Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch

Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte

Einleitung

»Was Prosa eigentlich sei, hat noch niemand gesagt« (Schlegel StA, V, 211). An dieser lapidaren Auskunft Friedrich Schlegels hat sich in den letzten zwei Jahrhunderten erstaunlich wenig geändert. Sie wird noch 2005 im Lexikonartikel *Prosa* im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* wiederholt (Weissenberger 2005, Sp. 325). Bevor man nun vorschnell die Forschungslücke identifiziert und sie zu schließen versucht, ist freilich eine gewisse Zurückhaltung angeraten. Versteckt sich hinter dem Titel ›Theorie der Prosa‹ tatsächlich ein Problem? Oder gibt es gute Gründe dafür, dass es eine solche Theorie der Prosa bislang nicht gegeben hat und folglich auch nicht geben sollte? Im Sinne der alten hermeneutischen Maxime, der Frage selbst nachzuspüren, statt sie eilfertig beantworten zu wollen, ist also zunächst die Rechtfertigung der Fragestellung gefordert. Was meinte Friedrich Schlegel, als er inmitten der Ausarbeitung seiner frühromantischen Theorie des Romans entdeckte, dass die Theorie der Prosa mit der Theorie des Romans nicht deckungsgleich sei und dass folglich ein definitorisches Desideratum vorliege? Die relativ wenigen Bemerkungen, die Schlegel in seinen Notizbüchern dem Projekt einer Prosatheorie widmete (Schlegel StA, V, 211f.), führen kaum weiter. – Wir möchten uns der Frage nach der Möglichkeit und dem Ort einer Theorie der Prosa nähern, indem wir eine kleine Kartographierung vorschlagen.¹

Zunächst sei vorausgeschickt: Es gibt allerlei Komposita mit dem Begriff Prosa, allen voran das Wort Erzählprosa, oft auch Romanprosa, dann das Gebiet der kleinen Prosaformen, schließlich das umfangreiche Feld expositorischer Sachprosa. Der Name ›Theorie der Prosa‹ zielt nicht auf diese Kompositaformen oder allenfalls nur am Rande. Denn tatsächlich lässt sich beobachten, dass mit einer gewissen Regelmäßigkeit etwa bei dem Begriff Erzählprosa die Form der Erzählung zum Theoriegegenstand wird, jedoch der Prosabegriff unterbestimmt bleibt. Am deutlichsten ist dies an Todorovs Buch *Poetik der Prosa* (Todorov 1972) zu sehen, welches *de facto* eine Theorie der Erzählung ist und über die Prosa keinerlei Auskunft gibt. Offenkundig verschwindet bei Prosa-Komposita die Prosa selbst

¹ Bezogen auf die Frage des Prosastils findet sich die folgende Gliederung auch in einer Studie von Ralf Simon, die voraussichtlich 2021 in einem Sonderheft der *Zeitschrift für deutsche Philologie* erscheinen wird.

auf eigentümliche Weise, während die Formbestimmung des ihr gesellten Kompositumteils in den Vordergrund rückt. Noch einmal anders formuliert: In der Regel führt eine Gattungstheorie der Prosaformen nicht zu einer Theorie der Prosa, weil eine solche Gattungstheorie das Momentum der Prosa invisibilisiert. Allenfalls erlaubt diese Feststellung eine erste, negative Bestimmung des Gegenstandes: Prosa ist das, was von einem Text übrigbleibt, wenn man diejenigen Eigenschaften, die sich über Formbestimmungen erklären lassen, beiseitelässt und seine basale Struktur betrachtet. Wie aber ist der Theoriegegenstand Prosa positiv zu bestimmen, wenn man von den genannten Komposita Abstand nimmt?

Die vorgeschlagene Gliederung identifiziert drei große Felder, für die jeweils ein unterschiedlicher Prosabegriff angesetzt werden muss.

Erstens: Im Feld vor den literarischen Formen liegt das in Prosa verfasste Schrifttum der expositorischen Sach- und Gebrauchstexte, deren Strukturen der Gegenstand der Textlinguistik sind. Textkonstitutive Kriterien werden durch Begriffe wie Kohärenz, Kohäsion, Fokusbildung, pragmatische Kontextualisierung, Situationalität, Angemessenheit, Informativität, Akzeptabilität und ggf. Intertextualität diskutiert. Dabei handelt es sich also im weitesten Sinne um linguistische Wiederholungen rhetorischer Grundverfahren. Wenn aber der Gegenstand der Literaturwissenschaft die Poesie oder fiktionale Texte sind, ist sie für dieses Schrifttum nur insofern zuständig, als grundlegende Eigenschaften der nicht-literarischen Prosa in transformierter Weise auch literarizitätsrelevant sind.

Zweitens: Identifizierbar ist das gattungstheoretisch erfassbare Feld literarischer Prosaformen. Zu ihnen gehören an der Grenzscheide zu expositorischen Texten der Essay, wohl auch die Prosaformen der großen philosophischen Abhandlungen, schließlich die kleinen literarischen Prosaformen, sodann die Erzähl- und die Romanprosa. Prosarelevantes lässt sich hier als Kunst der Prosa identifizieren, ganz im Sinne des gleichnamigen Buches von Theodor Mundt (*Die Kunst der deutschen Prosa*, 1837). Kunst der Prosa ist der Name für Überlegungen zur Stilistik des kulturell gehobenen Prosatextes. Stiltheorie ist ab dem neunzehnten Jahrhundert die Fortsetzung der Rhetorik nach deren angeblichem Ende im achtzehnten Jahrhundert. Auf der Suche nach historischen Belegen zu dem, was Prosa sei, trifft man, ausgehend von den antiken Rhetorikern, vor allem auf Bemerkungen, die eine solche Stilistik als Kunst der Prosa zum Gegenstand haben. Dabei spielen oft die Musikalität der Prosa eine Rolle, ihre Gangart, ihre phonetische Textur, ihr Textrhythmus.

Im Falle der Erzählprosa lässt sich im Sinne von Theodor Mundt argumentieren, dass es dabei nicht um ein Erkennen der Erzählform geht, sondern um die Frage, wie gute Prosa zu schreiben sei. Deren stilistische Qualität steht mit der Finesse der narrativen Darstellung in keinem direkten Zusammenhang. So

wie ein Spielfilm mit einer überzeugenden Handlung technisch mangelhaft realisiert sein kann, ist es möglich, dass ein literarischer Prosatext erzähltheoretisch alle narrativen Formvorgaben erfüllt und trotzdem schlecht geschrieben ist. Die Kunst der Prosa hätte hier also ein genuines Gegenstandsgebiet, welches in der Geschichte der Literaturwissenschaften immer wieder einmal behandelt worden ist. Stilistik der Prosa oder Kunst der Prosa ist aber nicht Theorie der Prosa, denn die Angabe, wie etwas gut zu machen sei, ist mit der Einsicht in die Eigenschaften des Gegenstandes nicht deckungsgleich. Gleichwohl, der Zusammenhang zwischen Theorie der Prosa, der Gattungstheorie von Prosaformen und der kunstvollen Prosastilistik ist und bleibt ein komplexer.

