, und gibt gleichzeitig auch eine Struktur vor, welche die Orientierung erleichtert.⁵¹⁰ Mit der Hauptroute einerseits und den Abzweigungsmöglichkeiten andererseits lassen sich bereits zwei unterschiedliche Arten von Einträgen erkennen. Margit Waid-Cuchnal hat die Einträge analysiert und in drei Kategorien unterteilt. Sie kommt auf eine Gesamtzahl von 789 alphabetisch geordneten Ein-

⁵⁰⁹ Dieses zweite Ordnungssystem, das parallel zu dem alphabetischen funktioniert, ist auch vom Lexikon übernommen. Diderot bezeichnet diese zwei Ordnungssysteme als »ordre alphabetique« und »ordre encyclopédique« – vgl. Kilcher: im Labyrinth des Alphabets, S. 71.

⁵¹⁰ vgl. Waid-Cuchnal: Andreas Okopenko, S. 95f.

tragen, wobei die »Kernfolge« 34 Teile umfasst, mit 710 »Nebenverzweigungen« und einer zusätzlichen Gruppe von 45 »Mini-Essays«.⁵¹¹

Die Hauptroute – oder »Vorzugsroute« bzw. »Kernfolge«, wie sie in der Sekundärliteratur auch genannt wird⁵¹² – bildet den Hauptstrang, macht aber nur einen kleinen Teil des Buches aus. Den weitaus größten Teil bilden die Nebenverzweigungen, die als »Füllmaterial« 90 % des Werkes ausmachen.⁵¹³ Die Fülle dieses Füllmaterials ermöglicht überhaupt erst die zahlreichen Umwege, Abzweigungen und Kombinationen. Es bleibt wiederum den Lesern überlassen, welche Zusatzinformationen gelesen, welche Nebenrouten gewählt und wie weit diese verfolgt werden.

Die Reise von J. hat eine chronologische Ordnung und verläuft flussaufwärts, der Donau entlang von Wien nach Druden. Es ist eine Reise in mehrfacher Hinsicht: die Reise des Helden, die Reise des Lesers durch das Buch, die Reise auf dem Fluss, sowie eine Reise im Lese-
fluss. Ganz prominent ist die Reise hier das Thema wie auch in dem frühen experimentellen Roman »A Sentimental Journey Through France and Italy« (1768) von Laurence Sterne, auf den Okopenko mit seinem Titel bereits anspielt. Darin wird die Reise von Yorick durch subjektive Sinneseindrücke und Assoziationsströme wiedergegeben. Dies geschieht auf eine im 18. Jahrhundert neuartigen Weise, welche die Gattung des Reiseromans erweiterte.⁵¹⁴ Auch Okopenko erweitert die Gattung, indem er die Reise zu einer Reise der Leser durch das Buch werden lässt.

Reise und Fluss ziehen sich als Thema durch das Buch und sind im übertragenen Sinn auf die Leser und das Lesen dieses Buches anwendbar. So verläuft der Handlungsfluss der Reise gegen die Fließrichtung des Flusses und auch das Lesen der Reise folgt nicht dem Textfluss von Seite zu Seite. Die Unternehmung der Reise ist mit einigen Anstrengungen verbunden. Es braucht Konzentration und Aufmerksamkeit, um nicht abzudriften, nicht mit den Augen an Umgebendem hängenzubleiben und von der Zusatzfülle gleichsam weggespült zu werden. Wer von den weiterführenden Hinweispfeilen verlockt wurde und von der Hauptroute abgekommen ist, kann nur durch Zurückblättern, eine bewusst gesetzte Aktion, zum letzten Eintrag der Reise zurückkehren – allerdings unter der Voraussetzung, dass er sich erinnert, bei welchem Eintrag die Abzweigung erfolgte. Was auf der jeweiligen (Lese-)Reise erlebt

⁵¹¹ vgl. ebenda, S. 64.

⁵¹² Die Bezeichnung »Vorzugsroute« findet sich in: Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 96. Den Begriff »Kernroute« führt Waid-Cuchnal ein. – vgl. Waid-Cuchnal: Andreas Okopenko, S. 64.

⁵¹³ vgl. ebenda, S. 64.

⁵¹⁴ vgl. Jehle, Oliver: *Forma moralis: Laurence Sterne und die Freiheit der Linie*. Regensburg: Schnell & Steiner 2008. Besonders S. 113-124.

wird, hängt vom eigenen Interesse und auch ein wenig vom Zufall ab, je nachdem, was man zu sehen oder zu lesen bekommt, wenn man sich im gegebenen Moment in diese oder jene Richtung wendet. Da ergeht es den Lesern ähnliche wie dem Schiffsreisenden J.: nicht alles kann gleichzeitig wahrgenommen werden, schaut man auf die eine Seite, verpasst man, was es auf der anderen Seite zu entdecken gibt. Zu manchen Stichwörtern gibt es gleich mehrere Einträge, wobei im ersten Vorbeistreichen einer, beim nächsten Mal ein anderer gelesen und erkundet werden kann.⁵¹⁵ Jede Reise, die von den Lesern unternommen wird, ist ein »Fortbewegen durch die vom Autor festgehaltene Welt«.⁵¹⁶ Alle Einträge, auch jene, in denen der Held nicht auftaucht, sind Teil dieser Welt. Die freie Wahl der Leseroute anhand von Hinweisfeilen ist der Versuch, einem Erleben von »Welt« nahe zu kommen.

Margit Waid-Cuchnal beschreibt in ihrer Untersuchung das Füllmaterial als »das eigentliche Anliegen« Okopenkos, als seine »Welt-Protokollarik«.⁵¹⁷ Darin sind die Beobachtungen, Betrachtungen und Wahrnehmungsweisen des Autors versammelt, wobei die Einträge mit einem »breiten Spektrum der formalen und inhaltlichen Thematisierung« sehr unterschiedlich gestaltet sind.⁵¹⁸ Verwendete Sprache und Darstellungsform sind vom Inhalt bestimmt und dem, was vermittelt werden soll – »Momentaufnahmen, Augenblicksereignisse, Stimmungsdarstellungen: alle Formen zielen auf Vermittlung von Fluiden.«⁵¹⁹ Okopenko legt sich auf keine Form fest, alles ist ihm recht – im Dienste der Sache und zur Erzeugung von »F-Erlebnissen«.

Da es mir, wie schon gesagt, um die Sache und nicht um die Sprache geht, sind mir auch innersprachliche Mittel willkommen, um einen Wirklichkeitsverhalt oder einen Verbesserungswunsch schärfer, facettenreicher oder injektiver zu kommunikabilisieren⁵²⁰

Die dritte Kategorie der Einträge bilden die »Mini-Essays«, die von Okopenko selbst so benannt werden.⁵²¹ In diesen Einträgen gibt es theoretische Notizen zu der neuen Romanform sowie Ausführungen zu Okopenkos Poetologie, in denen »der Autor nicht erzählerisch, sondern eben essayistisch zu bestimmten Themen Stellung [bezieht]. Sie sind kompakte Reflexionen, die ein starkes Gegengewicht bilden gegenüber den vielen sachnahen Beobachtungs-

⁵¹⁵ vgl. Okopenko: Lexikon Roman, S. 5 (»Gebrauchsanweisung«)

⁵¹⁶ Waid-Cuchnal: Andreas Okopenko, S. 96.

⁵¹⁷ ebenda, S. 70f.

⁵¹⁸ ebenda, S. 71.

⁵¹⁹ Haslinger, Adolf: Der Einzelgänger und sein Mitteilungs-Bedürfnis. Notate zu Andreas Okopenkos poetischer Theorie und Praxis. In: Walter Buchebner Ges. (Hg.): Wiener Avantgarde einst und jetzt. Wien, Köln: Böhlau 1989. S. 66-74. Hier S. 72.

⁵²⁰ Okopenko: Lexikon-Roman, S. 142 (»Kollaboration«).

⁵²¹ vgl. ebenda, S. 13.

artikeln«. ⁵²² Waid-Cuchnal unterteilt die Mini-Essays weiter in: »1. die allgemein theoretischen Autor-Lebensaussagen; 2. die Romanstellungnahmen (sowohl inhaltlich als auch literaturtheoretisch); 3. kunsttheoretische Auffassungen und Kritiken«. ⁵²³ Diese Mini-Essays sind in dem Eintrag »→NACHWORTE« zusammengefasst, der aus einer alphabetischen Zusammenstellung von 45 Stichwörtern besteht:

→Affirmative Dichtung, →Allwissender Erzähler, →Arcimboldi, →Barock, →Begeisterung, →Begründung für den Artikel Körper, →Deformation, →Dicke Leute, →Eklektizismus, →Erwartungsmuster, →Fehlertoleranz, →Feminismus, →F-Erlebnis, →Fetischist, →Freiheit, die ich meine, →Geographie, →Joyce, →Kollaboration, →Komposition, →Körper, →Kulinarisch, →Kunststoffliebe, →Labyrinth, →Landschaft, →Lexikonromane, →Lokalisation, →Manipulation, →Man nehme, →Marktkundliches, →Motivsammlung, →Mundart, →Nachziehverfahren?, →Nouveau roman, →Ortsbestimmung, →Politik, →Pop-Roman?, →Realismus, →Sättigung, →Sehnsucht, →Sex, →Spezifisches Gewicht, →Spielregel, →Susi-und-Eiske-Epilog, →Ulli Ergänzungen, →Zigarre 3. ⁵²⁴

Diese Auflistung stellt die Mini-Essays in einen gemeinsamen Kontext und weist ihnen die Funktion eines Nachwortes zu – oder auch die eines Vorwortes, da von dort direkt auf die Nachworte weiterverwiesen wird. Ebenso können sie als Ergänzung und Kommentar zwischendurch herangezogen werden, etwa wenn in den Einträgen mit Hinweispfeilen auf einzelne Mini-Essays verwiesen wird oder zum Nachschlagen, wenn Fragen auftauchen, wie es im »VORWORT« geraten wird. Genette beschreibt das Nachwort als ein nach hinten versetztes Vorwort, um den Lesern nicht »im voraus den Kommentar zu einem Text an[zu]bieten«. ⁵²⁵ In einem dieser Einträge äußert sich Okopenko folgendermaßen: »Die Mini-Essays dieses Romans begründete ich [...] mit Notwehr. Notwehr meint vor allem Wehr in der Not des Missverstehens.« ⁵²⁶ Einem möglichen Erklärungsbedarf in Bezug auf seine Schreibweise oder seine experimentellen Formen kommt er somit zuvor. Untereinander mehrfach mit Hinweispfeilen verbunden, fügen sich die Mini-Essays zu einem ganzen Nachwort-Geflecht zusammen. Auch hier ist keine spezifische Reihenfolge vorgegeben, es kann von verschiedenen Richtungen und Seiten her rezipiert werden.

All diesen Einträgen, ob Hauptroute, Nebenverzweigungen oder Mini-Essays, ist die kurze Form gemeinsam. Adolf Haslinger beschreibt diese als »epische Kleinformen«, die in sich jeweils eine »sprachlich-thematische Ganzheit« bilden, aber in Beziehung zur »epischen

⁵²² Haslinger, Adolf: Vereinzelung und Integration. Okopenkos Lexikon, ein Beitrag zum modernen österreichischen Roman. In: Gerlinde Weiss und Klaus Zelewitz (Hrsg.): Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur. Salzburg: Bergland-Buch 1971. S.55-85. Hier S. 68

⁵²³ Waid-Cuchnal: Andreas Okopenko, S. 70.

⁵²⁴ Okopenko: Lexikon Roman, S. 189.

⁵²⁵ vgl. Genette: Paratexte, S. 228 – Genette schreibt dazu: »Das Nachwort, das am Ende des Buches steht und sich nicht mehr an einen potentiellen, sondern an den tatsächlichen Leser richtet, gewährleistet sicher eine logischere und tiefergehendere Lektüre« – ebenda, S. 229.

⁵²⁶ Okopenko: Lexikon Roman, S. 25 (»Begründung für den Artikel Körper«).

Großform« des »LEXIKON ROMANS« stehen.⁵²⁷ Um eine freie Wahl der Leseroute zu gewährleisten, darf die Reihenfolge, in welcher die Einträge gelesen werden, keine Rolle spielen.⁵²⁸

Durch die Hinweispfeile werden Zusammenhänge und Richtungen vorgeschlagen und die Einträge zu thematischen Komplexen gruppiert. Obwohl weitgehend freigestellt, ist die Reihenfolge ihrer Rezeption nicht ohne Auswirkungen. Das bereits Gelesene übt einen Einfluss auf das aus, was noch gelesen werden wird. Sich dessen bewusst, schreibt Okopenko:

Ein Stuhl, den ich rücke, ändert die Welt. Ein Streichholz, das ich aufflammen lasse, erlebt in seinen kleinsten Teilchen eine Milchstraßenkatastrophe. Ob Weltänderung oder Weltuntergang jetzt oder in einer Minute erfolgt, ist nicht egal; schon deshalb, weil es nicht egal sein kann, ob die Weltänderung die ursprüngliche oder die um unzählige Zwischenänderungen veränderte Welt trifft, die Revolverkugel also den noch unverliebten oder den bereits verliebten Boy.

So kann es auch nicht egal sein, ob der Chemiekaufmann J. die Stadt vor- oder nachmittag [sic!] sieht; ob die Konfiguration, die etwa ein einwärtsführendes Gäßchen mit einem roten Trikot und einem Eislutscherstäbchen im Dürrgras bildet, den Phänomengierigen, den Suppenhungrigen, den Barbaraerhitzen, den Ullielegiker trifft; je nachdem wird er sie einfärben, *mehr* oder *weniger* als Symbol sehen, als *Wund-* oder *Schönheitspflaster* würdigen. Oder: wenn die Ödstätte A schöner öd ist als die Ödstätte B, wird die Abfolge A-B ein Abstieg, die Abfolge B-A ein Anstieg sein, also nichts im Weltlauf ist wirklich vertauschbar.⁵²⁹

Je nach Kontext, in dem die einzelnen Einträge gelesen werden, ergeben sich neue Zusammenhänge. Keine der Lesereisen wird gleich verlaufen, auch wenn sie sich immer aus den gleichen Bausteinen zusammensetzt. Die gedruckte, fixierte Form des Buches ermöglicht theoretisch alle Kombinationen durchzuprobieren. Mit einem Zurückblättern kann gleichsam die Zeit zurückgedreht und eine andere Route gewählt werden. Die unzähligen Kombinationen durchprobierend, könnte man hier sein Leben lang lesen – wobei zu berücksichtigen ist, dass neue Routen nicht mehr so unbefangen beschritten werden wie die Erstgewählte. Das bereits Gelesene lässt sich nicht mehr löschen.

Welche Route auch immer gewählt wird, irgendwann gelangt man mit dem letzten Eintrag der Hauptroute nach »LÖWENFAß«. Hier endet die *kursive* Route und es erfolgt von dort nur noch ein nicht mehr schräg gedruckter Verweis auf die »→NACHWORTE«. Die Hauptroute endet nicht, wie man meinen könnte, in Druden. Das Erreichen eines Ziels würde, wie Haslinger betont, die Offenheit des »Möglichkeitenromans« erheblich einschränken und statt in die »Enge eines etwaigen Schlusses« zu geraten, gibt es bei den »NACHWORTEN« Verweise zu vielen weiteren Einträgen, die »in die Weite neuer Möglichkeiten weisen«.⁵³⁰ Da es immer noch Möglichkeiten gibt, weiterzulesen, und die Verweise nicht abbrechen, wird das Gefühl

⁵²⁷ vgl. Haslinger: Vereinzelung und Integration, S. 56. – Es sind auch hier Einzelteile die vom Roman und seiner Strukturiertheit zusammengehalten werden. – vgl. Barthes: Die Vorbereitung des Romans, S. 54f. und s. Kapitel 2.2.1.

⁵²⁸ vgl. Haslinger: Vereinzelung und Integration, S. 58f. Waid-Cuchnal analysiert den Aufbau der Einträge und stellt eine sich wiederholende Form fest. – vgl. Waid-Cuchnal: Andreas Okopenko, S. 65f.

