Monika Schmitz-Emans

Poetiken der Ausbreitung. Zu Schreibweisen, Textbildlichkeit und Buchräumlichkeit von Wörterbuchprosa

1 ›Prosaisierung‹ als Füllung einer Textfläche

Hans Magnus Enzensberger, der unter dem Pseudonym Andreas Thalmayr mit *Das Wasserzeichen der Poesie* 1985 eine Anthologie nicht nur von (in einem eher weiteren als engeren Sinn poetischen) Texten, sondern im Zusammenhang damit auch von Schreibweisen und textgraphischen Darstellungsformen veröffentlicht hat, gliedert die präsentierten »hundertvierundsechzig Spielarten« (Thalmayr 1985, Untertitel) der Poesie mittels eines Inhaltsverzeichnisses in Gruppen: Neun ›Hauptgruppen‹ umfassen zusammen 162 (!) Abschnitte zu im Inhaltsverzeichnis aufgelisteten Stichwörtern sowie ein »Gedicht in Klartext« (Thalmayr 1985, XXIV) und ein Verzeichnis von »Quellen und Scholien« (Thalmayr 1985, XXIV; dann also doch 164 Teile). Die beiden ersten Abschnitte des »Ersten Hauptstücks« stehen unter den Stichwörtern »I. POETISIERUNG« und »II. PROSAISIERUNG«. Das »Räsonierende[...] Inhaltsverzeichnis« merkt dazu an:

I. POETISIERUNG. Nicht immer ist ein Gedicht kürzer als ein Roman, aber meistens. Das ist ein großer Vorzug. Womit wird er erkaufte?

II. PROSAISIERUNG. »Gebundene« und »ungebundene Rede«: die Transformation der einen in die andere zeigt die Möglichkeiten und die Grenzen beider. Welche Fassung hat länger im Gedächtnis? (Thalmayr 1985, X)

Die entsprechenden Abschnitte der Anthologie selbst bieten jeweils zwei bzw. drei einander gegenübergestellte Texte, deren einer das Produkt einer Verwandlung des bzw. der anderen ist: Als Exempel für »POETISIERUNG« (Thalmayr 1985, 4) werden ein (übersetzter) Auszug aus Marcel Prousts *Im Schatten junger Mädchenblüte* und ein Gedicht von »A.T.« (=Andreas Thalmayr, der Anthologist selbst) geboten; letzteres bietet eine versifizierte Paraphrase des vorangehenden Prosatextes. Der Beispielteil zum Stichwort »PROSAISIERUNG« (Thalmayr 1985, 8) illustriert umgekehrt den Weg von einem versifizierten (aber nicht gereimten!) Text zu einem Prosatext: Abgedruckt sind (a) ein Abschnitt aus Ovids *Metamorphosen*, der über den Minotaurus und das ihm als Versteck gebaute Labyrinth spricht; die 15 Zeilen nehmen weniger als die Hälfte des Seitenspiegels

Monika Schmitz-Emans, Bochum

ein. Es folgt (b) die Übersetzung dieser lateinischen Passage ins Deutsche sowie (c) eine Prosaerzählung mit dem Titel *Das Labyrinth*, die dreieinhalb Druckseiten umfasst. Der Text handelt von einem Gespräch zwischen König Minos und Dädalus; Autor ist Christoph Ransmayr. Die als demonstrative »Prosaisierung« wichtige von den beiden Verwandlungen, die Ovids Text durchlaufen hat, ist die in den Prosatext Ransmayrs. Was an diesem Text, einer narrativen und ausspinnenden Paraphrase des bei Ovid vorgefundenen Stoffs, sinnfällig wird, sind auf einen ersten Blick schon seine größere Erstreckung und sein Satz in rechteckigen Textblöcken, letzteres ein geläufiges Charakteristikum von Prosa.