Drittens: Neben den expositorischen Sachtexten, die Gegenstand der Textlinguistik sind und ein Gebiet vor den literarischen Formen ausfüllen, und neben den Prosatexten, die Gegenstand der Kunst der Prosa sind und formbestimmte oder gattungspoetologisch erfassbare Eigenschaften aufweisen, lässt sich ein weiteres Feld umreißen. Es gibt Literatur, die mit keinem Formbegriff, auch nicht mit dem offenen Konzept des Romans, zu fassen ist. Wir haben es hier, im dritten Feld, mit literarischen Texten zu tun, die in dem Sinne in einem Raum nach der Form existieren, dass sie das, was Form gewesen ist, einer derart radikalen Reflexion unterziehen, dass sich darüber der Formbegriff zerlegt. Während der traditionelle Begriff des Romans mit seinen eingelagerten kleineren Formen durchaus noch einen transformierten Formbegriff mit sich führt, wie sich etwa an Bachtins Romankonzept zeigt, lässt die in jeder Hinsicht exzessive Semiose der hier anvisierten Prosatexte auch diesen flexiblen Formbegriff hinter sich. Diese Prosatexte sind in einem mehrfachen Sinne radikal: Sie zerkleinern und zerlegen die Sprache bis hin zu ihren atomaren Bestandteilen, den Buchstaben oder, forciert noch, den distinktiven Merkmalen. Zu diesen Texten gehört also eine konstitutive anagrammatische Ebene, vielleicht ist diese sogar der generative Motor für die Textexpansion, die folglich nicht über Formen und deren Programme läuft, sondern über die Permutation des atomaren Materials der Sprache. Anhängig ist also die Frage, ob und wie aus der minimalsten Bewegung die maximalste Textexpansion entstehen kann. Gibt es große und umfangreiche Texte, die letztlich nur lauter fortgesponnene Wortkauereien sind, sodass großer Textumfang durchaus paradox aus minimalen Bewegungen entsteht?

Eine Eigenart der großen Prosatexte besteht in ihrer Viel- oder Mehrsprachigkeit. Sie reicht tief in die Texturen und Verfasstheiten der Prosatexte. Der Wechsel zwischen den Sprachen, radikal vielleicht so weit geführt, dass es gar keine Ausgangssprache gibt und alles überhaupt und von vornherein hybrider Sprachwechsel ist, führt erneut zu einer Unterwanderung des Formparadigmas. Wenn in diesem Sinne Prosatexturen nicht mehr dem Formparadigma folgen

und auch der Prosabegriff selbst schon von seiner wortwörtlichen Bedeutung her nicht auf Form abzielt, dann bleibt die Frage nach der Logik der Textverkettenungen rekurrent.

Es entsteht im Zuge dieser Überlegungen das sehr grundlegende Theorem, poetische Selbstreferenz als Alternative, vielleicht sogar als Gegenbegriff zur poetischen Form zu denken. Gemeinhin, vor allem in der Lyriktheorie, werden poetische Selbstreferenzen als Steigerung von Form konzipiert: Ein Sonett wird erst dann kunstvoll, wenn es über sein Reimschema hinaus Binnenreime, verschiedenste Figuren und Tropen, sowie weitere Rekurrenzen aufweist. Normalerweise kann also poetische Selbstreferenz sehr harmonisch mit Formbestimmungen verbunden werden. Aber dennoch liegt ein latenter Konflikt vor. Das Gestaltmoment von Form muss die virtuell unendliche Rekursivität der poetischen Selbstreferenz mit einer Stoppregel belegen – andernfalls würde die Steigerung von Komplexität durch fortlaufende Selbstanwendung das Gestalthafte der Form unterwandern und sprengen. Die Theorie der Prosa behandelt daher Form und Selbstreferenz als Konzepte, die zueinander in Opposition stehen. Unsere Grundüberlegung lautet, dass Prosa im avancierten Sinne solche Texte genannt werden können, in denen eine hypertrophe Selbstreferenz dasjenige, was Form gemeinhin ist, außer Kraft setzt. Prosa entsteht also aus Verfahren poetischer Selbstbezüglichkeit, das heißt aus Zeichenverwendungen, die über rekursive Schleifen, Ähnlichkeiten, hypertrophe Semiosen oder Schriftbildexperimente laufen. Die daraus resultierenden Texte sind weithin fiktional, hochgradig selbstreflexiv und in der Etablierung einer literarischen Welt komplex. Mehrfacher Schriftsinn, wilde Semiosen, eine exzessive Intertextualität, ein hohes poetologisches Reflexionsniveau, ausformulierte Schreibszenen und mehrfach ausdifferenzierte Positionen der Funktion Autorschaft gehören zu einer solchen ästhetischen Komplexität. Solchen Texten theoretisch und exegetisch auf den Grund zu gehen, ist das Anliegen des vorliegenden Bandes.

Dieser Grundriss zur Gliederung des Feldes in drei Verwendungen des Prosabegriffs mag an dieser Stelle genügen. Der Ort einer Theorie der Prosa ist vor allem dann zu gewinnen, wenn man die Unterscheidungen zur Textlinguistik und zur Kunst der Prosa deutlich markiert.

Die hier publizierten Beiträge zu Theorie, Exegese und Geschichte der Prosa basieren auf zwei Workshops, die Anfang 2020 in Basel stattgefunden haben. Während der eine Workshop theorieorientiert angelegt war, hatte der andere einen Schwerpunkt bei der Lektüre exemplarischer Prosatexte. Die Unterscheidung in Theorie versus Exegese wurde freilich von den Beiträgerinnen und Beiträgern der beiden Workshops auf instruktive Weise unterlaufen. Tatsächlich liegt diese Subversion in der Natur der Sache. Denn avancierte Prosatexte präsentieren

sich fast immer auch als Meta-Literatur ihrer eigenen literarischen Praxis. Dies hat den Effekt, dass die literaturwissenschaftliche Metasprache sich mit einer Theoriekonkurrenz auf der Seite der Literatur konfrontiert sieht. Insofern die Praxis der poetischen Texte selbst schon theorieaffin ist, wird die literaturwissenschaftliche Exegese ihrerseits Theorie, während sich eine explizite Theoriebildung immer wieder in den poetischen Texten rückversichern muss. Es entstehen aufschlussreiche zirkuläre Verhältnisse zwischen poetischer Meta-Literatur und literaturwissenschaftlicher Metasprache, die in der einen oder anderen Weise fast jeden Beitrag in diesem Band beschäftigen.