⁵²⁹ Okopenko: Lexikon Roman, S. 76 (»Fehlertoleranz«).

⁵³⁰ Haslinger: Vereinzelung und Integration, S. 68.

unterlaufen, das Buch auslesen und beenden zu können. Bei der Lektüre dieses Buches ist es schwierig, den Überblick darüber zu behalten, was bereits gelesen wurde und was noch nicht. Wird nicht von vorne nach hinten gelesen, fehlt die Kontrolle über den Lesefortschritt anhand der umgeblätterten Seiten. Es scheint schwer möglich, vielleicht auch gar nicht nötig, alle Einträge, alle Details zu lesen und alle Möglichkeiten auszuschöpfen. In der »GEBRAUCHSANWEISUNG« weist Okopenko darauf hin, dass allein das Vorhandensein von Hinweisfeilen eine Tiefe erzeugt, selbst wenn sie übergangen werden. Die entsprechenden Einträge existieren, auch wenn sie nicht genau erkundet werden können, wie etwa auch die Städtchen, Auen, Landschaften, die man/er/J./ich nur vom Schiff aus beobachten kann. Es ist immer mehr da, als wahrgenommen oder auch als geschrieben und gedruckt werden kann. So lässt sich hinter all den Wörtern, die nicht mit einem Hinweisfeil versehen sind, Ungeschriebenes und Ungedrucktes errahnen und dazudenken. Diese unmarkierten Hinweisfeile sind gewissermaßen Leerstellen, zu denen sich die Leser Eigenes dazu denken können. Wie von Wolfgang Iser beschrieben, eröffnen diese »Leerstellen« den Auslegungsspielraum, der von den Lesern für die Sinnkonstitution genutzt wird.⁵³¹

Im »LEXIKON ROMAN« gibt es außerdem noch ganz konkrete Lücken: leere Abschnitte auf einzelnen Seiten. An mehreren Stellen gibt es Platz für Einfügungen seitens der Leser. So ist gleich zu Beginn, am »→ANFANG DER REISE«, zwischen zwei Absätzen ein freier Platz gelassen. Mitten in dem ausgesparten Bereich steht kleingedruckt und in Klammern: »(Raum für einschlägige Erinnerungen des Lesers)«. Ganz offensichtlich und anschaulich wird eine Lücke gelassen für das, was sich der Leser zum Text dazudenken kann. Aber nicht nur gedanklich soll der Text ergänzt werden, bei »BARBARA 4« deutet ein strichliert umrahmtes Feld »Raum zum Einkleben Ihres vollschlanken Lieblings-Pin-Up« an. Oder unter »HÜGEL 7« wird »(Raum für die drei Hilfszeichnungen.)« gelassen, die zuvor im schriftlichen Teil des Eintrags angesprochen wurden. Das Buch fordert seine Leser explizit dazu auf, sich gewisse Dinge vorzustellen, festzuhalten, einzukleben, zu ergänzen. Manche der Aufforderungen sprengen den Rahmen des Buches, wenn etwa der »(Raum zum Einkleben eines wasserbeschlagenen Glases)«⁵³² tatsächlich benutzt würde. Die Leser werden als Mitgestalter aktiviert, die das Buch vervollständigen und individualisieren. So kann es im Verlauf der Lektüre dieses Buches, stärker als bei anderen Büchern, zu einer Aneignung kommen, die sich in Spuren eines individuellen Gebrauchs manifestiert.

⁵³¹ vgl. Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: Universitätsverlag 1971. Hier vgl. besonders S. 15f.

⁵³² Okopenko: Lexikon Roman, S. 210 (»Wasserbeschlagenes Glas«).

Um den Überblick über die Reise und den Zusammenhang zu behalten, können sich die Leser Notizen machen oder sich anderer Hilfsmittel bedienen; ebenso kann mit Lesezeichen gekennzeichnet werden, von welchem Eintrag die Weiterleitung erfolgte, was zuletzt gelesen wurde. Es können auch die Finger eingesetzt werden, um die Abzweigungsstellen zu markieren, womit man jedoch, wie von Franz Josef Knelangen festgestellt wurde, spätestens beim Eintrag ›Verladelandchaft‹, der 12. Station der Reise, an seine Grenzen stößt.⁵³³ Von hier aus führen 17 Hinweispfeile plus ein kursiver Verweis weiter. Je intensiver die Beschäftigung erfolgt und das Hin- und Herblättern ausgekostet wird, desto mehr ist ein dem Buch angepasster Umgang erforderlich. Sich diesem Aufwand und der Gefahr des Verirrens bewusst, thematisiert Okopenko in einem seiner Mini-Essays das

Labyrinth. Ich liebte immer Ariadne, die geisteshelle Frau, die aus dem Labyrinth hinausführte; nun soll ich Minotaurus sein? Nein, übersichtlich wie je liegt meine Welt da: das Modell so übersichtlich wie sein Modell; das uns lehrt, es gibt keine Labyrinth, sobald wir in Wegen Ziele sehen⁵³⁴

Es ist ein schönes Bild für die verschlungenen Wege, die durch den ›LEXIKON ROMAN‹ führen, Wege, die durch Hinweispfeile um- und weitergelenkt werden und geradezu zum Umherirren einladen, obwohl alles in der übersichtlichen und kompakten Form vor dem Leser liegt. Je mehr sich der Leser auf Entdeckungsreisen seinerseits begibt und nicht nur dem sicher vorgegebenen Pfad folgt, desto mehr gibt es zu entdecken.

4.2.3. Analoger Hypertext

Aufgrund seines Aufbaus wurde der ›LEXIKON ROMAN‹ auch als eine Art analoger Hypertext oder »Hypertext in Buchform«⁵³⁵ beschrieben. Die Struktur der Vernetzung aus Hinweispfeilen funktioniert ähnlich den elektronischen Verlinkungen, wie sie etwa im Internet zum Einsatz kommen. Franz Josef Knelangen beschreibt das grundlegende Konzept von Hypertexten als ein literarisches, das einer Absicht nach »Multi-Linearität« und »Polyperspektivismus« entspringt.⁵³⁶ In den neunziger Jahren wurde der ›LEXIKON ROMAN‹ dann auch von der Projektgruppe ›Libraries of the mind‹ als Hypertext umgesetzt und als ›ELEX – elektronischer Lexikonroman‹ 1998 auf CD-Rom herausgebracht.⁵³⁷ Diese elektronische Umsetzung kann als Weiterentwicklung gesehen werden, wobei aber auch einige Aspekte des Buches

⁵³³ vgl. Knelangen: Ausbrechen aus der Linearität, S. 419.

⁵³⁴ Okopenko: Lexikon Roman, S. 151.

⁵³⁵ vgl. Knelangen: Ausbrechen aus der Linearität, S. 407f. sowie S. 416f und Fromm, Siegrid: Lexikon und Elexikon. Ein Vergleich des Lexikon-Romans von Andreas Okopenko mit seiner Umsetzung als Hypertext. Diplomarbeit. Univ. Wien 1996. Hier vgl. S. 65f.

⁵³⁶ vgl. Knelangen: Ausbrechen aus der Linearität, S. 407f.

⁵³⁷ ›ELEX. Der elektronische Lexikonroman‹. <http://www.essl.at/bibliogr/elex.html> (Zugriff: Aug. 2012).

verloren gehen. So ist ganz offensichtlich die Haptik eine andere; anstelle des Blätterns durch die Seiten erfolgt die Navigation per Mausklick. Mit der Möglichkeit des aleatorischen Blätterns geht auch die Variable des Zufalls verloren, die bei der Suche nach dem nächsten Eintrag im Buch gegeben ist. Bei der Präsentation auf den Papierseiten können zwischendurch auch andere Einträge, die sich zufällig rund um den gesuchten befinden, gelesen werden können. In der digitalen Umsetzung wird die Wahl der Leser eingeschränkt. Statt der prinzipiellen Gleichzeitigkeit, die das Buch bietet, ist die Verlinkung je nach Programmierung an bestimmte Bedingungen geknüpft.⁵³⁸ Knelangen spricht von »Medienbruchverlusten«.⁵³⁹ Der Hypertext bietet allerdings die Möglichkeit des ›Zurück‹-Buttons – im Gegensatz zu den Verweisen im Buch, die immer nur weiterführen. Die Mehrdimensionalität und Materialität, die das Buch als Objekt bietet und die in der Bewegung des Blätterns fühlbar werden, können nicht ins Virtuelle übersetzt werden. Hier steht das Medium viel eher trennend zwischen Autor und Leser, als dass es, wie vom ›LEXIKON ROMAN‹ angedacht, selbst mitgestaltet und erweitert werden könnte.⁵⁴⁰

⁵³⁸ vgl. Knelangen: Ausbrechen aus der Linearität, S. 419f.

⁵³⁹ vgl. ebenda, S. 422.

⁵⁴⁰ Es können in den ›ELEX‹ nur elektronische Dateien eingefügt und digitale Eingriffe vorgenommen werden. Wobei vielleicht die Hemmungen, Eigenes einzufügen, am Computer geringer wären als in einem Buch. Dort kann mittels Befehl ›Zurück‹ leicht wieder der Originalzustand hergestellt werden.



gerhard rühm
textall
ein utopischer
roman

rowohlt

GERHARD RÜHM »TEXTALL. EIN UTOPISCHER ROMAN«

Als Mitglied der Wiener Gruppe und darüber hinaus experimentiert Gerhard Rühm mit der Sprache im Grenzbereich zur bildenden Kunst und zur Musik. Seine Arbeiten bewegen sich zwischen »schriftbild« und »lautdichtung«,⁵⁴¹ die visuelle oder auditive Seite der Sprache betonend, denn die Konkrete Poesie ist »gleichermassen bedeutungs- und gestaltorientiert. ihre ›botschaft‹ ist immer auch eine sinnliche.«⁵⁴² Ein höchst heterogenes Werk mit einem großen formalen Reichtum entsteht: vielfältigste Kleinformen, in größeren Kontexten zusammengefasst und von Anmerkungen und Erläuterungen begleitet.⁵⁴³

Mehr als 30 Jahre nach dem Bestehen der Wiener Gruppe legt Rühm 1993 mit ›textall‹ seinen ersten Roman vor. In der Großform des Romans zusammengefasst, werden hier experimentelle Verfahren im Umgang mit Text, Schrift, Aufbau und methodischem Vorgehen angewendet. ›textall‹ ist ein sehr konzeptionelles Werk, für dessen Interpretation die Rahmung und die darin gelieferten Informationen wesentlich sind.

5.1. STRUKTURIERTER AUFBAU

5.1.1. Paratextueller »eingang«

Umgeben ist dieser Text von vielfältigen und ausführlichen Paratexten, die den Zugang zu diesem »roman« eröffnen und eine Orientierungshilfe im Umgang damit bereitstellen. Die von Genette beschriebene Vielfalt der paratextuellen Elemente lässt sich hier fast vollständig entdecken: Nennung des Autors, Titel, Gattungsbezeichnung, Widmung, zwei Motti, eine Art Vorwort, Kapiteleinteilung, Zwischentitel, Anhang, Register und Inhaltsverzeichnis.⁵⁴⁴ Diesen Paratexten kommen zum Teil die von Genette beschriebenen Aufgaben zu, es wird aber auch deutlich, dass sie mehr als das »Beiwerk des Buches« sind. Sie lenken nicht nur die

⁵⁴¹ Rühm: der neue textbegriff, S. 94.

⁵⁴² Rühm: konkrete poesie, S. 39.

⁵⁴³ vgl. Becker, Melitta und Gerhard Melzer: Gerhard Rühm. In Munzinger Online/ KLG. <http://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=16000000474> (Zugriff: September 2012)

⁵⁴⁴ Einen Überblick über die behandelten Paratexte liefert der »Inhalt« - vgl. Genette: Paratexte, S. 5/ 6.

Lektüre, sondern sind eklatant wichtig für das Verständnis beziehungsweise die Interpretation des Textes.

Ganz außen auf dem Umschlag stehen der Name des Autors, der Titel »textall«, der Untertitel und die gleichzeitige Gattungsbezeichnung »ein utopischer roman« sowie die Nennung des »rowohlt«-Verlags. Diese Angaben wecken gewisse Erwartungen. »textall« ist Rühms umfangreichstes Prosawerk und das einzige, das als »roman« bezeichnet ist, genauer gesagt als »utopischer roman«.⁵⁴⁵ Wird das Adjektiv »utopisch« nicht auf den Inhalt bezogen, sondern auf die Gattungsbezeichnung, deutet sich hier bereits an, dass nicht mit einem konventionellen Roman zu rechnen ist. Zwar entspricht die äußere Erscheinung des Buches – sein Umfang und der Umschlag mit Nennung von Titel und Autor – der konventionellen Form, doch beim Aufschlagen und Blättern durch das Buch bietet sich kein einheitlicher Anblick des Lauftextes mehr. Zwar sind die meisten Seiten mit Schrift im Blocksatz gefüllt, doch dazwischen finden sich einige Seiten, die ganz anders gestaltet sind. Ähnlich wie die anderen zwei untersuchten »Romane«, versammelt auch dieser unterschiedliches Material in der Form des Buches und bekommt durch eine erkennbare Struktur einen Zusammenhalt.

Informationen zu Struktur und Aufbau des »textalls« erhält man im Klappentext, abgedruckt auf den Innenklappen des Schutzumschlags. Die kommentierende Beschreibung des Textes, die es hier zu lesen gibt, entspricht in etwa dem von Genette beschriebenen Waschzettel.⁵⁴⁶ Beim Durchblättern der ersten Seiten des Buches folgt dem Titelblatt das Impressum und gegenüber auf der noch unpaginierten Seite 5 eine Widmung. In einer indirekten Formulierung richtet sie sich an bestimmte Leser, das Buch ist »den lesern der dichter gewidmet, denen die kapitel 10, 15, 16, 17 gewidmet sind«. Diese Widmung fordert geradezu dazu auf, in dem Buch zu blättern, um herauszufinden, welche die gemeinten Autoren sind und ob man zu der ausgewählten Lesergruppe gehört. Diese indirekte Formulierung ist zugleich eine subtile Handlungsaufforderung. Sie verleitet dazu, sich durch Blättern einen Eindruck zu verschaffen und dabei die Widmung zu vervollständigen.

⁵⁴⁵ Rühm thematisiert in seinem Werk die Genre- und Gattungsproblematik, erfindet eigene Bezeichnungen für seine intermedialen Arbeiten. – vgl. Block, Friedrich W.: Texte zur Kunst. Gerhard Rühms poetologische Schriften. In: Renate Kühn (Hg.) Doppelter Durchgang. Zu Poesie und Poetologie Gerhard Rühms. Bielefeld: Aisthesis 2001. S. 139-161. Hier vgl. besonders S. 144 sowie S. 150 und s. Kapitel 2.3.3.

⁵⁴⁶ Genette zählt den Waschzettel zu den Peritexten und definiert ihn folgendermaßen: »ein kurzer Text (üblicherweise zwischen einer halben und einer ganzen Seite), der durch ein Resümee oder ein anderes Mittel auf meist lobende Weise das Werk beschreibt, auf das er sich bezieht – und dem er seit gut einem halben Jahrhundert auf die eine oder andere Art beigelegt ist.« (S. 103) Heutzutage dient der Waschzettel oder Klappentext als Vorabinformation, als Entscheidungshilfe für den Kauf, und kann »ein tieferes Verständnis des Textes« ermöglichen; er kann vom Autor selbst verfasst sein oder wird zumindest von ihm redigiert. – vgl. Genette: Paratexte, S. 105 sowie S. 108f.

Bleibt man anschließend nicht bei den Kapiteln 10, 15, 16 und 17 oder irgendwo auf dem Weg dazwischen hängen, gelangt man nach dem Umblättern der Seite mit den Widmungen zu zwei Motti, die dem weiteren Text vorangestellt sind: ein längeres »japanisches koan« und ein kurzes »deutsches sprichwort«. Nach Genette können die Motti als Kommentar verstanden werden, wobei letztendlich deren »Interpretation dem Leser überlassen bleibt«. ⁵⁴⁷ Die Gegenüberstellung von Koan und Sprichwort öffnet einen Horizont an Denkweisen: zwischen japanischem Zen-Buddhismus und dem Denken im System der Schrift ist der Text angesiedelt. Das Sprichwort »Wer A sagt, muss auch B sagen« fordert ein konsequentes Handeln nach einer vorgegebenen, konventionellen Ordnung. Es wird hier bereits das Alphabet angekündigt, das in seiner Reihenfolge den Aufbau des Haupttextes bestimmt.