Zwei Ansätze prägen im »Wasserzeichen« die Distinktion zwischen Prosa und Poesie: erstens die Frage der Länge (poetische Texte fallen meist knapper aus als Romane), zweitens die Gegenüberstellung von gebundener und ungebundener Rede. Betrachtet man die Seiten mit den Beispielen, so ergibt sich aber noch ein dritter Ansatz auf der Ebene des visuellen Eindrucks: Die poetischen und die prosaischen Textbeispiele unterliegen einer differenten Zeilenregie und sind an ihrer spezifischen mise-en-page unterscheidbar. Prosa präsentiert sich primär als »flächendeckend«; sie füllt die Seite, auf der sie platziert wurde, zwischen dem rechten und dem linken Rand des Seitenspiegels und, bei entsprechender Länge, von dessen oberer zur unteren Kante aus, skandiert nur durch Absatzbildungen, bei denen die Zeilen kürzer sind.

Die Gegenüberstellung von »Prosa« und »Poesie« mag unterschiedlich akzentuiert sein; fast immer erscheint die »gebundene Rede« dabei auch als stärker formgebunden. Demgegenüber wird die Prosa, wenn nicht sogar (irrigerweise) als formlos, so aber doch als bindungsärmer, in der Formung kontingenter wahrgenommen. Dies wiederum kann als Freiheit gebotener Gestaltungs- und Thematisierungsspielräume betrachtet werden, ja als Inbegriff und Sinnbild gestalterischer Freiräume – oder auch als Verführung, sich in den Weiten eines »Wortstroms« zu verlieren. Ohne Semantisierung, ohne Metaphorisierung geht es bei der Gegenüberstellung Prosa/Poesie kaum je ab, wie etwa eine Bemerkung Durs Grünbeins aus seinen Frankfurter Poetikvorlesungen illustriert:

Mit der Prosa geht es mir, ich nehme an, wie den meisten Lesern: Es ist die süße Versunkenheit in die Kontinuität eines Wortstroms, je majestätischer, um so besser, die uns bei Laune hält, die stetige Verführung zum Weiterlesen, die aber im einzelnen oft nur ein flüchtiges Wortvergnügen bereitet. Sie enthält die heimliche Aufforderung zum Überspringen und Überfliegen, der Sog ist wichtiger als die Aura, die mit einer absoluten Wortkonstellation einhergehen kann. Aus irgendeinem Grunde [...] wollte ich plötzlich innehalten, anstatt immer so weiterzulesen, vorwärtsgetrieben, als sei das Wortaneinanderreihen ein einziger Ausfluß, den niemand stoppen kann. So geriet ich an die Gedichte. (Grünbein 2010, 27)