Die Konzeptidee der Workshops, Prosatexte im oben exponierten (dritten) Sinne zu untersuchen, impliziert eine ganze Reihe von Fragestellungen: Wie ist eine Literaturwissenschaft zu denken, die weniger auf den Formbegriff und stärker auf poetische Selbstreferenz setzt? In welchem Maße sind Form und Selbstreferenz Gegensatzbegriffe? Was impliziert die Verabschiedung (gattungs-)poetologischer Begrifflichkeiten im Hinblick auf die Lektürevverfahren, mit denen sich die Literaturwissenschaft solch radikal hybriden und bis zur Opazität verdichteten Texten nähert? Wie lässt sich der Prosatext von avancierten Romankonzepten (frühromantischer Roman, polyphoner Roman etc.) abgrenzen, die sich durch Formenvielfalt auszeichnen? Ist Fiktionalität ein zentrales Moment? Warum sind Prosatexte im hier angedachten Sinne meist äußerst umfangreich? Welche historischen Modelle sind für eine aktuelle Theoriebildung in Sachen Prosa heranzuziehen? Rhetorik? Grammatik im weitesten Sinne? Semiotik, vor allem als ›wilde Semiotik‹? Wie ist das Verhältnis der Prosa zur Lyrik vor allem hinsichtlich der textuellen Verdichtungen zu bestimmen? Sind avancierte Prosatexte, die zwar ihre eigene Poetik exzessiv ausformulieren, aber zugleich intensiv verschlüsselt sind, überhaupt ›lesbar‹? Gibt es literaturgeschichtliche Traditionen der Prosa oder literaturgeschichtliche Momente, die für Prosa günstig sind?

Mit diesen Fragen verbindet sich ein gewisser Anti-Kanon, der sich mit den folgenden Namen andeutungsweise umreißen lässt: Varro, Petron, Lukian, Martianus Capella, Teofilo Folengo, François Rabelais, Michel de Montaigne, Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Jean Paul, Wilhelm Raabe, Andrej Belyj, James Joyce, Carlo Emilio Gadda, Stefano D'Arrigo, Jorge Luis Borges, Arno Schmidt, Marianne Fritz, Friederike Mayröcker, Paul Wühr, Roberto Bolaño, Uwe Dick, Bora Ćosić, Michael Lentz.

Die im vorliegenden Band versammelten Studien dokumentieren den Umgang der gegenwärtigen Literaturwissenschaft mit dem skizzierten Vorschlag, eine ›Theorie der Prosa‹ zu entwerfen und exegetisch zu erproben. Eröffnet wird der Band durch den Aufsatz von **Rüdiger Zymner**, der sich im ersten der drei Felder des ausdifferenzierten Prosabegriffs verorten lässt. Zymner reformuliert die

Textualitätskriterien der Textlinguistik, indem er sie in eine der Literaturwissenschaft affine Terminologie überführt und somit die basalen Kohärenzbedingungen von Prosa vor ihrem Eintritt in literarische Formen bedenkt. Zymner geht dabei vom Begriff der Schreibweisen aus und setzt als basale Bestimmung von Prosa die Eigenart des grafischen Sprachzeichengebildes an, in der Regel eine ausgefüllte Textseite zu präsentieren. Damit ist Prosa primär eine schriftliche Tätigkeit und ihre Erscheinungsweise besteht in Texten, deren dominante grafische Ausgefülltheit eine ganze Reihe von Kohärenzbestimmungen nach sich zieht. Kohäsion und Kohärenz werden von Zymner auf verschiedenen Ebenen diskutiert: semantisch, texttypografisch und genretheoretisch in Bezug auf die Unterscheidung gebundene versus ungebundene Rede als Differenzierungskriterium von Lyrik versus Prosa. Aus diesen Überlegungen resultiert das Theorem, dass Prosa eine Schreibweise ist, die verschiedenen Genres zur Verfügung steht. Damit wird eine Ebene adressiert, die in aufschlussreicher Weise quer zu den literaturwissenschaftlichen Formbestimmungen steht. Eine kulturwissenschaftliche und anthropologische Überlegung unterstützt sodann die These: Prosa ist die Schreibweise, durch die kulturelle Überlieferung objektiviert, also in Schriftzeichen außerhalb der erinnernden Subjekte (»exosomatisch«) platzierbar wird. Diese universale Bestimmung impliziert eine starke Flexibilität der Prosa-Schreibweise, deren Kern im allgemeinen Kohärenzcharakter von Textualität zu finden ist.

Es folgen drei Arbeiten, die eine aufschlussreiche dekonstruktive Grundfigur miteinander teilen, meist ohne auf die Dekonstruktion explizit Bezug zu nehmen. Wenn Rüdiger Campe über Kleist spricht, Anselm Haverkamp über Günter Eich und Michael Gamper über Walpole, Kleist, Balzac und Henry James, dann sind Texte thematisch, die nicht zum Korpus der avancierten Prosa im Sinne hybrider Semiose gehören. In den durchaus formgeregelten Diskursordnungen dieser Textreihe steckt die Prosa in der Latenz (Haverkamp), im Rätselcharakter (Gamper) oder als bloße oder reine Prosa in einer Dimension der Wortwörtlichkeit, die eine Gegenbewegung zur Anekdote vollzieht (Campe). Es wird in diesen Beiträgen eine die literarische Form unterwandernde Gegenwendung etabliert, die, um mit Campes Begriffen zu argumentieren, unter dem Namen Prosa auftritt und damit als bloße Prosa die formgebundene Literatur unterbietet, um sie als reine Prosa zu überbieten. Diese Gedankenfigur ist deshalb so aufschlussreich, weil Prosa nicht auf der Ebene ihrer maximalen Manifestation, sondern auch in der Dimension einer gleichsam unterirdisch arbeitenden Gegenkraft auftreten kann.