Vor dem Haupttext steht allerdings noch der »eingang«, beginnend auf Seite 9, der ersten Seite mit Paginierung. In diesem »eingang« wendet sich nicht der Autor an seine Leser, sondern es ist eine Aneinanderreihung vier längerer Zitate, die sich insgesamt über 12 Seiten erstreckt. Diese Zitate sind ohne weitere Bemerkung oder Erklärung dem Haupttext vorangestellt. So kann der »eingang« auch als eine Ausweitung der Motti aufgefasst werden, die einen Kommentar zum Text liefern. ⁵⁴⁸ Anders als Okopenko mit seiner »Gebrauchsanweisung« macht Rühm das Lesen dieses vorangestellten Textes nicht zur Bedingung der Lektüre, doch erleichtert es die Rezeption und eröffnet mögliche Interpretationen. Die Auswahl der Texte und des jeweiligen Ausschnitts daraus sind vom Autor getroffen, die Interpretation bleibt den Lesern überlassen. Die vier Zitate stammen aus Texten zur Philosophie des Zen-Buddhismus, zur Relativitätstheorie, zur Quantenphysik und zur Psychologie der modernen Kunst. Wissenschaftstheorien sind dem Denkmodell des Zen-Buddhismus gegenübergestellt. Mit Hilfe von Hypothesen, Theorien und Formeln ist die Wissenschaft bestrebt auch das Unendliche als Ganzes und geordnet zu überblicken. ⁵⁴⁹ Es ergeben sich Parallelen zu dem ganzheitlichen Denksystem des Zen-Buddhismus. In der »Philosophie des Zen-Buddhismus« finden sich Überlegungen, die in der Relativitätstheorie wissenschaftlich formuliert werden und auch für Rühm von Interesse sind, im Besonderen die Auflösung des Subjekt-Objekt-Bezugs.

Der Nullpunkt der Nicht-Artikulation löst alle wesentlichen Festlegungen der Einzeldinge auf und schafft dadurch eine völlig neue Sicht der Welt, in der alle Dinge einander durchdringen. In einer solchen Welt

⁵⁴⁷ Genette: Paratexte, S. 152.

⁵⁴⁸ vgl. die Funktion der Motti bei Genette: Paratexte, S. 152-156.

⁵⁴⁹ vgl. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 1.

wird von den Menschen, die mit ihren eigenen Augen die gegenseitige Durchdringung der Dinge wahrnehmen, die Freiheit der Artikulation ausgeübt.⁵⁵⁰

Diese Zitate und die Anknüpfung an die damit verbundenen Diskurse helfen den Haupttext zu kontextualisieren und ermöglichen somit, dass die »Lektüre gut verläuft«, was Genette als das »Maximalziel« von Vorworten anführt.⁵⁵¹ In »textall« wird es aber nicht Vorwort genannt, sondern eben »eingang«, was zu unterstreichen scheint, dass ein Eintritt, ein Zugang ermöglicht wird. Mit den genannten einleitenden Paratexten wird die »Zone des Übergangs«⁵⁵² durchschritten, oder vielmehr taucht man mit ihnen bereits in das »textall« ein. Sie sind genauso Teil des Textes wie Einstimmung darauf.

Uwe Wirth beschreibt diese Zone auch als Übergang zwischen fiktivem und nicht-fiktivem Text.⁵⁵³ Allerdings wird in »textall« keine fiktive Welt dargestellt, sondern ganz im Gegensatz das primär nicht-fiktive (Wort-)Material präsentiert. Erst durch die spezifische Anordnung und Abgeschlossenheit eines literarischen Werkes wird es zum »Roman«. Auch die Benennung des Wortmaterials als »Vokabular« streicht seine nicht-fiktive Herkunft heraus.⁵⁵⁴ Wie die Sprache zusammengesetzt, eingesetzt und auch rezipiert wird, stellt sie erst in einen fiktiven oder nicht-fiktiven Zusammenhang.⁵⁵⁵ Für sich genommen sind Wörter Material, ihre eigene Wirklichkeit.⁵⁵⁶ So gibt es hier auch keine Narration, die eine fiktive Welt aufbaut, sondern die Materialität der Wörter bestimmt die Zusammensetzung. Visuelle und klangliche Qualitäten leiten von einem Wort zum nächsten. Diese Art der Sprachbehandlung verlangt eine andere Art des Lesens, die Leser sind durchgängig gefragt, mit dem präsentierten Material umzugehen, es nicht nur zu konsumieren, sondern für ihr Verständnis in einen Sinnzusammenhang zu bringen. So präsentiert sich in »textall« ein Sprachuniversum, das nicht nur den Raum des Buches füllt sondern auch der Raum ist, in dem sich die Leser außerhalb des Buches bewegen.

⁵⁵⁰ Toshihiko Izutsu: Philosophie des Zen-Buddhismus – zitiert nach Rühm, Gerhard: textall. ein utopischer roman. Reinbek/ Hamburg: Rowohlt 1993.

⁵⁵¹ vgl. Genette: Paratexte, S. 191.

⁵⁵² ebenda, S. 10.

⁵⁵³ vgl. Wirth: Paratext und Text als Übergangszone, S. 167.

⁵⁵⁴ vgl. Rühm: textall, Klappentext vorne.

⁵⁵⁵ Der Leser deutet den Text, interpretiert das Gelesene. So kann auch die fiktive Dimension der Sprache erst in der Rezeption hergestellt werden, ähnlich wie es Manfred Beetz für die Rezeption von Konkreten Texten herausarbeitet, bei der Material und Technik »ihre Konkretheit [...] erst durch die konkretisierende, am Buchstaben, Schriftbild oder Laut verweilende Rezeption« enthüllen. – vgl. Beetz: In der Rolle des Betrachters, S. 421.

⁵⁵⁶ Als solche verstanden und verwendet wird die Sprache in der Konkreten Poesie: Das Wort erzeugt keine Wirklichkeit, es ist die Wirklichkeit. – vgl. Rühm: konkrete Poesie, S.36f und s. Kapitel 2.1.

5.1.2. Aufbau und Ordnung

Der Inhalt von ›textall‹ lässt sich nicht nacherzählen, sondern kann am besten über seinen Aufbau beschrieben werden. Es ist im Sinne von Moritz Baßler ein moderner Text, der in den Einzelteilen permanent auf seine Textur und seine Machart verweist, der aber auch von einer übergeordneten, erkennbaren Struktur zusammengehalten wird.⁵⁵⁷ Das konzeptuelle Vorgehen, das nicht zuletzt in den Paratexten erkennbar wird, ermöglicht ein Verstehen und wird gleichsam zum Bestandteil und ›Inhalt‹ des Textes.

Um sich mit Hilfe der Paratexte einen Überblick über das Buch zu verschaffen, bietet sich das Inhaltsverzeichnis an. In ›textall‹ findet es sich auf den letzten Seiten und ist mit »inhalt« betitelt. Auch ein »inhaltsverzeichnis« gibt es, mitten im Buch ist es im »kapitel 9« unter dem Buchstaben »i« in den Haupttext eingebunden. Die Seitengestaltung erinnert auf den ersten Blick an das typographische Dispositiv eines Inhaltsverzeichnisses, nur die Einträge sind ungewöhnlich lange. Liest man sie, sind es keine typischen Kapiteltitel oder Zwischentitel, sondern eher angefangene, beschreibende Sätze, denen jeweils eine Seitenzahl zugeordnet ist. Was man auf den angegebenen Seiten vorfindet, ist allerdings mit dem im »inhaltsverzeichnis« Angegebenen schwer in Zusammenhang zu bringen. Es hat also nur die Erscheinungsform eines Inhaltsverzeichnisses, ohne dessen Funktion zu übernehmen.

Der »inhalt« hingegen verzeichnet die Kapitel mit den Zwischentiteln und zugehörigen Seitenzahlen und scheint durchaus für den Gebrauch gedacht – mit dessen Hilfe kann ein Überblick verschafft und ein Gesamtbild vermittelt werden.⁵⁵⁸ Der »inhalt« kann gewissermaßen als Substrat gelesen werden, das Aufschluss über den Aufbau gibt. Im Allgemeinen lassen sich anhand von Kapitelüberschriften und Zwischentiteln Ordnung und Struktur eines Buches erkennen sowie die Themen, die darin vorkommen und behandelt werden.⁵⁵⁹ Zum anderen bietet der »inhalt« eine Orientierung, listet auf, wo sich was im Buch befindet. Da in ›textall‹ keine stringente, narrative Lesereihenfolge angelegt ist, können die Kapitel, aber

⁵⁵⁷ Baßler hebt die »Struktur« als wesentlich für das Verständnis von Texten hervor, die mit dem »Inhalt« gleichgesetzt werden kann. Der »Struktur« entgegen stellt er die »Textur«. – vgl. Baßler: Die Entdeckung der Textur, S. 13 – Die Struktur wird in dieser Arbeit als übergeordnetes System verstanden, das die Teile zusammenhält sowie das Konzept und den Aufbau deutlich werden lässt. Es ist somit etwas, was, ähnlich wie die »Struktur« bei Baßler, zusammengefasst werden kann und worüber der Text beschreibbar wird.

⁵⁵⁸ vgl. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 134f.

⁵⁵⁹ vgl. ebenda, S. 119 – Zu dem, was im Inhaltsverzeichnis angekündigt wurde, wird Entsprechendes in dem Ausführungen im Text erwartet. Dies entspricht dem Gebrauch, wie er bei Sachbüchern und wissenschaftlichen Büchern üblich ist und sich für Bücher bewährt hat, die nicht unbedingt vollständig von vorne bis hinten gelesen werden. In Romanen kann es Kapitel geben oder nicht, mit Kapitelüberschrift oder nur durchnummeriert, die Reihenfolge unterstützend. Ein Erzähltext ist darauf angelegt von Anfang bis zum Ende durchgelesen zu werden und hält den Leser dazu an, der Narration zu folgen. Einem Inhaltsverzeichnis kommt deshalb nicht in allen Arten von Büchern die gleiche Funktion zu. So sind üblicherweise Inhaltsverzeichnisse in Romanen, falls vorhanden, nach dem Text angesiedelt und nicht wie bei Sachbüchern vor dem Haupttext. – vgl. dazu auch Genette: Paratexte, S. 302.

auch die einzelnen Abschnitte in beliebiger Reihenfolge gelesen werden. Der »inhalt« kann andere Lesereihenfolgen ermöglichen, als nur eine lineare von vorne bis zum Schluss. Und mit Hilfe des Überblicks, den er bietet, können zusätzliche, vom Text vielleicht nicht vorgesehene Verbindungen hergestellt werden.⁵⁶⁰

Die einzelnen Kapitel stehen für sich. Sie folgen in ihrem Aufbau einem strengen Muster, das sich in allen Kapiteln, mit Ausnahme des letzten, wiederholt. Eingangs zu jedem Kapitel steht ein Auszug aus einem Zeitungsartikel,⁵⁶¹ der nach wenigen oder auch mehreren Zeilen abbricht. Es folgen Einträge zu Stichwörtern, die als Zwischentitel vom Kapiteltext abgehoben sind, bis an gegebener Stelle ein Wort mit Sternchen versehen ist. Die Entsprechung dazu findet sich im Stil einer Fußnote am unteren Ende der Seite, wo der Zeitungsartikel fortgesetzt wird. Das Sternchenwort, im Klappentext auch »Scharnierwort« genannt, ist entweder das gleiche Wort oder gehört zum selben Wortstamm wie das Wort, mit dem der Artikel weitergeführt wird. Mit diesem Wort werden die zwei parallel geführten Texte verknüpft.

An diesen Sternchen-Stellen wird immer auch die Entscheidung der Leser gefordert, ob sie nun lieber den Zeitungstext oder lieber, der gewohnten Leserichtung folgend, den Kapiteltext lesen möchten. Das Sternchen und der Fußnotentext erinnern an das Erscheinungsbild von wissenschaftlichen Texten. Allerdings steht darin keine Anmerkung, sondern die Fortführung des Zeitungstextes. Neben den verlässlich wiederkehrenden Sternchen existiert auch eine einzige nummerierte Fußnote, und zwar in dem Eintrag zu »schönheitspflege«. Hier ist ein Einschub – selbst schon als Anmerkung zwischen zwei Gedankenstrichen gesetzt – zusätzlich mit einer Fußnote versehen.

mit einer vorrichtung für klebstoff ausgestattet, eingerichtet, werden in selbstbedienung porzellan und pullover im kritischen moment – s. erklärung!¹ – aneinandergesetzt und verbunden.⁵⁶²

Es gibt auf dieser Seite nur die hochgestellte Zahl, die entsprechende Anmerkung muss gesucht werden, was wiederum einer Aufforderung zum Blättern gleichkommt. Sie ist nicht an den Orten zu finden, an denen man sie zuerst sucht, nicht am Seitenende und nicht am Kapitelende, sondern am Ende des »schönheitspflege«-Eintrags, mitten auf der überübernächsten

⁵⁶⁰ vgl. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 134f sowie S. 136.

⁵⁶¹ Die Zeitungstexte umfassen »alltägliche[] Grauensmeldungen«, »Berichte über Konsumüberfluss, ökologische Katastrophen, Grabschändungen, Massenkarambolagen usw.« - Bucher, André: Felder des Nichts. Wiener Dialekt-dichtung und ein Roman von Gerhard Rühm. In: Kurt Bartsch und Stefan Schwar: Gerhard Rühm. Dossier 15. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1999. S.191-195. Hier S. 192.

⁵⁶² Rühm: textall, S. 158.

Seite. Auf diese Weise ist die Fußnote nicht sehr deutlich abgesetzt und wird vielmehr im Fluss mitgelesen.

1) kontakt ist anregen, aufregen, reizen, duschen, berühren, leiten, abschneiden, amputieren, verstümmeln.⁵⁶³

Das Verbinden und Aneinanderfügen sowie der Kontakt werden im Umfeld der Fußnote wie auch darin angesprochen, also in gewissem Sinne das, was die Fußnote von den Lesern fordert – eine Verbindung mit dem Kapiteltext herzustellen.

Ganz unterschiedliche Verknüpfungen und Vernetzungen werden in ›textall‹ praktiziert und ausgeführt, wodurch der Text sich als Textur, als Gewebe präsentiert.⁵⁶⁴ Er verweist immer wieder auf sich selbst, wird dadurch vielschichtig. Das auf diese Weise entstehende Netz fordert und fördert ein punktuelles Lesen, das eine andere Lesespur erzeugt als das lineare, einer Narration folgende Lesen. Durch die arbiträre Reihenfolge wird der Text als Fläche wahrnehmbar und unterläuft das suggestive Nacheinander und die Ordnung der Schrift.⁵⁶⁵

Starke Ordnungssysteme und Reihenfolgen sind in diesem Buch auffällig, zum einen die nummerierte Kapitelabfolge, die zusätzlich der Reihenfolge des Alphabets entspricht, und zum anderen die Datumsabfolge der Zeitungsartikel. Die deutlich zu Tage tretende Regelmäßigkeit verweist immer wieder auf den Aufbau und die Struktur, auf die zugrunde liegenden Rahmenbedingungen, die das Gerüst bilden. Es ist auch ein Gerüst für die Leser, denen das Vor- und Zurückblättern nahegelegt wird, da sich der Text am besten durch nichtlineares Lesen vermittelt. Durch das zufällige Blättern können andere Dinge gesehen, gelesen und wahrgenommen werden – die Aufmerksamkeit wird von optisch hervorstechenden Elementen gelenkt. Zusammenhänge, Wiederholungen und Ähnliches sind im überfliegenden Überblick leichter auszumachen als in einer Lektüre, die sich auf die Satzfolgen konzentriert. Das entspricht einem konsultierenden Lesen, der Leseweise von nichtlinearen Texten, wie etwa auch der Enzyklopädie.⁵⁶⁶ So sehr die Lesereihenfolge aufgelockert und dem Leser überlassen wird, bleibt doch die Leserichtung von links nach rechts und von oben nach unten. Das gilt auch für Textteile, die sich schon aufzulösen beginnen, wie etwa unter »opium«, wo die Abstände zwischen den Wörtern unregelmäßig sind, sich vergrößern und die Wörter sich in Silben und Buchstaben aufteilen.⁵⁶⁷

⁵⁶³ ebenda, S. 161.