2 Spiel mit Flächenverteilungen

Christoph Ransmayr, als junger Autor von Enzensberger gefördert, schrieb (ursprünglich auf dessen Anstoß hin) wenige Jahre danach den Roman *Die letzte Welt* (1988), in dem (wiederum) Ovid und die *Metamorphosen* sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch auf textgestalterischer Ebene eine Rolle spielen. Diese Geschichte einer Suche nach Ovid in Tomi ist insofern eine weitere Prosaisierung der *Metamorphosen* von der Art wie *Das Labyrinth*. Ein Prosatext ist auch das der eigentlichen Romanerzählung angehängte sogenannte »Ovidische Repertoire« (Ransmayr 1988, 291–319): ein zweiseitig gesetzter lexikographischer Teil zu den Figuren des Romans. In einer der beiden Spalten wird (in knappem Artikelstil) kurz zusammengefasst, was es mit diesen im Roman auf sich hat; in der anderen Spalte wird ebenso kurz zusammengefasst, was über die fraglichen Figuren in Ovids Textvorlage (sowie, in manchen Fällen, andernorts) berichtet wird; dabei wird auch aus Quellenpassagen zitiert – aus einer Prosaübersetzung Ovids. Beide in Spalten nebeneinanderstehenden und insofern auch räumlich parallelen Minilexika bieten trotz der überwiegenden Analogien keine kongruenten Informationen. Sinnfällig wird, wie sich vom Ovid'schen Werk hin zu Ransmayrs Roman Stoff und Figuren verwandelt haben, übrigens in Einzelfällen dann auch weiterhin im Übergang vom ersten Romantext zum Repertoire als dessen zweiter komprimierter Variante. Die Differenz zwischen Kapitelfolge und doppeltem Lexikontext als zwei Erscheinungsformen von Prosa gehört zur literarischen Konzeption der *Letzten Welt*. Der Romantext füllt kapitelweise seine Seiten mit erzählender Prosa; das »Ovidische Repertoire« bietet demgegenüber ein Textbild aus kleineren Prosaabschnitten, aufgereiht am Leitfaden des Alphabets. Das »Repertoire« scheint den Bausatz, das Stoffreservoir, darzustellen, aus dem die Romankapitel durch Entfaltung und Extension (im physischen wie im inhaltlichen Sinn) entstanden sind und nun den Buchraum füllen – und es ist selbst wiederum erkennbar aus einer linearen Struktur hervorgegangen, die sich in ihm zu kleinen Flächen aus knappen Texten gedehnt hat: aus der Reihe der Figurennamen in alphabetischer Folge. (Man könnte aus komplementärer Perspektive auch sagen: Der Romanraum wird im »Repertoire« zu kleinen Textflächen verdichtet, die sich ihrerseits auf eine ›lineare‹ Sequenz von Namen komprimieren lassen.) Implizit setzt das »Repertoire« in seinem Spannungsbezug zu den Romankapiteln in mehr als einer Hinsicht *Metamorphosen* in Szene: auf inhaltlicher wie auf text- und buchgestalterischer Ebene.

3 Prosa und ihre Dimensionen

Die Beziehung eines Textes zu der Fläche, auf der er steht, ist sinnkonstitutiv und deutungsrelevant; Michel Butor hat dies in seiner Abhandlung *Le livre comme objet* betont.¹ Historiker des Buchs, Theoretiker der Typographie und der Buchgestaltung, Leseforscher und Literaturwissenschaftler haben die Signifikanz von Textflächen in jüngerer Zeit aus verschiedenen Perspektiven verstärkt in den Blick gerückt (vgl. dazu u. a. die Abhandlungen und kommentierten Beispiele in Schneider 2016). Maßgebliche Voraussetzungen dafür haben Historiker geschaffen, die auf ausdifferenzierte Modi der Strukturierung von Buchseiten und Textflächen hingewiesen und deren Bedeutung für die vermittelten Botschaften respektive die jeweiligen Deutungs- und Nutzungsangebote der Texte betont haben (Illich 1988, 2010; ferner: Gross 1994, 2016). Zu betonen ist (und Butor tut dies mit seinen differenzierenden Erörterungen zu Rolle und Kodex bereits), dass nicht nur die Textfläche, sondern auch der Buchraum stets ›mitgelesen‹ wird und Einfluss auf das nimmt, was da zum Interpretationsanlass wird. Auch diesem Thema gilt rezent eine neuartige Aufmerksamkeit – dem ›Raum‹ des Buches, unter dem verschiedene Theoretiker allerdings Verschiedenes verstanden wissen wollen.²

Der folgende Vorschlag zur Beschreibung – nicht zur Definition – von Prosa läuft darauf hinaus, sie von ihren Dimensionen her zu betrachten: erstens von linearen Strukturen her, aus denen sie entsteht – Reihungen, Wörtersammlungen, Namenslisten, die als Leitfäden des Schreibens und manchmal als deutlich inszenierte Leitfäden auch des Lesens dienen –, zweitens von der Fläche her, die der Prosatext in einer Weise ausfüllt, die nicht prosaspezifischen Konventionen folgt, sondern dem Lektüremodus von Prosa, und drittens vom Buchraum her, der sich dabei füllt, wenn die Prosa im Zeichen einer für sie charakteristischen Tendenz (ent-)steht: im Zeichen der ›Ausbreitung‹. Zu den Wörtern, die im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm angeführt werden, um das historische Bedeutungsspektrum von »ausbreiten« zu umreißen, gehören die lateinischen Verben »pandere, extendere, explicare, dilatare« (Grimm und Grimm 1854, Bd. 1,