Seinen Beitrag beginnt **Rüdiger Campe** mit der Frage nach der prinzipiellen Theoretisierbarkeit von Prosa, um sich ihr im Kontext der poetischen, rhetorischen und ästhetischen Debatten zur Bestimmung der Prosa und ihrem Verhältnis zur Poesie zu nähern, die im 18. Jahrhundert einen historischen Höhepunkt

an Komplexität finden. Prosa ist dabei zunächst einmal die neutrale Grundform der Rede, das unbestimmte Andere der poetischen Formen. Mehr noch: Wie Campe betont, entzieht sich die literarische Prosa einer positiven Bestimmung durch den Rückgriff auf hergebrachte poetische Einheiten. Die elokutionäre Durchformung mit figuralen Verfahren ist der Prosa genauso unwesentlich wie ihre Poetisierung mit Mitteln der Gattungspoetik. Statt einer Theorie, die Prosa in ihrer Differenz zur Poesie konzeptuell zu beschreiben sucht, unternimmt es Campe im Folgenden, eine Kritik der ›bloßen Prosa ohne Gegenbegriff‹ zu entwickeln. Exemplarisch untersucht er Kleists Anekdoten, die in ihrer lebensweltlichen Verwurzelung nur an der Schwelle der literarisch-rhetorischen Durchformung stehen. In ihrer charakteristischen Offenheit zeichnen sich die Texte vielmehr durch eine basale Konnektivität aus, die Campe auf den Terminus ›Anschluss‹ bringt. Entscheidend sind die ›Neutralisierungen‹ literarischer Momente, die Kleist bei der Bearbeitung der Anekdoten vornimmt: Das Verbergen von Momenten literarischer Fiktionalität und die Reduktion von narrativen Wendungen zugunsten einer von literarischen Gattungserwartungen entlasteten Form. Hervor tritt die bloße Prosa, also jener Grund- und Restbestand, der übrig bleibt, wenn die Formprinzipien höherer Stufe wegfallen, nach denen Texte üblicherweise organisiert sind. Dies bedeutet im Umkehrschluss: Die Prinzipien der Prosa sind untergründig in jedem literarischen Text am Werk.

Die Insistenz auf die charakteristische Unauffälligkeit der Prosa teilt Campes Beitrag mit den Überlegungen **Anselm Haverkamps**. Dessen seit geraumer Zeit vorgetragener Grundgedanke der Latenz oder der *figura cryptica* arbeitet mit einer Selbstreferenz, die ohne Signale und Markierungen auskommt, also nie und immer vorhanden ist. Am deutlichsten wird dies bei der Anagrammatik: Ein vorliegender Text kann durch Freisetzung seiner Buchstaben und durch deren Neukombination jeden anderen Text beherbergen. Man kann insofern sagen, dass der explizite Prosatext – die hypertrophe und wilde Semiose in umfänglichster Ausbuchstabierung – in der Latenz jedes noch so geregelten Textes immer schon kryptisch figuriert ist. Günter Eichs *Maulwürfe* (Maul-Würfe) werden von Haverkamp als einer der Texte gelesen, deren durchaus formbestimmte Oberfläche sich dieser Latenz öffnet und den großen Text im eigenen Inneren durchscheinen lässt. Prosa wird hier zur Vorstruktur alles Sagbaren, sie arbeitet mit der sprachlichen *prima materia*, um Haverkamps Begrifflichkeit aufzunehmen. Während die explizite Theorie der Prosa – die sich auf die oben ›avanciert‹ genannten Texte bezieht – die ganze Registratur der Selbstbezüglichkeiten verdichtet vor sich sieht und sie kaum je bündeln können, erarbeitet sich Haverkamp genau diesen Gedanken anhand mikrologischer ›Umschlags-Wendigkeiten‹ in Texten, die *prima vista* nicht zum oben angedeuteten Prosakanon gehören. Damit

ebnen Haverkamps Lektüren den Weg zu einer äußerst produktiven Ausweitung des Anwendungsbereichs der Theorie der Prosa.

Einer ganz anderen Stilgeste folgend und sich gewiss auch in einer anderen Wissenschaftstradition sehend, ähnelt **Michael Gampers** Studie dem Vorhaben Haverkamps. Der Prosatext bezieht sich im Rahmen der herkömmlichen historischen Semantik zunächst auf einen Weltzustand, den Hegel mit der Formulierung von der Prosa der Verhältnisse bestimmt hat. Es geht also um die Darstellung einer entzauberten Wirklichkeit. Aber seit 1800 arbeitet die in Prosa geschriebene Literatur daran, dieser prosaischen Wirklichkeit einen nicht prosaischen Sinn abzurufen, in ihr also etwas zu finden, das sich wie ein geheimes Rätsel der umfassenden Prosaisierung entzieht. Gamper entdeckt in dieser Prosa die poetische ebenso wie argumentative Intensität, die prosaisch gewordene Wirklichkeit als das eigentliche Rätsel lesbar werden zu lassen. So wird derart der Rätselbegriff aufgeladen und bis zu Adornos Reflexionen über den Rätselcharakter von Kunst geführt. Ähnlich wie bei Haverkamp ist, um es paradox zu formulieren, Prosa eine verborgene Dimension in ihr selbst. Und genau diese Gegenwendung in der eigenen Schrittfolge führt wiederum zu einem starken Prosabegriff, der erneut nicht des spektakulären textuellen Exzesses bedarf, sondern bei Autoren wie Kleist oder Balzac die ganze Unruhe wilder Semiose zu entziffern versteht.

Die Fruchtbarkeit einer neu eingenommenen hermeneutischen Perspektive beweist sich innerhalb der Literaturwissenschaften an der Evidenz der Lektüre, die nicht kursorisch mehrere, sondern intensiv einen einzigen Text behandelt. Entsprechend finden sich im vorliegenden Band einige Einzelstudien, die sich an Texten abarbeiten, welche unter dem Verdacht stehen, zum engeren Kreis des Prosaanonys zu gehören.