⁵⁶⁴ vgl. dazu Kilcher: *mathesis und poesis* (2003), S. 323–328.

⁵⁶⁵ vgl. ebenda, S. 30.

⁵⁶⁶ vgl. Kilcher: *mathesis und poesis*, S. 267 und S. 198 sowie vgl. Willberg: *Lesetypographie*, S. 35. (Anm. 469)

⁵⁶⁷ vgl. Rühm: *textall*, S. 136f. – Auch unter dem Zwischentitel »buchstaben« sind die einzelnen Buchstaben über die Fläche verteilt, wobei die gleichen jeweils untereinander angeordnet sind und sich bei einer zeilenweise Lektüre von links nach rechts zu einem Satz zusammenfügen. – vgl. ebenda, S. 37.

Der Zusammenhang innerhalb der einzelnen Einträge ergibt sich durch Rhythmus, Klang und typographische Gestaltung, was nahelegt zumindest diese als Ganzes zu lesen. Es geht hier viel stärker um die Struktur und das Material der Sprache als um einen ›Inhalt‹. So ist es nicht unbedingt nötig oder auch nicht wirklich möglich, den Text als Ganzes und vollständig zu lesen, sondern man kann sich durch das ›textall‹ treiben lassen. Das Blättern ermöglicht eine Bewegung durch den Raum des Buches und auch im Raum und durch den Raum der Sprache.

5.2. »SATZ AUS DER NEUEN HELVETICA«

5.2.1. Schrift im Buch

Mit der Materialisierung eines Textes in Schrift geht die Wahl einer bestimmten Schriftform einher. Texte von Rühm sind häufig in ›Helvetica‹ verfasst,⁵⁶⁸ wodurch diese Schrift schon fast zu einem Markenzeichen geworden ist. Sie ist auch die verwendete Schrift in ›textall‹, die im Impressum, zusammen mit der Druckermaschine, erwähnt wird. Das Impressum befindet sich auf der unpaginierten Seite 4, auf der Rückseite des Titelblattes, gegenüber der Widmung. Es ist Teil des verlegerischen Peritextes und enthält die rechtlichen Angaben zu Copyright, Verlag und Druck, die Auflage, das Druckdatum, eine Erwähnung der Umschlaggestaltung sowie die ISBN-Nummer.⁵⁶⁹ In ›textall‹ steht hier auch der verwendete Satzatz: »Satz aus der neuen Helvetica«, und in Klammer gesetzt die Druckermaschine »(Linotronic 500)«. Die Erwähnung der Schrift findet sich selten, üblicherweise werden im Impressum nur Druckerei und Druckort angegeben.⁵⁷⁰ Die Bedeutung der Schrift für Rühm wird durch diese Angabe hervorgehoben. Michael Fisch bemerkt, dass Rühm sich ein Mitspracherecht bei den Ausgaben und der Edition seiner Texte und damit wohl auch bei der Wahl der Schrift vorbehält.⁵⁷¹ In ›textall‹ scheint tatsächlich alles in Helvetica gedruckt, inklusive der (allo-

⁵⁶⁸ In manchen Ausgaben, wie auch in ›textall‹ wird im Impressum die verwendete Schrift angegeben, so auch in: Rühm, Gerhard: fenster. texte. Reinbek b. Hamburg 1968., Rühm, Gerhard: reisefieber. theatralische ereignisse in fünf teilen. Reinbek b. Hamburg, 1989. u.a. – Die Helvetica und ähnliche serifenlose Groteskschriften haben eine »moderne« Wirkung. Sie sind schlicht, auf die Formen reduziert und ohne Schnörkel, nur aus Geraden und Rundungen zusammengesetzt. Sie »eigenen sich wegen ihrer einfachen Formen gut zu formalen Experimenten«. – Bollwage, Max: Buchstabengeschichte(n). Wie das Alphabet entstand und warum unsere Buchstaben so aussehen. Graz: Akad. Druck- u. Verlagsges. 2010. S. 196, vgl. dazu auch Adler: Text als Figur, S. 112.

⁵⁶⁹ vgl. Genette: Paratexte, S. 31.

⁵⁷⁰ Genette listet auf, was auf Umschlagseite 4 »zumindest« enthalten sein kann, der Hinweis auf den Satzatz ist nicht erwähnt – vgl. ebenda, S. 31f.

⁵⁷¹ vgl. Fisch: »Ich« und »Jetzt«, S. 300 und S. 329f.

graphen) Paratexte und des verlegerischen Peritextes. Variationen gibt es in der Schriftgröße sowie durch den Fett- und Kursivdruck.⁵⁷²

Das Schriftbild wird zu einem großen Teil von der Wahl der Schrift bestimmt, aber auch die Schreibweise, die von Rühm favorisierte durchgehende Kleinschreibung,⁵⁷³ hat Einfluss auf das Schriftbild und den Lesefluss. Fehlt die Rhythmisierung durch die Großbuchstaben entsteht ein einheitliches, flächiges Schriftbild. Bei den Fremdmaterialien, den Zitaten im »eingang« und den Zeitungsartikeln, wird die ursprüngliche Schreibweise beibehalten. Auch der Klappentext folgt den Regeln der Orthographie, was ihn von den anderen Textteilen abhebt und den paratextuellen Status betont. Im Haupttext macht Rühm so gut wie keine Ausnahme von der Kleinschreibung. Wo er Großbuchstaben verwendet, fallen diese besonders auf, wie auch am Schluss, am Ende des »kapitel 22«.

geleiten, geleit
wegbringen

g e r a d e A U S ⁵⁷⁴

Das »A U S« ist deutlich hervorgehoben, markiert gleichsam das Ende des Haupttextes. Danach folgen nur noch Paratexte.

So schlicht wie die Helvetica, ist auch die Gestaltung des Buches und des Umschlags, reduziert auf wenige Farben und Elemente. Ohne weitere graphische Elemente richtet sich die Konzentration einzig auf die Buchstaben und die Schrift, welche auch die Hauptakteure im Inneren des Buches sind. Das Innere, der Buchblock, ist vorne und hinten mit einem grauen Vorsatzblatt abgeschlossen, von einem dunkelblauen Bucheinband und einem ebenfalls blauen Schutzumschlag umgeben. Auf diesem ist der Titel in Weiß gedruckt, der Autorname, der Untertitel und die Gattungsbezeichnung in Grau. Das Telegramm vom 31. 12. 1992 aus dem »ausgang« ist auf der Rückseite abgedruckt, ebenfalls mit weißen (Schrift-)Zeichen auf blauem Grund. Es ist ein Zitat aus dem Inneren des Buches, das nach außen geholt wird.⁵⁷⁵ In der gesamten Buchgestaltung kommen nur die Farben Weiß, Grau, Schwarz und Blau zur Verwendung. Das Grau des Vorsatzblattes ist die Untergrundfarbe der Telegramme im »ausgang«. Sie erscheinen wie eingeklebt, wie eine andere Materialität. Zu einem Grauwert können sich auch das Schwarz der Schrift und das Weiß der Seite vermischen, wobei die einzel-

⁵⁷² Einzig die Telegramme im »ausgang« haben eine andere Schrift, präsentieren sich aber eher als Bildmaterial und nicht als gesetzter Text.

⁵⁷³ vgl. Becker, Melitta: Vita Gerhard Rühm. »Professor für Grenzüberschreitungen«. In: Kurt Bartsch und Stefan Schwar (Hrsg.): Gerhard Rühm. Dossier Band 15. Graz, Wien: Droschl 1999. S. 205-210. – »Und was Gerhard Rühm noch nicht mag: dieses Gerede von der Postmoderne, Autos, StudentInnen mit dem großen I geschrieben, Sportvereine und die deutsche Großschreibung!« - ebenda, S. 216.

⁵⁷⁴ Rühm: textall, S. 212.

⁵⁷⁵ Für die Umschlaggestaltung verantwortlich ist Susanne Müller, wie dem Impressum zu entnehmen ist.

nen Schriftzeichen dann nicht mehr zu identifizieren sind, sondern zu einer Fläche verschwimmen. Die Materialität der Seite und die deutliche Erkennbarkeit der Schrift sind Voraussetzungen für das Lesen.⁵⁷⁶

5.2.2. Text auf der Seite

Beim Blättern durch das Buch fällt auf, dass es keine einheitliche Seitengestaltung gibt: der Text ist immer wieder anders auf der Fläche der Seite angeordnet, was besonders durch den variierenden Anteil der Weißflächen auffällig wird. Grundsätzlich ist der Lauftext im Blocksatz formatiert, wobei sich der Text der rechteckigen Form der Seite anpasst. Ein anderer Zeilen- oder Seitenumbruch fällt daher rasch auf. Die Textmenge auf den Seiten variiert und so finden sich alle möglichen Abstufungen von durchgehend beschriebenen Seiten bis hin zur leeren Seite. Unter dem Zwischentitel »yoga« wird zuerst der Abstand zwischen den Absätzen immer größer, die Absätze werden immer kürzer, es schieben sich Abstände zwischen die Buchstaben eines Wortes, bis nur noch wenige Wörter, Silben, ein Buchstabe und zuletzt nichts mehr auf der Seite abgedruckt ist. Es folgt eine komplett leere Seite. Auch die Seitenzahlen fehlen von Seite 202 bis 207. Auch unter dem Zwischentitel »sonne«⁵⁷⁷ findet sich eine leere Seite. Das kann als die Helligkeit der Sonne interpretiert werden, oder die Kraft der Sonne hat die Schriftzeichen verblassen lassen. Das Weiß der Seite wird betont, wobei auch deutlich wird, dass die Papierfarbe gar nicht reinweiß, sondern cremefarben ist. An solchen Stellen wird die Materialität der Seite ausgestellt, die dann sogleich wieder mit Schrift gefüllt als Transportmittel dient. Die Schrift auf der Seite ist verschiedenartig angeordnet – Textpassagen, Wörter und Buchstaben spielen mögliche Textgestaltungen durch. Einige bedienen sich typographischer Dispositive und zitieren bekannte Textsorten.

Auf die Gestaltung des »inhaltsverzeichnis« wurde bereits hingewiesen. Auch bei »dialog« und »brief« wird ein konventioneller, formaler Aufbau zitiert. Der Zusammenhang zwischen Textpassage und Stichwort ergibt sich aufgrund der Form, der typographischen Gestaltung. So sind bei »dialog«⁵⁷⁸ kurze Passagen unter Anführungszeichen gesetzt und untereinander angeordnet, der »brief«⁵⁷⁹ beginnt mit einer Anrede gefolgt von Sätzen, die ein »du« anspre-

⁵⁷⁶ Das wird auch von Gappmayr in seinem Gedicht »weiss« (1967) thematisiert. Die schwarzen Buchstaben, die das Wort »weiss« bilden, versinken zunehmend auf dem Weiß der Seite. Die Reste vom dritten »weiss« sind nur noch aus dem Kontext zu entziffern. – vgl. Gappmayr, Heinz: Opus. Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1961-1990. Mainz: Dorothea van der Koelen 1993. S. 60.

⁵⁷⁷ Rühm: textall, S. 162.

⁵⁷⁸ ebenda, S. 45f.

⁵⁷⁹ ebenda, S. 36.

chen, und bei »sprichwörter«⁵⁸⁰ stehen kurze Zweizeiler untereinander. Die Textanordnung und der Zwischentitel »momente« suggerieren punktuelle, fast schlaglichtartige Aufnahmen. Die kurzen Einträge sind durch eine Leerzeile und einen kleinen Punkt respektive ein sehr kleines schwarzes Quadrat voneinander abgesetzt.

nachahmen, imitieren ist unsinnig, quatsch.

.

[...]

.

grenzenloses, unbegrenztes getreide, unendlich ausdruckslos.⁵⁸¹

Auch Zitate außerliterarischer Textformen finden sich im »textall«. Unter dem Stichwort »todsanzeige« ist ein schwarz umrandetes Feld zu finden mit einer Textanordnung, die an eine derartige Anzeige erinnert. Das typographische Dispositiv beeinflusst den Text: mehr als nur die Wörter, die explizit von Sterben und Tod sprechen, können dahingehend interpretiert werden.⁵⁸²

Der Eintrag »illustrierte«⁵⁸³ umfasst eine Abfolge von Seiten mit je einem Rechteck in unterschiedlicher Größe, unter dem der Text weiterläuft – wie die Legende zu Bildern. Die Rechtecke sind leere, umrahmte Felder, die als Imaginationsfläche für die Vorstellung der Leser zu den Textzeilen dienen oder als Zitat eines konventionellen Textdispositivs gelesen werden können. Ebenso ist der »fahrplan«⁵⁸⁴ mehr formal als funktionell. Dort gibt es Einträge zu Zahlen von »00,00 – 00,32«. Im Zusammenhang mit dem Zwischentitel können sie als Uhrzeiten gelesen werden, auch wenn das Komma keinem gängigen Uhrzeitformat entspricht. Zu den Zahlen gibt es Wörter, die mit Richtungsangaben versehen sind. Diese weisen aber weniger von Ort zu Ort als vielmehr von Wort zu Wort. Mit der Assoziation des Wörterbuchs können diese Richtungen als das Vor und Zurück durch das Buch aufgefasst werden. Unterbrochen sind diese Einträge durch Einschübe, die zwischen zwei schwarzen Strichen stehen und ein kleines Innehalten gewähren.

00,12

vom pinsel .. über den pinselstrich der schrift

.... zur schreibfaulheit

und zurück zur naturbeschaffenheit, zum klima

weil gewöhnlich alles verpuscht und missraten ist

585

⁵⁸⁰ ebenda, S. 164f.

⁵⁸¹ ebenda, S. 127.

⁵⁸² vgl. ebenda, S. 177 – »sterben« kommt nur einmal vor, ansonsten Wörter wie »fiel um« »herunterhängen«, »zerhackt«, »abenddämmerung«.

⁵⁸³ ebenda, S. 79f.

⁵⁸⁴ ebenda, S. 52f.

⁵⁸⁵ ebenda, S. 53f.

Mit vielen Punkten, Brüchen und Auslassungszeichen ist der Eintrag unter dem Zwischentitel »erinnerung« gegliedert. Die Darstellungsweise versucht das Unzusammenhängende der Gedanken in einer entsprechenden Form wiederzugeben und die Lücken durch Schriftzeichen zu markieren. Die Einträge »aufschrei« und »frage« sind durch maximale Reduktion gekennzeichnet. Hier steht nur noch das Satzzeichen, ein Ausrufezeichen bzw. ein Fragezeichen, das einen Satz als »aufschrei« oder »frage« kennzeichnet.

Den Bereich der Schrift erweiternd sind unter dem Zwischentitel »arie« Buchstaben und Noten kombiniert. Das konventionelle musikalische Notationssystem verzeichnet Tonhöhen und Längen. Doch wird hier keine bestehende Notenlänge verwendet und so lässt sich auch keine Melodie ablesen. Liest man stattdessen die Noten, die mit Buchstaben ergänzt sind, in ihrer sprachlichen Bezeichnung ebenfalls als Buchstaben, ergibt sich folgender Satz: »faehren von pfoten im (e)schilf«. ⁵⁸⁶

Aus dem breiten Anwendungsbereich der Sprache sind noch viele weitere Beispiele in »textall« zu finden, die hier gar nicht vollständig aufgelistet werden können. Festzuhalten ist, dass durch die formale Anordnung der Schrift und durch die Typographie die Verbindung zu dem jeweiligen Zwischentitel hergestellt wird. Die Aufmerksamkeit wird zudem besonders auf die Schrift und ihre Zeichenhaftigkeit gelenkt.