¹ »Die als Ganzes gesehene Seite liefert uns, noch ehe wir das erste Wort entziffert haben, eine bestimmte Figur: ein ausgefülltes oder in Abschnitte aufgeteiltes Rechteck, aufgelockert oder nicht durch Überschriften, einen Versfluß, regelmäßige Strophen [...]. Der Text präsentiert sich unmittelbar als kompakt oder gelichtet, amorph, gleichmäßig oder ungleichmäßig.« (Butor 1990, 47)

² Vgl. dazu u. a. Nikkels 1998 sowie Spoerhase 2016, 51: »Erweitern wir [...] die literaturwissenschaftliche Beobachtung des Buchs von der [...] bedruckten papiernen Doppelseite zur räumlichen Anordnung von gehefteten und gebundenen Papierbogen, vom Buch als einer abstrakten Summe von bedruckten Seiten zum Buch als einem konkreten Band von miteinander verklebten oder vernähten Blättern.«

Sp. 836); die eher umgangssprachliche Redewendung ›sich über etwas ausbreiten‹ im Sinne von: ›des Langen und Breiten über etwas sprechen oder schreiben‹, ist in dem Artikel nicht berücksichtigt; wohl deuten die Paraphrasen und Belegstellen aber auf eine ausgeprägte Tendenz, »ausbreiten« als verbale, wortbasierte und das Wort betreffende Aktivität zu verstehen, entsprechend der bekannten Formulierung aus der deutschen Fassung des Lukasevangeliums: »da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus« (Lk 2,17; Grimm und Grimm 1854, Bd. 1, Sp. 836). Literarische Texte, so eine ergänzende Hypothese, nutzen die für Prosa generell (auch für nichtliterarische bzw. sich als ›pragmatisch‹ verstehende Prosa) relevanten Dimensionierungen produktiv, setzen sie in Szene, machen ihre Bedeutung für das jeweils zu Lesende in besonderer Weise sinnfällig. Anders gesagt: Es gibt literarische Texte, die ihre Verteilung auf Seiten und über spatiale Seitenstapel hinweg dazu nutzen, auf diese Verteilung selbst aufmerksam zu machen. Diese Aufmerksamkeit wird insbesondere durch eine ostentative Nutzung von Graphien, Formen der mise-en-page und der Buchstrukturierung erzeugt, die sich mit inhaltlich-thematischen Charakteristika des jeweiligen Textes verbinden können, in jedem Fall aber konstitutive Dimensionen dessen sind, was da zur Interpretation einlädt.