Alfred Bodenheimer behandelt einen Text des israelischen Gegenwartsauteurs Uri Itzhak Katz, der im Moment nur im hebräischen Original vorliegt. Die Übersetzung seines Titels ins Englische würde lauten: *The Man that Got Stuck with a Frown* (deutsch: *Der Mann, dessen Gesicht in Grimm erstarrte*). Schon der Versuch Bodenheimers, den Inhalt des Textes wiederzugeben, führt zu Schwierigkeiten. Sie werden vorläufig dadurch gelöst, dass sechs Inhaltsangaben angedeutet werden. Es liegt also ein plurifokaler Text vor, dessen interne Varianten in mehrfach komplexe Reflexionsverhältnisse zueinander eintreten. Ein zentrales Thema ist dabei die Gründungsmythe des Staates Israel mit allen ihren Folgen bis in die Gegenwart hinein. Es wird also ein politisches Thema (ein prosaisches, sozusagen) in einer Prosa vorgebracht, die als humoristische Plurifokalität eben diesen prosaischen Boden instabil macht, ihn eigentlich auflöst. Bodenheimer spricht von einer sich in das Chaos vernetzenden Prosa, in der das israelische Gründungsnarrativ außer Kraft gesetzt wird. Aber gerade diese grundstürzend kritische Dimension öffnet den Raum für utopische Alternativen, welche wiederum

auf ein Reboot des Zionismus (so Bodenheimer) hinauslaufen könnten. So etabliert sich eine systematische Pendelbewegung zwischen den erzählerischen Varianten, die im nächsten Schritt sofort wieder ambiguiert werden. Bodenheimer benutzt in seinem Beitrag durchaus den Terminus des Romans, den er aber konsequent in Anführungsstriche setzt, um damit zu signalisieren, dass die romanhaften Narrationsbewegungen schlussendlich Verfahrensmodi einer selbstreferentiell operierenden Prosa sind. Der Text von Katz führt in eine umfassende Zersetzung aller seiner Narrative, er führt in die Dimension einer Selbstbezüglichkeit der Prosa, sodass im letzten Satz von Bodenheimers Studie der Gedanke aufscheint, der eigentliche Sinn von Erlösung könnte der der Auflösung sein.

Eine durchaus vergleichbare, jedoch in anderer Radikalität inszenierte Dynamik beobachtet **Sabine Kyoras** Beitrag zu Paul Wühr. Mit Wührs *Das falsche Buch* (1983) richtet sie den Blick auf einen Prosatext von exemplarischer Länge und Dichte. Das Werk, das sich – wie die meisten der hier ›avanciert‹ genannten Prosatexte – tatsächlich als eine Provokation des Werkbegriffs ausnimmt, verbindet eine hypertrophe Intertextualität mit einer permanenten Selbstreflexion seiner Verfahren. Dabei kennzeichnet es die Wühr'sche ›Metaisierung‹, dass sie noch die der Vorsilbe *meta-* implizite Ebenenunterscheidung paradox kollabieren lässt. *Das falsche Buch* steht mithin im Zeichen einer programmatischen und unhintergehbaren Negativität; einer Falschheit, welcher der Text seinerseits mit Ordnung und Form sprengenden Sub- oder Persionen (›Umdrehungen‹) begegnet. Wie Kyora exemplarisch an der Art und Weise aufzeigt, wie Wührs Text sich an der Destruktion der Geschlechterordnung abarbeitet, folgt *Das falsche Buch* in seinen theatralen Zitationsverfahren nicht zuletzt einem Impetus der Verschiebung und Auflösung tradierter Wissensbestände. Prosa erscheint hier als falsche Geschichte, als jegliche Stabilität verweigernde Textur entstellender Zitate.

Tobias Lachmanns Beitrag nimmt seinen Ausgang bei den Wurzeln der Prosa in der Tradition der menippeischen Satire, die er mit Foucaults Konzeption der kynischen Parrhesie zusammenführt und auf ihre anekdotische Grundstruktur durchsichtig macht. In der von Nietzsche, Bachtin und Kristeva beschriebenen Hybridität und Polyphonie der Menippea erkennt Lachmann ein transhistorisches Modell postmoderner Prosa. Sein Hauptinteresse gilt dabei dem Werk Pynchons, dessen notorisch unlesbares Hauptwerk *Gravity's Rainbow* (1973) sich in Lachmanns Studie als Musterbeispiel eines Textes erweist, dessen wuchernde Poiesis selbst die formstrapazierenden Möglichkeiten des Romans im ›Gestus einer entschiedenen Überbietung‹ hinter sich lässt. Auch seine Studie trägt mithin zur Schärfung jener kritischen Differenz zwischen Gattungspoetik und Prosatheorie bei, die in der einführenden Exposition als zentrales Desiderat der Forschung

identifiziert wurde. Nur auf den ersten Blick, so zeigt Lachmann, lässt sich der im Jahr des Kriegsendes 1944/45 angesiedelte Text mit einem historischen Roman verwechseln. Tatsächlich hebt die paradigmatisch organisierte Textur von Pynchons kynischer Prosa alle dem Roman eigenen form- und strukturgebenden Momente wie Charaktere oder Handlung bis hinab zu den Gesetzen der Kausalität aus. Diesen destruktiven Zug ernst zu nehmen, bedeutet auch, sich des aussichtslosen Versuchs einer beschreibenden Zusammenfassung des Textes zu enthalten. Konsequenterweise erkunden Lachmanns Lektüren ein mehrdimensionales Textuniversum, in dem sich nach dem Vermischungsprinzip der Satire (*lanx satura*) Zeiten, Kulturen, Sprachen und Realitäten anarchisch durchkreuzen und durchdringen. In anschaulichen Beispielen beleuchtet Lachmann Pynchons literarisches Experiment, das die paradoxe Weise, wie bei Überschallraketen der Einschlag der akustischen Perzeption des Ereignisses vorauseilt, als Figur des *hysteron proteron* zum Prinzip der Darstellung erhebt. Gegen denjenigen Teil der Forschung, der in Pynchon einen Autor der Paranoia erkennen will, vermag Lachmann zu zeigen, dass *Gravity's Rainbow* tatsächlich als umfassende, pechschwarze Satire zu sehen ist; als Literarisierung des Kriegsgeschehens im burlesken Modus des Vaudeville.

Natalie Moser nähert sich Michael Lentz' *Schattenfroh* (2018) buchstäblich von außen, beginnend bei der auffälligen, autodestruktiven Materialität des Buches. Bereits im paratextuellen Rahmen, nämlich in der doppelten Rubrizierung des Textes als ›Roman‹ und als ›Requiem‹ sieht sie jene Verfahren der potentiell endlosen Reihung und Verschiebung am Werk, die für den gesamten Text charakteristisch, ja konstitutiv sind. Dabei zeigt ihre Studie, dass Lentz' 1001-seitiges Monumentalwerk – der generischen Selbstverortung des Autors zum Trotz – nicht als Roman (im frühromantischen Verständnis), sondern als Prosa im hier exponierten Sinne bestimmbar ist. Die methodologischen Vorüberlegungen, die Moser ihrer Exegese vorausschickt, erwägen verschiedene Möglichkeiten einer Annäherung an den sperrigen Text, darunter die werkpolitische Perspektive, die vergleichende Verortung im Feld der Gegenwartsliteratur und verschiedene literaturtheoretische Analyseansätze. Der prominenten Selbstreflexivität von *Schattenfroh* sei, so die Konklusion dieser Überlegungen, mit einer Theorie der Prosa am besten zu begegnen. Mosers Exegese entfaltet sodann systematisch die mehrdimensionale Selbstreflexivität des Textes, indem sie drei fundamentale Textprinzipien unterscheidet: ein grammatisches Verfahren, das die (schrift-)sprachlichen Produktionsmechanismen thematisiert und sich beispielhaft in den anagrammatischen Wortspielen manifestiert, einen enzyklopädischen Impuls, der sich etwa in den langen Namenslisten widerspiegelt, und schließlich ein ikonisches Textprinzip, das Lentz' ekphrastischer Poetik zugrunde liegt. Ihre Beobachtungen ergänzt Moser um eine abschließende Reflexion auf Sinn und Zweck resp. Schwierigkeiten eines auf Selbstreflexivität fokussierten