5.3. UNIVERSALITÄT IN BUCHFORMAT

5.3.1. Von A bis Z

Das Alphabet bestimmt auch in »textall« die Ordnung, woraus sich die Kapitelabfolge von A bis Z ergibt, die den Inhalt des Haupttextes umfasst. Diese Grundkonzeption ist von einem Wörterbuch übernommen, nicht jedoch das markante typographische Textdispositiv für die Seitengestaltung, wie in Okopenkos »LEXIKON ROMAN« ansatzweise zu sehen ist. Stattdessen gibt es eine klare Einteilung in Kapitel, die jeweils einem Buchstaben in alphabetischer Reihenfolge zugeordnet sind. Betitelt sind sie nur mit »kapitel« und der jeweiligen Zahl. Der entsprechende Buchstabe findet keine Erwähnung, sondern wird erst in den Zwischentiteln erkennbar, die das Kapitel in mehrere Abschnitte gliedern und mit dem jeweiligen Buchsta-

⁵⁸⁶ ebenda, S. 27.

ben beginnen.⁵⁸⁷ Durch Absatz, Leerzeile und größere Schriftgröße sind die Zwischentitel deutlich vom Kapiteltext abgesetzt.

Das Alphabet hält als übergeordnete Struktur die einzelnen Teile zusammen und gibt auf mehreren Textebenen und Textteilen die Ordnung vor: innerhalb der einzelnen Kapitel, in der Abfolge der Kapitel, im »register« und im »inhalt«. Üblicherweise unterscheidet die alphabetische Anordnung ganz augenfällig das Register von einem Inhaltsverzeichnis.⁵⁸⁸ Ersteres listet wichtige Stich- und Schlagwörtern alphabetisch auf, letzteres gibt die Abfolge der Kapitel und Unterkapitel wieder. In »textall« listet der »inhalt« die Wörter auf, mit denen die einzelnen Abschnitte in den Kapiteln überschrieben sind, und ist dem Aufbau des Buches entsprechend gleichzeitig alphabetisch geordnet.

Die Zwischentitel, auf einen Blick im »inhalt« ersichtlich, geben allerdings nur einen vermeintlichen Überblick über einen Inhalt, der sich in den dazugehörigen Einträgen nicht bestätigt. Sie sind, wie die Einträge in Okopenkos »LEXIKON ROMAN«, nicht erklärend oder informativ im Sinne eines Wörterbuchs oder einer Enzyklopädie. Erwartungen werden enttäuscht und die Automatismen des Verstehens unterbrochen.⁵⁸⁹ Die Aneinanderreihungen von Wörtern werden zu »Felder[n] von Worten und Ähnlichkeiten«, ⁵⁹⁰ die sich flächenhaft ausbreiten. Wo das semantische Verstehen gestört wird, kommt der Materialität, dem Klang und Rhythmus der Sprache mehr Aufmerksamkeit und Bedeutung zu. Wie weiter oben gezeigt wurde, kann es ein Verstehen auf der Ebene der Form und der typographischen Anordnung geben.

Alliterationen, Assoziationen und Dissoziationen leiten den Text. Es sind dies Verfahren der Textgenese, wie Sabine Mainberger beschreibt, bei denen Wörter zu anderen Wörtern führen, »durch Abwandlung, Zerlegung in ihre Bestandteile und neue Verknüpfungen, durch Assoziation semantisch oder phonetisch verwandter Wörter u.a.«⁵⁹¹ Wie bei Alliterationen stehen auch in einem Wörterbuch jeweils die Wörter mit dem gleichen Anfangsbuchstaben neben- und untereinander.

⁵⁸⁷ So beginnen beispielweise im »kapitel 1« alle Einträge mit »a«: »abenteuer«, »ahnung«, »anarchie«, »angst«, »antwort«, »anzeige«, »arie«, »atemzüge«, etc...

⁵⁸⁸ vgl. dazu Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 134-138.

⁵⁸⁹ vgl. Fisch: »Ich« und »Jetzt«, S. 276f.

⁵⁹⁰ vgl. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 146 - »Felder von Worten und Ähnlichkeiten dagegen breiten sich gleichsam flächenhaft aus und diffundieren; ihre Elemente sind überall und nirgends, verknüpfen mit anderem oder bleiben folgenlos, machen bald Sinn, bald keinen...«

⁵⁹¹ ebenda, S. 303.

In Wörterbüchern kann auch ein jeweils aktueller Stand der Sprache festgehalten und gebündelt werden.⁵⁹² Sie dienen zum einen als Gedächtnisstütze sowie als Speicherort für das kollektive Gedächtnis⁵⁹³ und können zum anderen als Orientierungshilfe und Nachschlagewerk genutzt werden. Möglichst umfassende Wörterbücher oder Lexika sind oftmals mit dem Zusatz ›Universal‹ versehen. Wirkliche Universalität ist jedoch gar nicht möglich. Sabine Mainberger setzt die vollständige Aufzählung einer unendlichen Liste gleich, die eine Rezeption unmöglich werden lässt: Universalität im wörtlichen Sinne »wäre ›bloß alles‹ und damit zugleich die unendliche Leere«.⁵⁹⁴ Es scheint einen allgemeinen Konsens zu geben, dass in Wörterbüchern zwangsläufig Eingrenzungen und Beschränkungen vorgenommen werden müssen, um eine erfassbare und rezipierbare Form zu erhalten.

Gerhard Rühm beschränkt sich in ›textall‹ auf ein festgelegtes und begrenztes Vokabular, womit er eine bestimmte Wahl trifft, die das Weitere bestimmt.⁵⁹⁵ Das Material aus dem sich der ›Roman‹ zusammensetzt wird benannt. Es wird, wie im Klappentext vermerkt, »das gesamte deutsche Vokabular eines japanisch-deutschen Wörterbuchs«⁵⁹⁶ verwendet.

Trotz mehrfacher Brechung durch Transkription und Übersetzung ist das Japanische noch im Text vorhanden. In der Übersetzung wird die Frage aufgeworfen, wie die Silbenschrift der japanischen Zeichen in lateinischen Buchstaben transkribiert und die traditionell vertikale zu einer horizontalen Schreibweise umgeformt werden kann. Um passend zu übersetzen, den Wortklang und Rhythmus zu übernehmen, sind oftmals Neukreationen oder andere Satzstellungen erforderlich. Die eigene Sprache wird durch die fremde hindurch anders betrachtet.⁵⁹⁷ So ist Verhältnis zu anderen Sprachen eine Quelle für Spracherneuerungen – in dem Gebrauch von Fremd- oder Lehnwörtern sowie vor allem in Übersetzungen.⁵⁹⁸

⁵⁹² Das gilt für synchrone Wörterbücher, etwa zur Rechtschreibung, im Gegensatz zu diachronen, wie etymologischen Wörterbüchern.

⁵⁹³ vgl. S. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 160.

⁵⁹⁴ ebenda, S. 127 – Die Unmöglichkeit einer wirklich universellen Darstellung ist auch eine Erkenntnis, die mit dem Umbruch im wissenschaftlichen Denken im 17. Jahrhundert einhergeht. Anstelle der systematischen, ontologischen Ordnung, Klassifizierung und Kategorisierung wird die alphabetische Ordnung für Enzyklopädien eingeführt. Die Welt und das Wissen darüber werden nun fragmentiert dargestellt und in eine arbiträre Reihenfolge gebracht. Es erfolgt eine Betonung der Einzelteile. – vgl. Kilcher: *mathesis und poesis*, S. 178f und S. 203-208 und s. auch Anm. 474.

⁵⁹⁵ Die Auswahl des vorgefertigten Materials ist von »massgeblicher bedeutung« bei den »montagen«. Das Material kann aus bestehenden Texten, Grammatiken und Wörterbüchern gezogen werden. – vgl. Rühm: Wiener Gruppe. S. 22 und S. 14.

⁵⁹⁶ Ein Wörterbuch ist ein, je nach Umfang mehr oder weniger verdichtetes, Substrat: was als wichtigste Begriffe, als der Grundwortschatz einer Sprache, angesehen wird, ist dort versammelt. Das für ›textall‹ verwendete Wörterbuch wird nicht genauer bestimmt, wie umfangreich der darin enthaltene Wortschatz ist. Damit entzieht es sich der Kontrolle, ob wirklich das »gesamte deutsche Vokabular« verwendet wurde. Auf jeden Fall verwendet Rühm die Wörter nicht 1:1, nicht in ihrer Grundform, sondern sie sind in die grammatikalischen Satzstrukturen eingebunden.

⁵⁹⁷ Walter Benjamin spricht davon, dass die Sprache des Übersetzers »abgeleitete, letzte, ideenhafte Intention ist«, in der »das Echo des Originals erweckt wird« (S. 16). Die andere Sprache bleibt dadurch in der Übersetzung spürbar.

Übersetzung meint nicht nur die Beziehung und Wechselwirkung zwischen zwei Sprachen, auch innerhalb einer Sprache kann Dichtung als »intralinguale Übersetzung« beschrieben werden.⁵⁹⁹ Durch die Arbeit an der Sprache in ungewohnten Zusammenstellungen und Wortspielen können neue Bedeutungen hergestellt und Doppeldeutigkeiten ausgestellt werden.⁶⁰⁰ In »textall« kommen gewissermaßen beide Arten der Übersetzung zur Anwendung. Die übersetzten japanischen Wörter bilden den Wortstock, der auch für die japanische »Welt« steht, spiegelt doch die Sprache die Ordnung des Denkens und der Lebenswelt wider.⁶⁰¹ Mit diesem übersetzten Vokabular wird gearbeitet, beziehungsweise es wird verarbeitet. Unterschiedliche Verfahren kommen zur Anwendung und werden durchgespielt. Es wird damit in gewisser Weise auch aufgezeigt, was mit diesem Wortstock alles möglich ist. In der Anordnung und Zusammenstellung bieten sich nahezu unendlich viele Kombinationsmöglichkeiten.⁶⁰² Die Sprache tritt in diesem Buch als Hauptakteurin auf: Sie ist es die spricht und sich selbst ausstellt, ganz im Sinne der Konkreten Literatur. Die Materialität der Zeichen, des Buches und die visuelle Gestaltung sind nicht nur Form sondern Teil des Textes.

5.3.2. Buchstaben- und Wortkombinationen

Das Alphabet ist im westlichen Kulturkreis für die Wissensvermittlung von zentraler Relevanz. Nicht nur das Zurechtfinden in einer auf Schrift basierenden Kultur wird durch das Erkennen und Beherrschen der Buchstaben ermöglicht, auch der Zugang zu Wissen, aufbewahrt in Enzyklopädien und Lexika, geordnet in alphabetischer Reihenfolge, setzt dieses voraus. Das Alphabet ist ein fester Satz von 26 Zeichen plus Umlaute. In »textall« gibt es

»Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original« (S. 18). – vgl. Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band IV, 1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. S. 9-21.

⁵⁹⁸ vgl. Schmitz-Emans, Monika: Gebändigte oder freigelassene Wörter? Über Alphabet und Wörterbuch als poetologische Modelle. In: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein u. Franziska Schöbeler (Hg.): Das Subjekt des Diskurses. Heidelberg: Synchron 2008. S. 343-362. Hier vgl. S. 355f.

⁵⁹⁹ vgl. ebenda, S. 356.

⁶⁰⁰ vgl. ebenda, S. 355f.

⁶⁰¹ vgl. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 156. – Es ist auch zu überlegen wofür es Worte und Bezeichnungen im Japanischen gibt, aber auch welche Wörter aus dem Japanischen im Deutschen als Fremdwörter verwendet werden, wie etwa »Kimono« oder »Samurai«.

⁶⁰² Was sich durch die Permutation der Zeichen zusammenstellen lässt, ist theoretisch berechenbar und mit einer endlichen Zahl benennbar, unberücksichtigt bleibt dabei die Möglichkeit der Sinnproduktion und des Verständnisses. – vgl. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 128. – Die Kombinationsmöglichkeiten erscheinen trotz Berechenbarkeit unendlich, ist es doch einem einzelnen Menschen unmöglich alle zu erfassen. Damit spielt auch »Cent Mille Milliards de Poems« von Raymond Queneau. Ein Stock von 10 Sonetten, wobei jede Zeile mit jeder kombinierbar ist, ergibt 100 000 000 000 000 000 Sonette, eine Menge die für eine Person nicht zu bewältigen ist. – vgl. dazu Strouhal, Ernst: Blättern. Rückblick voraus auf Raymond Queneaus »Hunderttausend Milliarden Gedichte«. In: Thomas Eder, Samo Kobenter und Peter Plener (Hrsg.): Seitenweise. Was das Buch ist. Wien: Bundespressedienst 2010. S. 132-146.

allerdings nur 22 Kapitel, woraus Lücken ersichtlich werden. Bei einer Konsultation des »inhalts« lässt sich feststellen, dass die Buchstaben L, Q, V und X fehlen. Diese Lücken ergeben sich aufgrund des Ausgangsmaterials, des japanisch-deutschen Wörterbuchs. Bei der Transkription der japanischen Zeichen in lateinische Buchstaben tauchen genau diese Buchstaben im Anlaut nicht auf. Die Vollständigkeit des deutschen Alphabets und seine Reihenfolge sind bei jedem, der in dieser Sprache Lesen und Schreiben gelernt hat, fest verankert; jede Unregelmäßigkeit fällt auf. Wird mit dem Lesen und Schreiben das Alphabet gelernt, wird auch dieses Ordnungssystem eingeübt, das die Orientierung im Schriftsystem ermöglicht.⁶⁰³ Leselernbücher, Fibeln, ABC-Bücher und Abecedarien sind alphabetisch aufgebaut.⁶⁰⁴ Ebenso vermitteln Geschichten, Reime, Lieder, Alphabetbilder, Buchstabenposter und Ähnliches die Reihenfolge und Ordnung des Alphabets. Dieses wird nicht nur als »elementare sprachliche Grundlage allen Wissens«, sondern ebenso in seiner Totalität, in der Reihe »von A bis Z«⁶⁰⁵ präsentiert. Werden die Buchstaben und ihre Reihenfolge beherrscht, stehen die Türen zum Denken und der Welt des Wissens offen. In seiner »Kinderlogik« (1786) schreibt Karl Philipp Moritz:

Das [Wissen] verdanken wir alles den vierundzwanzig kleinen Figuren, die wir Buchstaben nennen, und aus denen alle Bücher der Welt zusammengesetzt sind. [...] Was für ein Verdienst um das menschliche Geschlecht hat der nicht, der zuerst diese vierundzwanzig kleinen Figuren erfand, wodurch alle Wissenschaft, alle menschlichen Begebenheiten, alle Dinge die am Himmel und auf Erden sind, in dem kleinen Umfange eines Buches dergestalt reden können!⁶⁰⁶

Es wird den Buchstaben die Kraft zuerkannt, alles in eine Form zu bringen, und zwar in eine Form, die in einem Buch Platz hat und fassbar wird. Mit Buchstaben kann gleichsam die ganze Welt, das ganze Universum dargestellt werden. Das Alphabet liefert nicht nur die Grundelemente für die Konsumierung von Wissen und Inhalten durch das Lesen, sondern auch für die Produktion, das Denken und Niederschreiben.⁶⁰⁷ Es ermöglicht somit Dichtung und Literatur, die ja auch als (Neu-)Zusammensetzung beziehungsweise (Neu-)Ordnung des Alphabets beschrieben werden können.⁶⁰⁸ In gewisser Weise werden die Buchstaben und das Al-

⁶⁰³ vgl. Kilcher: *mathesis und poesis*, S. 216f, sowie Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/ 1900*. München: Fink ²1987. S. 33f.

⁶⁰⁴ vgl. Kilcher: *mathesis und poesis*, S. 208. – Abecedarien waren in der Aufklärung besonders beliebt. Auch ältere Werke sind alphabetisch aufgebaut, diese hatten jedoch meist eher eine religiöse oder mnemotechnische denn didaktische Funktion. – vgl. ebenda, S. 208-215.

⁶⁰⁵ vgl. ebenda, S. 208.