Interpretationsansatzes, die sie in einen Ausblick auf die möglichen Überschreitungen einer auf die formale Beschreibung literarischer Selbstreflexivität konzentrierten Lektüre münden lässt.

Den Blick auf die zu Unrecht untervertretenen Autorinnen der Prosa richtend, begibt sich **Mandy Dröscher-Teille** auf die ›essayistische Meta-Prosa-Fläche‹ von Friederike Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988). In diesem wendigen Lektüregang durch die sprachspielerischen Elemente, die subjektiven Erinnerungssplitter und die selbstreflexiven Dimensionen von Mayröckers Schreiben formuliert sich die These, dass der Text die logisch-begriffliche Zuordnung der traditionellen Gattungskategorien Prosa und Lyrik unterläuft. Durch die Orchestrierung multidimensionaler Negativitätserfahrungen, das dynamische Zusammenspiel von Differenzen und essayistischen Vertextungspraktiken spannt der Text einen transitorischen Zwischenbereich auf, der die Bühne für eine Theorie der Prosa bietet, die jenseits von zweistelligen Konstitutionsdichotomien operiert. Mayröcker spielt mit den Inszenierungsmechanismen von Autorschaft und stellt die Dynamisierung aller Differenzbestimmungen auf Dauer, sodass die Leitkategorien Narration/Reflexion, Praxis/Theorie, Fiktion/Realität in einen Zustand anhaltender Turbulenz versetzt sind. Mit gezielt eingestreuten Seitenblicken auf Jelinek und Bachmann rekonstruiert Dröscher-Teille bei Mayröcker einen Prosa-Text, der die schmerzgezeichneten Ich-Konstitutionen seiner Figuren mit dem Neben-, In- und Gegeneinander seiner Sprachzeichen verbindet und diesen Prozess durch eine poetologische Selbstkommentierung gleich selbst reflektiert und dekonstruiert. In dieser Autorinnenreihe wird darüber hinaus auch der Aspekt der Weiblichkeit als ein Katalysator für die Wucherungen einer Prosa verhandelt, die durch das facettenreiche Umkreisen eines durchgestrichenen Zentrums entsteht.

Mit dem Schreiben Friederike Mayröckers setzt sich auch **Lucas Knierzinger** auseinander. Sein Beitrag nimmt die Grundthese von der Selbstbezüglichkeit der Prosa auf, wendet sie aber gegen den vornehmlich zeichentheoretischen Impuls, um sie für eine materialitätstheoretische Lektüre fruchtbar zu machen. Es geht ihm im Zusammenhang einer Mayröcker-Lektüre um Materialkonfigurationen, die durch eine körperlich konzipierte Schreibbewegung, also durch Schriftgesten, Textgestalt annehmen. Textkörper und textuell evoziertes Schreibsubjekt münden in den Begriff des Prosaduktus, der einen spezifischen Schreibakt mit seinen körpergebundenen Rhythmen und Figurationen adressiert. Schreiben hat wohl immer einen Duktus, aber derjenige der Prosa zeichnet sich durch engste Selbstbezüglichkeiten aus, durch eine in Permanenz versetzte Wendung, die immer schon vollzogen ist, bevor eine Form überhaupt die Zeit gefunden hätte, ihre Gestalt modelliert haben zu können. Mayröckers Prosa wird so zu einer Fläche, deren jeder Punkt eine Durchlässigkeit von Körper und Schrift vollzieht, intensiv

wie expansiv. Körpertext und Textkörper verschränken sich im *ductus*, der nach Roland Barthes wesentlich Geste der Strich und Zug führenden Hand ist, im Schreiben also die Konkretheit der Hand-Schrift meint und im Druckbild dafür literarische Operationen einsetzen muss. Knierzingers Aufsatz vollzieht diese durchaus sehr umfassende These dann konsequent durch Mikroanalysen. – Diese Studie lesend, stellt sich die Frage, ob poetische Selbstreferenz nicht vor allen Dingen im Paradigma des Stoffes oder des Stofflichen – statt der Form – gedacht werden müsste.

Auf eine ganz andere Weise an die Fundamente einer Theorie der Prosa begibt sich der Beitrag von **Yvonne Al-Taie**. Sie beginnt ihre Überlegungen damit, dass sie die semiotische Reizüberflutung der Prosa doppelt kontrastiert: mit dem Erzählen einerseits, das sie mit Albrecht Koschorke als Unterbrechen von semiotischer Interdependenz und damit als Verfahren der Komplexitätsreduktion bestimmt, und mit der subsumierenden Ökonomie des Begriffs andererseits. Prosa ist das unhandliche Gegenteil beider, insofern darin die Interdependenzen gesteigert und die Begriffe, wenn man denn von solchen sprechen will, konsequent überdeterminiert werden. In Prosatexten ist alles mit allem verbunden, ohne dass etwas auf einen Begriff gebracht werden kann. Im Hauptteil ihres Aufsatzes identifiziert Al-Taie – sich auf Foucaults Theorie der drei Epistemen und Ralf Simons Theorem ihrer Verschränkung in der ›Durcheinanderprosa‹ stützend – drei Ebenen der semiotischen Interdependenzsteigerung, die in Prosa-Texten – ihrer jeweiligen historischen Verortbarkeit ungeachtet – *zugleich* anzutreffen sind: erstens die Kombinatorik, die qua Ähnlichkeit immer neue Rekurrenzen in der Materialität der Signifikanten hervorbringt, zweitens die transzendente Steigerung der Zeichenkonstellationen im metareflexiven Witz und drittens die in den ganzen Text und darüber hinaus ausgreifende Verknüpfung von Heterogenem im Rhizom. Als Beispiel für die Verschaltung dieser Ebenen im literarischen Text dient ihr Ulrike Draesners rhizomatische Natur-Prosa *Mein Hiddensee*. Mit der vertiefenden historischen (aber nicht historisierenden) Rekonstruktion zentraler Prinzipien der Prosa gelingt Al-Taies Beitrag der Brückenschlag zwischen Theorie und Geschichte, den Eckpfeilern dieses Bandes.