⁶⁰⁶ Moritz, Karl Philipp: *Versuch einer kleinen, praktischen Kinderlogik*. Berlin 1786. Nachdruck Frankfurt a. M.: Insel 1980. S. 38f. – Das deutsche Alphabet ist vom lateinischen abgeleitet, bei welchem es nur 24 Buchstaben gibt. Das I/ J wie auch das U/ V differenzieren sich erst später.

⁶⁰⁷ Moritz hat zudem ein ABC-Buch verfasst, welches folgendermaßen betitelt ist: »Neues ABC-Buch, welches zugleich eine Anleitung zum Denken für Kinder enthält«.- vgl. Moritz, Karl Philipp: *Neues ABC-Buch*. Berlin 1794. Nachdruck Frankfurt a. M.: Insel 1980.

⁶⁰⁸ vgl. Locher: *Die Wiener Gruppe*, S. 227f.

phabet in der bzw. durch die Literatur thematisiert, ganz besonders in der Konkreten Poesie. Hier wird das Material aus dem sich Sprache zusammensetzt bewusst gemacht und die Aufmerksamkeit auf die Arbitrarität und Konventionalität der Zeichen gelenkt.⁶⁰⁹ Nicht zuletzt erfolgt durch die Literatur eine Entwicklung und Erweiterung des Sprachgebrauchs. Die Sprache wird erkennbar als etwas, was sich entwickelt und nicht starr ist. Das Alphabet liefert die Bausteine, aus denen sich immer wieder neue Wörter und neue Texte zusammensetzen lassen. Rühm führt das in »textall« geradezu vor. Er reiht das Wortmaterial assoziativ aneinander, wobei sich in der Zusammenstellung und Kombination neuer Sinn ergibt, der sich auch über das Schriftbild und den Klang vermitteln kann.

Ein Lesenlernen im Sinne der Konkreten Poesie regt Gerhard Rühm in seinem Kinderbuch »DA. eine buchstabengeschichte für kinder« an.⁶¹⁰ Darin agieren die Buchstaben »D« und »A«, die gemeinsam die Möglichkeiten ihrer graphischen Erscheinung und Lesbarkeit erkunden. Nebeneinander hingeschrieben bilden sie ein Wort, sind verbunden und an einem zugewiesenen Platz auf der Seite festgehalten. Die Buchstaben können sich nach links, nach rechts und vornüber neigen, verlieren sich im Dunkeln, wenn die Seite plötzlich schwarz ist, beginnen zu leuchten, bis sie mit dem Weiß der Seite verschmelzen. Eine typographische, bildliche Darstellung ist jeweils mit kurzen, kommentierenden Textpassagen zur Verwandlung der Buchstaben versehen. Die Buchstaben dienen in dieser »buchstabengeschichte« nicht nur der Vermittlung von Inhalten, sondern werden als Material präsentiert, deren Gestaltung eine Geschichte erzählen kann.

Auf eine andere Weise thematisiert Rühm die Buchstaben in »erweitertes alphabet«.⁶¹¹ Hier werden die alphabetische und die grammatische Ordnung in ihrer Willkürlichkeit präsentiert. Die Konsonanten sind jeweils mit einem Vokal »erweitert«, so wie sie auch beim Aufsagen des Alphabets ausgesprochen werden. In der alphabetischen Reihenfolge untereinander gestellt, kommt man bis zum R beziehungsweise »er«. Hier kippt das Alphabet in eine Aufzählung von Personalpronomen und führt diese zu Ende, »sie/ es/ wir/ ihr/ sie«.

Grammatiken, Wörterbücher und Rhetoriken verzeichnen die sprachlichen Möglichkeiten und bieten »unerschöpfliche Produktionsquellen«.⁶¹² Die vorhandenen Wörter, versammelt in Wörterbüchern, sind der gemeinsame Wortfundus, aus dem jeder schöpft, der sprachlich

⁶⁰⁹ vgl. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 142f., s. auch Kapitel 2.1.3.

⁶¹⁰ Rühm, Gerhard: Da. eine buchstabengeschichte für kinder. Frankfurt a. M.: Insel, 1970.

⁶¹¹ Abgedruckt in Rühm, Gerhard: TEXT – BILD – MUSIK. ein schau- und lesebuch. Freibord Nr.41/ 42. (1984). S. 121.

⁶¹² vgl. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 164 – Der rhetorischer Katalog kann als Anregung für die Poesieproduktion verwendet werden, wie etwa in Georges Perecs »La Vie mode d'emploi« und »Die Maschine« oder in Raymond Queneaus »Exercice de style«.

kommuniziert, sie können beinahe unerschöpflich zu etwas Neuem kombiniert werden. Mit dem Rückgriff auf Wörterbücher, Lexika und Enzyklopädien als Orte der Wissensaufbewahrung in einer typischen Text-Anordnung können gleichsam gesellschaftliche Ordnungssysteme wie auch das System der Sprache repräsentiert werden.⁶¹³

5.3.3. Die gerahmte Unendlichkeit

Mit dem Titel des Buches wird eine Assoziation an ›All‹ und an das ›Weltall‹ geweckt. Gewisse Vorstellungen und Erwartungen an eine umfassende Darstellung und eine Universalität gehen damit einher. Das ›All‹ ist eine Totalität, die alles miteinschließt, die aber gleichzeitig unendlich ist, nie abschließend zu beschreiben oder in einer endlichen Form repräsentierbar. ›All‹ bildet den Wortstamm für Begriffe mit divergierender Bedeutung – alles, allerlei, allein, allgemein etc. –, die jeweils eine gewisse Absolutheit beanspruchen. Die im Titel geweckte Assoziation wird in den Paratexten weitergeführt, besonders im »eingang«, im »ausgang« und im »register«. Im Klappentext wird ›textall‹ als »Sprachuniversum« bezeichnet, »das sich ebenso eigendynamisch entfaltet, wie es vom Autor bewusst gesteuert wird«.⁶¹⁴ Das Sprachuniversum, das materialisiert als Buch greifbar wird, entfaltet sich auch darüber hinaus. Dieses Buch führt explizit vor, was Roland Barthes in seinem Essay »Vom Werk zum Text« beschreibt: Ein Teil des »Textes« wird als »Werk« fassbar und fließt durch die Rezeption wieder in den Diskurs ein, wird durch die Mitproduktion sowie durch das Sprechen und Schreiben darüber wieder zum »Text«.⁶¹⁵ Die Sprache bezieht sich auf ein weites, nicht scharf abzugrenzendes Gebiet, das alle Wörter umfasst, die mit dem Text in Zusammenhang stehen und gebraucht werden, sowie das gesamte Alphabet, aus dem die Wörter zusammengesetzt sind.

›textall‹ bringt durch die Materialisierung in Schriftzeichen sowie durch eine festgelegte Kombination und Anordnung von Wörtern das universelle Sprachmaterial in eine fassbare, rezipierbare Form. Das impliziert eine Anpassung an die Materialität und das Format des Buches, wodurch sich das Problem der Begrenzung und Rahmung des »Sprachuniversums« ergibt. Der Rahmen wird hier explizit als Ort des Übergangs inszeniert, wobei der Haupttext in die Paratexte hinaus verlängert, wie auch der Diskurs von außen in das Buch hineingeholt wird. Die Verbindung des Textes zum Weltall und zum Universum wird so auch in erster Linie durch die Paratexte hergestellt, durch Titel, Zwischentitel der Kapitel, »eingang«, »aus-

⁶¹³ vgl. Locher: Die Wiener Gruppe, S. 224.

⁶¹⁴ Rühm: textall, Klappentext hinten.

⁶¹⁵ vgl. Barthes: Vom Werk zum Text, S. 66 und S. 71/ 72. Siehe auch Kapitel 1.3.1.

gang«, »register« und den Klappentext. Was im Haupttext steht, wird vor diesem Hintergrund gelesen. Der »eingang« knüpft an Themen der Wissenschaft an, die im Zusammenhang mit dem Weltall sowie der Beschreibung durch Sprache stehen, und eröffnet somit ein weites Assoziations- und Interpretationsfeld. Diese Themenbereiche werden von anderen Paratexten weitergeführt. Einige Zwischentitel, als Stichwörter im »inhalt« zusammengefasst, können unter den Schlagworten ›Weltall‹ und ›Sprache‹ subsumiert werden. Im Klappentext werden diese »lexikalischen Stichwörter« mit Titeln von Werken der »nichtrealistischen Kunst« verglichen, welche die Assoziation lenken. Die Einträge zu dem jeweiligen Stichwort stellen keinen Zusammenhang auf inhaltlicher Ebene her, der Text driftet ins Leere, quasi ins Unendliche.⁶¹⁶ ›textall‹ stellt das in der Rahmung angesprochene Auseinanderdriften performativ her: Das nicht vollständig Fassbare, das sich der menschlichen Logik und dem Verstand entzieht. Es geht um einen Eindruck, der durch den Einsatz und die Verarbeitung des Materials erzeugt wird. In einer Rezension bezeichnet André Bucher dieses Buch als einen »offenen Textkosmos«.⁶¹⁷ Die Paratexte sind wie Fixsterne als Eckpunkte gegeben und der Text dazwischen verliert sich in der Weite.

Der Klappentext erleichtert das Zurechtfinden in diesem »Textkosmos«, indem er Leseanweisungen gibt und gewissermaßen eine Gebrauchsanweisung bereitstellt. Als »gebrauchsanweisung« titulierte ist ein Eintrag in »Kapitel 7«. Dort wird aber keine Hilfestellung für das Buch geboten, sondern vielmehr wird der Leser auf sich selbst zurückgeworfen: »zufällig wirst du gegenteilig ins Gegenteil verkehrt«,⁶¹⁸ ist dort zu lesen.

Die im »eingang« angesprochene Mehrfachweltentheorie wird mit parallel geführten Textsorten performativ dargestellt.⁶¹⁹ Mit den Zeitungsausschnitten wird der Alltag, das »reale Leben«, dem ›Roman‹ und der Literatur gegenübergestellt. Diese zwei Textsorten sind jeweils durch ein »Scharnierwort« verknüpft, die sich am Schluss zu einem »resümee« zusammenfügen. Eine Parallelführung oder Gegenüberstellung kann mehrfach ausgemacht werden, nicht nur zwischen Realität und Literatur, auch zwischen Wissenschaft und Kunst und dem Nebeneinander der Sprachen. Das Japanische ist zumindest in Lehnworten immer wieder präsent und verweist auf eine zweite Sprache, eine andere Kultur, eine Parallelwelt. Es geht aber nicht nur um das bloße Nebeneinander der Sprachen und Denksysteme, sondern auch um

⁶¹⁶ vgl. Bucher: Felder des Nichts, S. 192.

⁶¹⁷ ebenda, S. 193.

⁶¹⁸ Rühm: textall, S. 65.

⁶¹⁹ Die Mehrfachweltentheorie ist aufgrund der Quantenphysik entstanden, um diese zu stützen. Sie ist also selbst eine Fiktion, wie sich aus dem »eingang[s]«-Zitat herauslesen lässt: »Der wichtigste Grund ist vermutlich der, dass diese Theorie die einfachste Interpretation der Quantentheorie ist, und auf die Quantentheorie verlassen wir uns, weil sie experimentell so ungeheuer erfolgreich war.« – David Deutsch zitiert nach Rühm: textall S. 15.

deren wechselseitige Überschneidung und Durchdringung. In der Gegenüberstellung kann das Gewohnte hinterfragt oder zumindest anders betrachtet werden, mit dem Bewusstsein, dass es noch etwas anderes gibt – etwas, das von dem Gewohnten abweicht und sich von ihm unterscheidet.

Mit den dokumentarisch wirkenden Zeitungsausschnitten erfolgt ein Einbruch von Alltag und Realität in den Text und zugleich wird eine zeitliche Komponente, ein zeitlicher Rahmen markiert. Die Meldungen entstammen den Zeitungen von den ersten 22 Tagen des Jahres 1992. Im »ausgang« stehen abschließend vier Telegramme, jeweils mit einem Datum vom 28. bis zum 31. 12. 1992 überschrieben. Damit begrenzt sich die Zeitspanne auf genau ein Jahr, eine abgeschlossene Einheit. Auf der allerletzten bedruckten Seite steht der Vermerk: »textall entstand 1988-1992«. Der Entstehungszeitraum umfasst also eine wesentlich längere Zeit und lässt Rückschlüsse zu, wie lange die Vorarbeit samt Erstellung des Konzepts und Sammlung des Materials gewesen sein mag.

Die Telegramme sind Nachrichten an den Rowohlt-Verlag, die vom Verglühen der Sonne und dem Schmelzen der Erde verkünden. Im Telegrammstil verfasst, immer wieder von dem Wörtchen »stop« unterbrochen, kündigen sie vom Ende der Welt, wie wir sie kennen. Mit »ausgang« betitelt, führen sie aus dem Buch heraus und weiter in das Weltall. So begrenzen die Paratexte den Text nicht nur, sondern verweisen auf ein Außerhalb; das »textall« dehnt sich über die Grenzen des Buches hinaus aus.⁶²⁰ Angedeutet wird das Außerhalb auch im »register«. Dort sind Begriffe zu Astrophysik, Weltraum und Wissenschaft verzeichnet, doch finden sich die angegebenen Seitenzahlen nicht mehr im Buch; »dichte des weltalls, mittlere« etwa soll auf Seite 237 zu finden sein, das Buch endet allerdings bereits auf Seite 224. Diese Stichwörter knüpfen an die Welt außerhalb des Buches an. Das Weltall wird durch Sprache beschreibbar gemacht, es werden Wörter und Bezeichnungen für die Phänomene gefunden, Planeten und Sterne mit Namen versehen. Der Mensch erobert hier mit Hilfe der Sprache das Weltall. In »textall« wird das All aber nicht so sehr durch Beschreibung, sondern vielmehr performativ dargestellt.

Auf der Ebene der Zeichen bilden die Sternchen einerseits den Link zu den Fußnoten und verweisen andererseits auf das Weltall und die Sterne. Auch der sich auf der Fläche der Seite auflösende Text kann wie die »Konstellation« der Konkreten Poesie in Bezug zum Sternen-

⁶²⁰ Mainberger bemerkt dazu »das Überborden des Textes nach allen Richtungen ist eine Art, das Buch scheinbar unendlich zu machen« – vgl. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 126 – Ausdehnung und Auflösung ist auch Thema in Rühms »abhandlung über das weltall«, einem Text für einen Sprecher. Dieser wie auch »textall« sind Texte, die einen Bezug zum Weltraum, zu Wissenschaftstheorien und zu den Sternen herstellen, sowohl thematisch als auch performativ.

himmel gesehen werden.⁶²¹ Die Sprache erscheint als der Raum, den es zu erkunden gilt. Für enzyklopädische Sammlungen, im Bewusstsein ihrer unmöglichen Ganzheit, hält Sabine Mainberger fest, »daß es in diesen Werken nicht um Welt geht, sondern um Welten, und nicht die Erfassung und Beherrschung, sondern um Interpretationen und Vernetzungen«.⁶²² Ähnliches kann für »textall« postuliert werden. Mit der mehrfachen Verknüpfung und Vernetzung innerhalb des Buches und darüber hinaus kann ein ›All‹-Gefühl erzeugt werden. Die Verwendung eines gesamten Wörterbuch-Vokabulars, das für ein ganzes Sprachuniversum steht, erstreckt sich in alle Richtungen und kann weitergedacht werden. Das Buch ist nur der materiellen Rahmen, der in die Hand genommen und rezipiert werden kann. Was die Leser daraus machen, ist letztendlich ihrer Rezeption überlassen. So wie das Sprachmaterial in ›textall‹ präsentiert wird, regt es dazu an, über die Sprache an sich nachzudenken. Es ist auch hier die Form der Inhalt, da durch sie die Aufmerksamkeit auf das Material und die Bedingungen der Sprache gelenkt wird.

⁶²¹ In der »theorie der konkreten poesie« stellt Eugen Gomringer eine Verbindung zwischen Literatur und Weltall her, indem er die »Konstellationen« mit Sternbildern vergleicht. – vgl. Gomringer, Eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifest 1954-1997. Wien, Ed. Splitter 1997. Darin S.16: »die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfasst eine gruppe von wörtern – so wie ein sternbild eine gruppe von sternern umfasst. in ihr ist zwei, drei oder mehreren neben- oder untereinander gesetzten wörtern – es werden nicht zu viele sein – eine gedanklich-stoffliche beziehung gegeben. und das ist alles!« - Das Wort ist von Stéphane Mallarmé übernommen, der es in »Un Coup de Dés« (Anm. 141) verwendet und damit auch auf das Sternbild anspielt.