Elisa Ronzheimer bereichert die Debatte durch einen umfangreichen Exkurs in die Begriffsgeschichte der musikalischen Prosa und die in diesem Zusammenhang sich eröffnenden Wechselverhältnisse zwischen literarischer und musikbezogener Theoriebildung. Die vielfältigen Wandlungen, welche der Prosabegriff in der Musiktheorie und -ästhetik erfahren hat, werden in diesem Beitrag als vielsprechende Impulse rekonstruiert, die gewinnbringend ins Literarische zurückgeführt werden können. Ronzheimers Beitrag gibt hierbei Einblick in das mannigfaltige und ambivalente Bedeutungsspektrum musikalischer Prosa und fokussiert gezielt theoretisch interessante Stationen, etwa die Aufwertung, welche die musikalische Prosa im Kontext der Wiener Schule und insbesondere bei Arnold Schönberg er-

fahren hat. Schönberg adaptiert die poetologischen Prosareflexionen von Novalis und Friedrich Schlegel in der Form einer kompositorischen Validierung des frühromantischen Theorieprogramms. Als konstitutive Momente der Prosa werden hier insbesondere ihre Unabhängigkeit von formaler Symmetrie und ihre emanzipatorische Loslösung von formalen Gebundenheiten manifest. Platz gibt Ronzheimer auch den Überlegungen des Musiktheoretikers und -historikers Thrasybulos Georgiades, der die Prosa in eine enge Relation zum Takt bringt. Musikalische Prosa formiert hier einen dreidimensionalen Raum, dessen Ordnung durch die in ihm sich auffaltende Ambivalenz verschiedener Taktmaße dynamisiert wird. Auch im Zuge dieser rhythmischen Dissolution, so kann Ronzheimer zeigen, wird die Modellbildung der musikalischen Prosa durch fruchtbare Begriffsübertragungen zwischen musikalischen und literarischen Diskursfeldern befördert. Am Beispiel der musikalischen Qualität, die der modernen Prosaliteratur teilweise attestiert wird, zeigt der Beitrag aber umgekehrt auch auf, wie musikalische Kompositionsverfahren auf die poetologische Beschreibungsmatrix zurückwirken. Einen prosatheoretisch relevanten Berührungspunkt zwischen Literatur- und Musikwissenschaft erkennt Ronzheimer in der Konzeptualisierung des dramatischen Bühnenraums, der in seiner absoluten Transparenz und gleichzeitigen Undurchdringlichkeit eine Strukturanalogie zum musikalischen Prosabegriff bildet, wie ihn die Musikästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts konzipiert: Als abstrakter Grund spannt Prosa den Raum auf, in welchem Figuration sich simultan hervorbringt und zerstreut.

Eine weitere intermediale Vertiefung des Prosabegriffs leistet **Claudia Kellers** Beitrag zur ›Muster Prosa‹. Am Beispiel von Ann Cotten reflektiert sie zunächst die ›Langestreckenprobleme‹, welche sich Prosa zwangsläufig auferlegt, wenn sie die Geschlossenheit der Form verabschiedet und durch das Paradigma der potenziell unendlichen Reihung ersetzt. Die nicht arretierbare Schreibarbeit der Prosa, so der Befund, ist eine Flucht vor einem problematischen Ausgangsdilemma, dem der Text aber niemals entkommt, da er es durch die rekursiven Muster der eigenen Bewegungsschlaufen fortlaufend reproduziert. Dem Konnex von Spazierengehen, Schreiben und Musterbildung nachspürend, fragt Keller, wie sich Prosa zur Anschauung und zur Darstellung bringen kann. Ihre Antworten auf diese Fragen formieren sich zu einer theoretisch fundierten Charakteristik des widerspenstigen Textes: Prosa verunmöglicht Überblick (›Suprematismus‹), aber fördert die Simultanität ungereimter Gedankengänge; Prosa verstrickt sich im Knäuel der eignen Selbstreferenzen (›Faltung in sich selbst‹); Prosa ist, als Konfrontation mit der eigenen Nachlässigkeit, prinzipiell negativistisch (der unfruchtbare ›Prosasumpf‹); die grafische Irritation der nicht in einer mimetischen Illusion verschwindenden Prosazeichen lenkt das Augenmerk auf die Materialität der Sprache (›Lineaturen der Literatur‹); Prosa ist durch die ›Auto-

reflexion« ihrer poetologischen Bedingtheiten Meta-Literatur, bringt diesen theoretischen Diskurs aber stets in einem literarischen Vollzug zum Ausdruck. Diese Erkenntnisse formuliert Keller nicht im luftleeren Raum der Ideen, sondern entwickelt sie entlang eindringlicher Lektüren von Ann Cottens Poetikvorlesung *Was geht* und ihrer Erzählsammlung *Lyophilia*. Durch seine vielfältigen Querverweise auf die visuellen Dimensionen prosaischer »Muster-Texte« bereichert der Beitrag den Sammelband nicht zuletzt um eine bildwissenschaftliche Expertise.

Auch **Monika Schmitz-Emans** beginnt ihre Argumentation mit einer basalen Bemerkung: Prosa sei Ausfüllung der Textfläche, also auf die Seite bezogen flächendeckend. Selbstbezüglichkeit von Prosa lässt sich deshalb als Spiel mit Flächenverteilungen denken. Wählt man die Anlage in Textspalten oder in kleineren Prosablöcken, dann führt dies zu einem Schriftbild, das an die typografische Gestaltung von Lexika gemahnt. Dass avancierte Prosatexte schon allein aufgrund ihres Umfangs eine Tendenz zum Enzyklopädischen besitzen und nicht selten eine alphabetische Gliederung aufweisen, wird von Schmitz-Emans aus einer durchaus anderen Figur abgeleitet. Reihenbildungen, Spalten, Blockbildungen durch jeweilige textuelle Neuansätze, Listen, Sammlung von Namen: Solche Phänomene sind grundsätzlich immer auch lesbar als Markierung der Text-Ausbreitung oder der Ausfüllung von Fläche durch Text. Es ist also ein Ansetzen bei der Schriftbildlichkeit der Prosa (*mise-en-page*), das bei Schmitz-Emans auf das Genre von Lexikonromanen (wie sie es nennt) führt. Ihre Textreihe – Ransmayr, Nadolny, Ćosić, Ziláhy, Hegewald, Esterházy, ergänzt durch eine Vielzahl von weiteren Verweisen – macht deutlich, dass im Rahmen der Prosaschreibweisen fiktionale Lexika eine wichtige Position einnehmen. Die Prosa umspielt damit nicht allein Dispositive der Schriftbildlichkeit, sondern auch die Unterscheidung von expositorischer Sachprosa und poetischer Textur sowie die Aussetzung der Narration durch die alphabetische Ordnung. Damit agiert poetische Lexikonprosa *de facto* auf allen drei Feldern, die zu Beginn dieses Vorwortes skizziert wurden.