⁶²² S. Mainberger: Die Kunst des Aufzählens, S. 140.

NACH-BEMERKUNG

Experimentelle Roman-Bücher

Davon ausgehend, dass das Buch die Rahmenbedingung für eine Veröffentlichung von literarischen Texten darstellt, kann mit dem Begriff des Rahmens das Verhältnis zwischen Text und Buch beschrieben werden. In Form des Buches wird ein Text präsentiert und dadurch rezipierbar gemacht. Das Buch umschließt den Text, hilft ihm in Erscheinung zu treten und hat zugleich Einfluss auf die Darstellungsmöglichkeiten – kann einschränkend sein oder in vollem Umfang genutzt werden. Im Sinne von Derridas ›Parergon‹ bedingen sich Rahmen und Text gegenseitig. Die Form des Buches mit ihren spezifischen Eigenheiten hat Einfluss auf den darin abgedruckten Text – flächig auf den Seiten und in einer festgelegten Abfolge erscheint er darin.

Zusätzlich zu diesem ›materialen Rahmen‹ wird ein Text auch auf anderen Ebenen gerahmt und zusammengehalten: durch die Konzeption und die daraus abgeleitete Struktur, den Titel, die Gliederung in Kapitel, etc. Das alles sind Elemente, die im weitesten Sinne mit Genettes Begriff der ›Paratexte‹ zusammengefasst werden können. Diese ›Rahmen‹ wirken am Text mit und lenken die Lektüre. Am Rande – oder besser an der Schwelle – angesiedelt, können sie zum Bestandteil des Textes werden und darüber hinaus verweisen. Die graphisch gesonderten Paratexte lenken Blick und Aufmerksamkeit.

An den untersuchten ›experimentellen Romanen‹ konnte gezeigt werden, wie mit verschiedenen Rahmen und Rahmenbedingungen umgegangen, wie damit gespielt und wie diese in die Konzeption eingebunden werden können. Wo ein Werk bis an die Grenzen geht und darüber hinaus verweist, wird der Rahmen als durchgängig markiert. Die Arbeit mit dem Rahmen und dem Material des Buches bezieht das Medium mit ein. Zwar sind auch die untersuchten ›Romane‹ an die Präsentationsbedingungen im Rahmen des Buches gebunden, aber sie nutzen diese bewusst. Diese Werke werden als ›experimentell‹ bezeichnet, wobei das Experimentieren auch darin besteht, wie an den konventionellen Grenzen und Rändern gearbeitet und der Rahmen erweitert wird.

Der literarische Rahmen wird in den untersuchten Werken auch in Richtung der bildenden Kunst erweitert. So können diese Bücher als Künstlerbücher aufgefasst werden, deren Konzeption die Gesamtgestaltung miteinbezieht und das Buch als Objekt, als visuelles, materiel-

les Medium nutzt. Eine Rahmenerweiterung erfolgt auch mit dem Einbezug von kunst- und artfremdem Material, das direkt oder als Formzitat in den ›Roman‹ geholt wird. Mit der Anlehnung an andere Arten von Büchern und ihre typographischen Dispositive wird eine Handhabung nahegelegt, die sich von dem konventionellen Umgang mit literarischen Büchern unterscheidet.

Die drei untersuchten Werke sind dennoch im Kontext der Literatur zu verorten. In ihrer Konzentration auf das Material sind sie von der Konkreten Poesie beeinflusst, die in den fünfziger Jahren entstand und darüber hinaus einen reflektierten Umgang mit der Sprache bewirkte. In Abgrenzung zu herkömmlichen literarischen Formen und Erzählweisen richtet sich in der Konkreten Poesie die Aufmerksamkeit auf die Sprache und die Schrift als Material und darauf, was neben einem semantischen Inhalt damit noch vermittelt werden kann. Normen und eingefahrene Gewohnheiten werden durchbrochen und so sollen auch Buch und Schrift nicht nur als möglichst unbeachtetes Medium der Repräsentation dienen, sondern selbst in den Mittelpunkt gerückt werden. Die formalen Spielereien werden zum Inhalt erhoben. Erst in der Rezeption und Interpretation der Leser erhalten diese Texte ihre Aussage und Bedeutung.

In ›Romanen‹ behandeln die untersuchten Werke Überlegungen dieser Art und bringen sie nochmals in der Großform zusammen. Diese Betitelung knüpft einerseits an die Literatur und eine literarische Tradition an und ermöglicht andererseits den Zusammenhalt in einem Buch. Zudem wird mit einer Erwartungshaltung gespielt, die an diese Gattung gebunden ist, und auf welche dadurch aufmerksam gemacht wird, dass die Erwartungen eben nicht erfüllt werden. So sind auch der Titel und die Gattungsbezeichnung rahmende Elemente, die das Umschlossene benennen und in einen gemeinsamen Kontext stellen. Die Bezeichnung ›Roman‹ steht bei diesen Werken aber nicht alleine, sie ist in den Titel eingebunden und wird dadurch spezifiziert bzw. in eine bestimmte Richtung geöffnet, die für das Verständnis des Werkes wichtig ist.

Um den Rahmen möglichst auszudehnen und durchgängig zu machen, wird das Werk in Bezug zu einem Außen gestellt. Dies erfolgt über Zitate und Verweise, wird aber vor allem durch die Rezeption ermöglicht. Das Lesen konstituiert den Text, der erst in der Rezeption und durch die Aktivität der Leser vervollständigt wird. Das Buch dient als Kommunikationsmittel, durch das die Leser direkt angesprochen und zu bestimmten Leseweisen angeregt werden. Besonders mit Hilfe der paratextuellen Elemente wird die Aufmerksamkeit gelenkt

und das Leseverhalten beeinflusst. Die Rezeption des Buches umfasst nicht nur den Inhalt, sondern auch das Format, das Papier und die Schrift.

Das Buch ist wahrnehmbar als dreidimensionales Objekt, durch das sich die Leser hindurchbewegen. Die Bewegung ist in alle Richtungen möglich, sodass das Lesen nicht nur von vorne nach hinten verläuft. Wird ein Vor- und Zurückblättern angeregt oder eine sonstige ungewohnte Handhabung des Buches, wird auf seine Materialität aufmerksam gemacht. Begrenzt werden die Bewegung und der zur Verfügung stehende Platz nur durch die Buchdeckel, die gleichsam die Einfassung der Buchseiten bieten. Sie sind der Abschluss nach außen, die Grenzen des Buchobjekts, die nicht mehr unbedingt mit Anfang und Ende verknüpft sind. Erfolgt das Lesen nicht nach der gewohnten Reihenfolge, sind andere Ordnungsmuster nötig und Orientierungshilfen wie Inhaltsverzeichnis und Register bekommen Bedeutung. Darauf wird in einleitenden, erklärenden Rahmungstexten hingewiesen, wo sich ›Gebrauchsanweisungen‹ für das Buch finden. Es wird gleichsam als Gebrauchsgegenstand und dreidimensionales Objekt präsentiert, das angegriffen, in die Hand genommen und verwendet wird. Anders als beim Lesen linearer Texte wird hier Bewegung und Handlung von Seiten der Leser gefordert, eine aktive Rezeption.

Die Rezeption geht bis zu den Rändern. So auch bei dieser Arbeit – mit dem Lesen der ›Nach-Bemerkung‹, die dem Haupttext hinten angefügt ist. Es ist eine weitere Bemerkung, in Korrespondenz zur ›Vor-Bemerkung‹, in der versucht wird, den Bogen zu schließen und zusammenzufassen. Um aber gleichzeitig das Geschriebene nicht ganz abzuschließen, sollen mögliche Ausblicke geöffnet werden. Im Hinblick auf die aktuellen Entwicklungen bleibt zu beobachten, wie sich das Buch behaupten und wie auch neue beziehungsweise andere Textveröffentlichungsformen in ihren Qualitäten genutzt werden können. Denn nicht alles lässt sich zwischen zwei Buchdeckeln fassen und andere Medien können andere Möglichkeiten bieten. Vielleicht gibt es literarische Texte, welche die medienspezifischen Möglichkeiten und Darstellungsformen von E-Books nutzen und nicht die bloße Übernahme der Druckvorlage sind. Die einheitliche Form von E-Book-Readern – immer die gleiche Hardware für unterschiedliche Inhalte – kann auch ungeahnte Tiefen und Räume eröffnen, die vielleicht sogar mit einer zusätzlichen akustischen Ebene ausgestattet sind. Von außen lassen sich diese Räume noch weniger abschätzen als das bei einem klassischen Buch der Fall ist, bei dem Größe, Umfang und äußere Gestaltung bereits gewisse Informationen mitliefern. Dieses Buch mit einem Format von 22x30 cm umfasst 154 Seiten – über sein Gewicht zu entscheiden, bleibt Ihnen, werte Leser und Durchquerer seiner Räume, überlassen.

ANHANG

Abstract

Romane erscheinen traditionellerweise in Büchern. Für diese Untersuchung wird davon ausgegangen, dass das Buch die materielle und gestalterische Rahmenbedingung der Veröffentlichung darstellt. Ein literarischer Text wird von dem Buch, dem Umschlag und den darauf gedruckten Angaben umgeben und gerahmt. In welchem Bezug diese rahmenden Elemente zum Text stehen, soll anhand von drei experimentellen ›Romanen‹ untersucht werden: ›Lexikon Roman‹ von Andreas Okopenko, ›quadratroman‹ von Friedrich Achleitner und ›textall. ein utopischer roman‹ von Gerhard Rühm.

Ausgehend von Kants und Derridas philosophischen Überlegungen zum Rahmen bzw. zum ›Parergon‹ wird versucht, das Buch als Rahmen für literarische Texte sowie als die Voraussetzung für Veröffentlichung und Rezeption beschreibbar zu machen. Um über die Rahmung sprechen zu können, gilt es zu bedenken, was ein literarischer Text ist, wo dieser anfängt, wo er aufhört und wie er seine Grenzen markiert. Die Veröffentlichung in Buchform ist eng mit dem Konzept der Paratexte von Gérard Genette verbunden, welche den Text rahmen und präsentieren. Mit einem Titel benannt und auf Papier gedruckt wird der Text in der Materialität des Buches greifbar und tritt in dieser Form vor die Leser. Das Format des Buches mit seinen technischen und materialen Voraussetzungen hat wiederum Einfluss auf das Erscheinen und Aussehen des Textes. Diese Bedingungen können bewusst in der Gestaltung und der Konzeption der Texte berücksichtigt werden und zu formalen Experimenten mit dem Rahmen und den Rahmenbedingungen führen. In der Konkreten Poesie wird nicht nur mit dem Material Sprache, sondern auch mit dem Material Seite und Buch experimentiert, was dazu führt, dass sich die Leser zu einem ungewohnten Umgang mit Texten und Büchern herausgefordert sehen.

Die untersuchten Werke bauen auf diese Überlegungen auf und entwickeln sie weiter. An ihnen ist ein experimenteller Umgang sowohl mit dem Format Buch als auch mit der Gattung Roman festzumachen. Die Schrift, die in diesen Büchern gedruckt auf Papier erscheint, wird durch aktive Leser zum Roman gemacht. In Vorworten können ›Gebrauchsanweisungen‹ für das Objekt Buch gegeben werden. Die Rahmungen in diesen Werken sind Beispiele dafür, wie die Aufmerksamkeit auf das Buch und auf die Schrift gelenkt werden kann – auf das Material, das die Leser in den Händen halten und benutzen sollen.

Abstract

Novels are traditionally published in a book. This study assumes that the book-form provides the physical framework for the published product. A literary text is framed-in by the book; wrapped in its form, its covers and the paratexts that appear on the book. The relationship of these framework elements to given texts is examined in this study. Three experimental ›novels‹ have been chosen for this purpose: ›Lexikon Roman‹ by Andreas Okopenko, ›quadratroman‹ by Friedrich Achleitner and ›textall. ein utopischer roman‹ by Gerhard Rühm.

With the concept of frame and ›parergon‹ as defined by Kant and Derrida, it will be showed that the book-form, while being a requirement for publication and reception, does also provide a framework for the writing of a text. In order to speak about this framework, it is necessary to consider just what a literary text is, where it begins and ends and in which way it designates its boundaries. Publication in book-form is closely associated with the concept of paratexts of Gérard Genette, which introduce and trace the outline of the text. By being given a title and being printed on paper, a text is materialised in a book. In this tangible form the text then meets its readers. The format book can influence the actual appearance of the text. These physical and technical qualities can be varied at will in the conception and composition of a text, providing ways for formal experimentation with the book-form. Concrete Poetry, for example, experiments not only with language, but also with other qualities such as the physical page on which the text is printed, thereby provoking an unfamiliar handling.

The works examined in this study provide examples of experimentation with the possibilities of the book- and novel-form. The typeset found in these books evolve into a novel, by the act of reading. Prefaces may serve as a sort of manual for handling the book, understood as an entity or device of its own. These works focus the readers' attention on the physical presence and properties of the book that the readers are meant take into their hands and employ.

LEBENS LAUF

Ausbildung

1991-1995	Übungsvolksschule der Pädak, Graz
1995-1999	Bundesgymnasium G.I.B.S., Graz International Bilingual School, Graz
1999-2003	Gymnasium Leonhard, Basel (CH) – Matura mit Schwerpunktfach Bildnerisches Gestalten, Maturaarbeit »Holzschale. Theorie und Objekt«
2003/ 04	Vorkurs, Schule für Gestaltung, Basel (CH)
ab Okt. 2005	Studium der Deutschen Philologie und der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
2007-2012	Studium Bühnen- und Filmgestaltung bei Prof. Bernhard Kleber an der Universität für angewandte Kunst Wien
SoSe 2010	Erasmussemester an der Kunsthøgskolen i Bergen (N)
Juni 2012	Diplom Bühnen- und Filmgestaltung an der Universität für angewandte Kunst Wien – Diplomprojekt »der mittlere gegenseitige abstand«, Raum-Modell und Text.

Berufserfahrung

Praktika, Hospitanz und Assistenzen im Bereich Bühnenbild und Kostüm am Theater Augsburg, Volkstheater Wien sowie am Burgtheater Wien.

Eigene Bühnenbildarbeiten an der Universität für Musik und darstellender Kunst Wien und im Dschungel Wien, Theaterhaus für junges Publikum.

Mitwirkende bei »Act Three« mit Luise Ann Wilson an der Praque Quadriennale 2011

Mitwirkende bei der Biennale Session der Universität für angewandte Kunst, La Biennale di Venezia 2011.

LITERATURANGABEN

Primärliteratur

- Achleitner, Friedrich: die kunst des einfädelns. In: Batya Horn und Elisabeth Wäger (Hrsg.): Schreibrituale. Eine Anthologie. Wien: edition splitter 2004. S. 17.
- Achleitner, Friedrich: quadratroman & andere quadrat-sachen, 1 neuer bildungsroman, 1 neuer entwicklungsroman, etc.etc.etc. Darmstadt: Luchterhand 1973.
- Achleitner, Friedrich: werkstattbericht. In: Walter-Buchebner-Gesellschaft (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Wien [u.a.]: Böhlau 1987. S. 145-186.
- Okopenko, Andreas: Lexikon Roman. Einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen nach Druden. Salzburg: Residenz Verl. 1970.
- Okopenko, Andreas: Vier Aufsätze. Ortsbestimmung einer Einsamkeit. Salzburg, Wien: Residenz Verl. 1979.
- Rühm, Gerhard (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbek/ Hamburg: Rowohlt 1967.
- Rühm, Gerhard: der neue textbegriff. In: Thomas Kopfermann (Hrsg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer 1974. S. 93-94.
- Rühm, Gerhard: Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze. Berlin: Matthes & Seitz 2008.
- Rühm, Gerhard: TEXT – BILD – MUSIK. ein schau- und lesebuch. Freibord Nr.41/ 42. Wien 1984.
- Rühm, Gerhard: textall. ein utopischer roman. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1993.
- Rühm, Gerhard: über den »inventionismus«. In: Marc Adrian: Inventionen. Linz: edition neue texte 1980. S. 85-90.

Sekundärliteratur

- Adler, Jeremy und Ulrich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. 3. Auflage. Weinheim: VCH 1990.
- Adler, Jeremy: Progressive Universalpoesie. Die Kunst Gerhard Rühms. In: Protokolle 1987/2. S. 105-119.
- Adrian, Marc: inventionen. Linz: edition neue texte 1980.
- Allemann, Beda: Experiment und Erfahrung in der Gegenwartsliteratur. In: Walter Strolz (Hrsg.): Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst. Freiburg i. Br.: Alber 1963. S. 266-296.

- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer: Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988. S. 237-251.
- Backes, Michael: Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie. München: Fink 2001.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006. S. 57-63.
- Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980. Hrsg. v. Éric Marty. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Barthes, Roland: Vom Werk zum Text. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006. S. 64-72.
- Bartsch, Kurt und Stefan Schwar: Gerhard Rühm (Dossier Bd. 15). Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1999.
- Baßler, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen: Max Niemeyer 1994.
- Bayer, Konrad: Die Wiener Gruppe. In: Weibel, Peter (Hrsg.): die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen. Wien, New York: Springer Verlag 1997, S. 30.
- Becker, Melitta: Gerhard Rühm und der Mythos *Wiener Gruppe*. In: Kurt Bartsch und Stefan Schwar (Hrsg.): Gerhard Rühm. Graz, Wien: Droschl 1999. S. 125-153.
- Beetz, Manfred: In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg.24 (1980). S. 419-451.
- Block, Friedrich W.: Texte zur Kunst. Gerhard Rühms poetologische Schriften. In: Renate Kühn (Hg.) Doppelter Durchgang. Zu Poesie und Poetologie Gerhard Rühms. Bielefeld: Aisthesis 2001. S. 139-161.
- Bohatsch, Walter: Inhaltsraum Buch. In: Thomas Eder: Seitenweise. Was das Buch ist. Wien: Bundespressedienst 2010. S. 32-42
- Breicha, Otto: Protokollarisches Donaubummeln. In: Wort und Wahrheit. Jg. 25 (1970). S. 568-569.
- Bucher, André: Felder des Nichts. Wiener Dialektdichtung und ein Roman von Gerhard Rühm. In: Kurt Bartsch und Stefan Schwar: Gerhard Rühm (Dossier Bd. 15). Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1999. S. 191-195.
- Calzoni, Raul, Massimo Salgaro (Hrsg.): »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Göttingen: V&R unipress 2010.
- Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei. Hrsg. v. Peter Engelmann. – Wien: Passagen Verl., 1992.
- Döhl, Reinhard: Konkrete Literatur. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart: Reclam 1971. S. 257-284.
- Döhl, Reinhard: Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. In: Ulrich Weisstein (Hrsg.):

- Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1992. S. 158-172.
- Döhl, Reinhard: Von der Alphabetisierung der Kunst. Zur Vorgeschichte der konkreten und visuellen Poesie in Deutschland. In: Elisabeth Walther u. Udo Bayer: Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense. Baden-Baden: Agis Verlag 1990. S. 250-263.
- Drews, Jörg: Wirklichkeit im Quadrat. Friedrich Achleitners konkreter Roman. In: ders.: Luftgeister und Erden schwere. Rezensionen zur deutschen Literatur 1967-1999. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. S. 62-64.
- Dünkelsbühler, Ulrike: Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida. München: Fink 1991. (= Materialität der Zeichen: Reihe A; Bd. 6)
- Eder, Thomas, Samo Kobenter und Peter Plener (Hrsg.): Seitenweise. Was das Buch ist. Wien: Bundespressdienst 2010.
- Ernst, Ulrich: Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 45/ 1 (1999). S. 273-304
- Ernst, Ulrich: Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur. In: *Arcadia*, 27/ 3 (1992). S. 225-320.
- Fetz, Bernhard: Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur. München: Fink 2009.
- Fetz, Wolfgang und Gerald Matt (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Wien: Kunsthalle Wien 1998.
- Fisch, Michael: »Ich« und »Jetzt«. Theoretische Grundlagen zum Verständnis des Werkes von Gerhard Rühm und praktische Bedingungen zur Ausgabe seiner »Gesammelten Werke«. Bielefeld: transcript 2010.
- Fliedl, Konstanze u. Christa Gürtler (Hrsg.): Andreas Okopenko (Dossier Bd. 23). Graz: Verlag Droschl 2004.
- Fliedl, Konstanze: Zärtlich, örtlich, wörtlich. Zu Andreas Okopenko: Lexikoroman (1970). In: Klaus Kastberger und Kurt Neumann (Hrsg.): *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Wien: Paul Zsolnay 2007. S. 179-191.
- Fromm, Siegrid: Lexikon und Elexikon. Ein Vergleich des Lexikon-Romans von Andreas Okopenko mit seiner Umsetzung als Hypertext. Dip.Arbeit Universität Wien 1996.
- Gappmayr, Heinz: Formen des Konstruktiven. In: *Kunstforum International*. Bd.105 (1990). S. 146-153.
- Gappmayr, Heinz: Konstituenten visueller und konzeptioneller Texte. In: *Visuelle Poesie. Text + Kritik*. Sonderband. IX/ 97. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München, 1997. S. 82-84
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- Gomringer, Eugen: Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie. Stuttgart: Reclam 1972.

- Gross, Sabine: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Lese-prozeß. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1994.
- Haas, Wolfgang: Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie. Dissertation. Univ. Salzburg 1987.
- Hartung, Harald: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975.
- Haslam Andrew: Handbuch des Buches. München: Stiebner 2007.
- Haslinger, Adolf: Vereinzelung und Integration. Okopenkos Lexikon, ein Beitrag zum modernen österreichischen Roman. In: Gerlinde Weiss und Klaus Zelewitz (Hrsg.): Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur. Salzburg: Bergland-Buch 1971. S. 55-85.
- Heimann, Bodo: Experimentelle Prosa. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart: Reclam 1971. S. 235-256.
- Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans. Bd. 2. Von Hegel bis Handke. München: Winkler 1972.
- Hochuli, Jost und Robin Kinross: Bücher machen. Praxis und Theorie. St. Gallen: VGS Verlagsgemeinschaft 1996.
- Horch, Hans Ott: Experiment. In: Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart: 2009. S. 127-129
- Iser, Wolfgang: Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: Universitätsverlag 1971.
- Jäger, Georg: Experimentell. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 1. Berlin, New York: de Gruyter 1997. S. 546-548.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilkraft. Werkausgabe. Band X. Hrsg. v. Willhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Kastberger, Klaus (Hrsg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998.
- Kastberger, Klaus: Umkehrung der Welten. Andreas Okopenkos Lexikon-Roman zwischen Avantgarde und Engagement. In: ders. (Hrsg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998. S. 89-102
- Kastberger, Klaus: Wien 50/ 60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde. In: Thomas Eder und Klaus Kastberger (Hrsg.): Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Wien: Zsolnay 2000. S. 5-26.
- Kilcher, Andreas B.: Im Labyrinth des Alphabets. Enzyklopädische Lektürewesen. In: Jürgen Gunia und Iris Herman (Hrsg.): Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre. Sankt Ingbert: Röhrig 2002. S. 63-83.
- Kilcher, Andreas B.: mathesis und poesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000. München: Wilhelm Fink 2003.
- Kilcher, Andreas B.: Theorie des alphabetisierten Textes. In: Paul Michel, Madeleine Herren u. Martin Rüesch (Hrsg.): Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins. Aachen: Shaker Verlag 2007. S. 75-94.

- Knellen, Franz Josef: Ausbrechen aus der Linearität – hypertextuelle Vorboten aus der Gutenberg-Galaxis. Die Lexikon-Romane von Okopenko und Pavić. In: Brückel, Ina (Hrsg.) [u.a.]: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 407-427.
- Konrad Bayer: Die Wiener Gruppe. In: Weibel, Peter (Hrsg.): die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen. Wien, New York: Springer Verlag 1997.
- Kopfermann, Thomas (Hrsg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie. Tübingen: Niemeyer 1974.
- Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Krämer, Sybille und Horst Bredekamp (Hrsg.): Bild, Schrift, Zahl. München: Wilhelm Fink 2003.
- Krämer, Sybille: »Schriftbildlichkeit« oder: über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Krämer, Sybille und Horst Bredekamp (Hrsg.): Bild, Schrift, Zahl. München: Wilhelm Fink 2003. S. 157-176.
- Krämer, Sybille: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen. In: Susanne Strätling (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Fink 2006. S. 75-83.
- Krasßnitzer, Iris: Welt aus Sprache. Sprachreflexion in Friedrich Achleitners Kurzprosa. Diplomarbeit. Universität Wien 2011.
- Kremer, Detlef: Text und Medium. In: Barbara Sabel und André Bucher (Hrsg.): Der unfeste Text. Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Begriff. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 23-53.
- Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Jena 1934. Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965.
- Locher, Elmar: Die Wiener Gruppe. In: Calzoni, Raul, Massimo Salgaro (Hrsg.): »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Göttingen: V&R unipress 2010. S. 215-235.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Mainberger, Sabine: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin, New York: de Gruyter 2003.
- Mauriès, Patrick (Hrsg.): Trompe-l'oeil. Der getäuschte Blick. Köln: DuMont 1998. Und vgl. Körner, Hans (Hrsg.): Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. Münchner Beiträge zu Geschichte und Theorie der Künste. Hildesheim: Olms 1990.
- Menke, Bettine: Rahmen und Desintegration. Die Ordnung der Sichtbarkeit, der Bilder und der Geschlechter. Zu Stifters »Der Condor«. In: Weimarer Beiträge. 44/ 3 (1998). S. 325-363.
- Moritz, Karl Philipp: Kinderlogik. Faksimile der Erstausgabe von 1786 mit den Illustrationen von Daniel Chodowiecki. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1980.
- Müller, Lothar: Weiße Magie. Die Epoche des Papiers. München: Hanser 2012.

- Petrini, Daniela: Es schlägt ein. Andreas Okopenkos Poetik des Fluidum. In: Klaus Kastberger (Hrsg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998. S. 69-79.
- Rheinberger, Hans-Jörg: Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge. Marburg/ Lahn: Basiliken-Presse 1992.
- Rheinberger, Hans-Jörg: Strukturen des Experimentierens: Zum Umgang mit dem Nichtwissen. In: Hans Erich Bödeker, Peter Hanns Reill und Jürgen Schlumbohm (Hrsg.): Wissenschaft als kulturelle Praxis. 1750-1900. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. S. 415-423.
- Rockenberger, Annika u. Per Röcken: Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion. In: Poetica 41 (2009). S. 293-330.
- Schärf, Christian: Der Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: »Schluß mit dem Erzählen«. Die Polemik gegen das Prinzip des Erzählens in der österreichischen Literatur der Gegenwart. In: Friedrich Aspöckl (Hrsg.): Traditionen in der neuen österreichischen Literatur. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1980. S. 98-111.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg, St. Pölten: Residenz Verlag ³2010.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Orte der Einsamkeit. In: Konstanze Fliedl u. Christa Gürtler (Hrsg.): Andreas Okopenko (Dossier Band 23). Graz: Verlag Droschl 2004. S. 55-63.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Wie quadratisch kann ein Roman sein? Die literarischen Genres und ihre Mutationen in den Texten der Wiener Gruppe. In: Thomas Eder und Juliane Vogel (Hrsg.): verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion. Wien: Zsolnay 2008. S. 210-223.
- Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): Das Experiment in Literatur und Kunst. München: Fink 1978.
- Schmidt, Siegfried J.: Konkrete Dichtung: Theorie und Konstitution. In: Poetica. 4/ 1 (1971). S. 13-31.
- Schmidt, Siegfried J.: Konkrete Poesie. Ergebnisse und Perspektiven. In: Wort und Wahrheit 24 (1969). S. 324-335.
- Schmitz-Emans, Monika: Gebändigte oder freigelassene Wörter? Über Alphabet und Wörterbuch als poetologische Modelle. In: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein u. Franziska Schößler (Hrsg.): Das Subjekt des Diskurses. Heidelberg: Synchron 2008. S. 343-362.
- Schönthaler, Philipp: am nullpunkt der gattungen. Friedrich Achleitners quadratroman. In: Modern Austrian Literature. 44/ 1-2 (2011). S. 37-55.
- Simmel, Georg: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: ders. Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908. Bd.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995. S. 101-108.
- Stang, Harald: Einleitung – Fußnote – Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselement moderner Erzählkunst. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1992.
- Stein, Peter: Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

- Steinecke, Hartmut: »Drang nach Universalität«. Zur Romantheorie in Österreich zwischen 1930 und 1960. In: Karl Konrad Polheim (Hrsg.): Sinn und Symbol. Bern [u.a.]: Lang 1987. S. 545-557.
- Steinecke, Hartmut: Roman. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 3. Berlin, New York: de Gruyter, 2003. S.317-322.
- Strätling, Susanne u. Georg Witte: Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. In: dies. (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Fink 2006. S. 7-18.
- Wagner-Egelhaaf, Marina: Rahmen-Geschichten. Ansichten eines kulturellen Dispositivs. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 82/ 1 (2008). S. 112-148.
- Waid-Cuchnal, Margit: Andreas Okopenko. Zum Romanwerk eines Lyrikers. Dissertation. Univ. Wien 1986.
- Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen: Niemeyer 2000.
- Weibel, Peter (Hrsg.): die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen. Wien, New York: Springer Verlag 1997.
- Weiss, Walter: Die Literatur der Gegenwart in Österreich. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart: Reclam 1971. S. 386-399.
- Wiener, Oswald: Bemerkungen zu einigen Tendenzen der »Wiener Gruppe«. In: Fetz, Wolfgang (Hrsg.): Die Wiener Gruppe. Wien: Kunsthalle Wien 1998. S. 20-28.
- Willberg, Hans Peter und Friedrich Forssman: Lesetypographie. Mainz: Verlag Hermann Schmidt 1997.
- Willberg, Hans Peter: Buchkunst im Wandel. Die Entwicklung der Buchgestaltung in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt a. M.: Stiftung Buchkunst 1984.
- Wimmer, Herbert J.: Vergnügen am Rahmen. Zu Friedrich Achleitners quadratroman. In: ders. (Hrsg.): Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte. Wien: Edition Praesens 1996. S. 13-17.
- Wirth, Uwe: Blattweise. In: Thomas Eder, Samo Kobenter und Peter Plener (Hrsg.): Seitenweise. Was das Buch ist. Wien: Bundespressediens 2010. S. 107-118.
- Wirth, Uwe: Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung. In: Jürgen Fohrmann (Hrsg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 603-628.
- Wirth, Uwe: Paratext und Text als Übergangszone. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Bielefeld: Transcript 2009. S. 167-177.
- Wirth, Uwe: Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität. In: ders. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 403-433.
- Wolf, Werner: Introduction: Frames, Framing and Framing Borders in Literature and other Media. In: ders.: Framing Borders in Literature and other Media. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. S. 1-40.

Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Studienverlag 2008.

Žmegač, Viktor: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik. Tübingen. Niemeyer²1991.

Internetquellen

Becker, Melitta und Gerhard Melzer: Gerhard Rühm. In Munzinger Online/ KLG. <http://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=16000000474> (Zugriff: September. 2012)

ELEX. Der elektronische Lexikonroman. <http://www.essl.at/bibliogr/elex.html> (Zugriff: August 2012).

Janetzki, Ulrich und Jens Dirksen: Andreas Okopenko. In: Munzinger Online/ KLG. <http://www.munzinger.de/document/16000000425> (Zugriff: August 2012)

Mixner, Manfred und Christoph Schmitt-Maaß: Friedrich Achleitner. In Munzinger Online/ KLG. <http://www.munzinger.de/document/16000000001> (Zugriff: August 2012)

Munzinger Online/Personen, Eintrag: Friedrich Achleitner. <http://www.munzinger.de/document/00000014518> (Zugriff: August 2012)