Till Dembeck exemplifiziert anhand des Brief-Kapitels von James Joyces *Finnegans Wake* ein theoretisches Argument von allgemeinem Gültigkeitsanspruch: Avancierte Prosa trägt einen genuine Impuls zur Mehrsprachigkeit in sich. Diese These fundiert er in den Erkenntnissen der Mehrsprachigkeitsphilologie, die den Standard der nationalsprachlichen Einsprachigkeit als historisch gewachsene kulturelle Konstruktion jüngeren Datums aufdeckt. In einem starken Sinne mehrsprachig ist ein Text, wenn er nicht nur mehrere Sprachen säuberlich getrennt und abzählbar in sich vereint, wie es das Konzept der Standardsprache als wohldefinierter Einheit voraussetzt (Glossodiversität), sondern wenn sich die sprachlichen Ausdrucksmittel darin nicht auf das Gebiet wohlbestimmter Einsprachigkeit eingrenzen lassen und diffus bleiben (Semiodiversität).

Gerade die ungebundene, nicht-poetische sprachliche Performanz, die ›Prosa des Lebens‹, ist von wilder Semiose durchsetzt, insofern ihr die ›Unberechenbarkeit der schieren Semiodiversität eingefaltet‹ ist. Durch die Potenzierung dieser Dynamik der ›Prosa des Lebens‹ und durch die selbstreflexive Multiplizierung singulärer Codes wird in der avancierten Prosa das darin angelegte sprachkreative Potential im Sinne einer starken Mehrsprachigkeit freigesetzt. In der polyglott-hybriden Faktur von *Finnegans Wake* identifiziert Dembeck verschiedene Verfahren, die zur Vervielfältigung der Bezugsebenen und zum permanenten Ebenenwechsel zwingen: Die mehrsprachige Paronomasie findet ihre textlinguistische Entsprechung im Isotopienbruch, dem permanenten Wechsel der Ebenen und Bezüge. Der Mitvollzug der gesteigerten Übergängigkeit der Sprachen ineinander beim Lesen wird zum Ausdruck einer Überkomplexität der Welt, die mit einer permanenten Veränderung einhergeht und jede stabile Identifizierung verunmöglicht. Prosatexte wie *Finnegans Wake*, so schließt Dembeck, sind mehrsprachig, weil die selbstreferentielle Vervielfältigung der Textebenen zwingend mit einer Vervielfältigung nicht nur der Bedeutungen, sondern auch der sprachlichen Idiome einhergeht.

Ebenfalls am Beispiel von James Joyce, aber vor dem Hintergrund der Menippea entwickelt **Dieter Fuchs** abschließend prosatheoretische Überlegungen zur Dialektik von Form und Selbstreferenz. Als Kern des menippeischen Schreibens, einer Tradition, deren diverse historische Ausprägungen sich aufgrund ihrer charakteristischen Gattungshybridität normpoetischen Bestimmungsversuchen weitgehend entziehen, identifiziert Fuchs eine gemeinsame Weltanschauung: eine vom Kynismus geprägte, radikalisierte Form der sokratischen Erkenntniskritik, die kanonische Konzepte und Weltsichten durch ihre Überführung in paradoxe Strukturen als Einsicht des Nichtwissens gezielt dekonstruiert. Literarisch bedeutet dies, traditionelle Lektüreerwartungen und etablierte mimetische Gattungsformen als kulturelle Norm aufzugreifen, um sie durch selbstreferentiell-anarchistische, ›antistruktuell‹-semantische Verdichtung zu unterlaufen. In diesen Zusammenhang stellt Fuchs nicht nur die berühmte ›mythical method‹ von James Joyces *Ulysses*, deren Rückgriff auf den literarischen Kanon die Möglichkeit bietet, davon zugleich selbstironisch abzuweichen. Genauso funktioniert, so argumentiert Fuchs, grundsätzlich auch *Finnegans Wake*. Joyces Text wird als Produkt eines antistruktuellen, verdichtenden, verfremdenden und fragmentierenden *rewriting* diverser tradiertter Stoffe lesbar, in dem die disruptiven und bedeutungspluralisierenden Effekte der selbstreferenziellen Rekurrenzen der Prosa sichtbar werden.

Der vorliegende Band erscheint im Rahmen einer Buchreihe zur Theorie der Prosa. Der Schweizerische Nationalfonds hat dazu in den letzten Jahren eine

Forscherguppe – bestehend aus den Unterzeichnenden – gefördert. Die Fragestellung zum vorliegenden Band wurde im Rahmen dieser Forschergruppe entwickelt. Hinzuweisen ist auf Vorarbeiten, u. a. Simon 2014 und 2018. Für die großzügige Finanzierung der beiden Workshops sowie der Publikation dieses Bandes im Rahmen der Förderung unseres Forschungsprojekts »Theorie der Prosa« danken wir dem Schweizerischen Nationalfonds. Ein besonderer Dank geht an Emmanuel Heman für seine ebenso sorgfältige wie engagierte Korrektur der Beiträge sowie an Nicolas Fink für die Betreuung der Fahnenkorrekturen.

Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch
Basel, im Februar 2021

Literaturverzeichnis

- Schlegel, Friedrich: Friedrich Schlegel. Studienausgabe. Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn 1988 [StA].
- Simon, Ralf: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa. Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen. Hrsg. von Armen Avanesian und Jan Niklas Howe. Berlin 2014, 124–144.
- Simon, Ralf: Theorie der Prosa. Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Hrsg. von Ralf Simon. Berlin 2018, 415–429.
- Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa. Frankfurt am Main 1972.
- Weissenberger, Klaus: Prosa. Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band VII. Hrsg. von Gert Ueding u. a. Darmstadt, Tübingen 2005, Sp. 321–348.