Prosatexte laden auf eigene Weisen dazu ein, sich der Signifikanz von linearen, flächigen und spatialen Strukturen für Texte und ihre Interpretationsoptionen bewusst zu werden. Denn ihre konkrete Gestaltung auf der Seitenfläche und im Textraum erscheint insgesamt weniger determiniert als die von lyrischen und von dramatischen Texten. Auch diese können zwar durchaus unterschiedlich geschrieben respektive gedruckt werden, worauf u. a. Studien und Beispielkompendien zur Typographie und ihrer Geschichte hingewiesen haben (Wehde 2000). Aber im Allgemeinen gilt die konkrete Textgestalt (die Länge und Proportion der Zeilen, der Textumriss, das meist knappe Format) von Gedichten als etwas, das jeder handschriftlichen oder typographischen Textinszenierung als Leitlinie dient (es sei denn, man legte es auf eine ›Prosaisierung‹ oder sonstige Verfremdung an). Auch dramatische Texte und andere Dialogtexte sind per se vorstrukturiert. Prosa hingegen kann sich der Seitenfläche und dem Buchraum anpassen, auf der bzw. in dem sie erscheinen soll. Aber gerade diese Offenheit – der Umstand, dass sich ein Prosatext prinzipiell auf verschiedene Weisen inszenieren lässt, dass der Satz gedruckter Prosa Spielräume lässt – macht die jeweils getroffene Inszenierungsentscheidung signifikant. Unter anderem fordern Prosatexte zu Erwägungen darüber heraus, was an ihrer konkreten Präsentation auf Inhaltlich–Thematisches abgestimmt ist oder eine spezifische Interpretationsperspektive katalysieren soll – und was nicht. Selbst die Frage, ob bestimmte Auffälligkeiten des typographischen Erscheinungsbildes absichtlich oder zufällig entstanden sind, kann sich stellen (Reuß 2006). Mit der gezielten Wahl einer bestimmten Form der Inszenierung von

Prosa verbinden sich gerade in Folge der Wahlfreiheiten zumindest implizit stets Semantisierungen: Strukturierungen auf Textebene werden deutlicher oder weniger deutlich dargestellt, akzentuiert oder nivelliert; Texte dehnen sich aus oder erscheinen komprimiert, Textblöcke schließen sich ab oder kommunizieren sichtbar mit anderen etc.

Zu den Dimensionierungsparametern, die gerade für Prosatexte semantisch relevant sein können, gehört auch die Körperlichkeit des Buchs, also sein Umfang, sein physischer Aufbau, gegebenenfalls selbst sein Gewicht. Dicke Bücher sind mit ›Fülle‹ assoziiert, verheißen ›Weitläufiges‹,³ wobei ihr Aufbau auch auf Ordnungsmodelle respektive auf Anordnungsstrategien verweist, mittels derer Fülle und Weitläufigkeit bewältigt werden sollen.

Eine alphabetisch organisierte Prosa wie die von Ransmayrs »Repertoire« als Pendant der ihm vorangehenden Romankapitel macht die genannten Dimensionen der Textausbreitung exemplarisch sinnfällig: Zunächst bilden sich aus Reihen von Stichworten (hier: aus Namen) Textblöcke; aus ›Linien‹ werden also ›Flächen‹. Dann stapeln sich die bedruckten Flächen zum Volumen. Das alphabetisch organisierte Buch oder Teilbuch ist – und dies bildet den kultur- und lesegeschichtlichen Hintergrund, auf den Ransmayr sich implizit bezieht – ein typisches und charakteristisches Produkt der Kodex-Kultur. Denn die alphabetische Anordnung von Inhalten gestattet es schon vor der Etablierung von Seitenpaginierungen und Inhaltsverzeichnissen, im ›Volumen‹ zu navigieren und spezifische Informationen zu finden, ohne den gesamten Band durchblättern zu müssen. Wer einen alphabetisierten Text durchquert, durchquert einen Raum, kann sich in diesem hin und her bewegen. Lexika sind im Kontext der Printkultur mit Buchförmigkeit konnotiert. Das Lexikon ist dabei nicht nur meist ein ›ausgedehntes‹ Buch; es ist auch inhaltlich konnotiert mit ›Fülle‹, mit einer Breite der erörterten Gegenstände und der vermittelten Inhalte.

³ Vgl. dazu Spoerhase 2016, 61: »Viele dicke Buch-Wale der Moderne vereinigen dem Anspruch nach die Eigenschaften der beiden von Schnapp und Michaels skizzierten Fundamentalkonzeptionen des Buches [Referenztext ist hier: Schnapp und Michaels 2012]: Es handelt sich um massive und totale Bücher, die gleichsam das gesamte Universum in sich zusammenfließen lassen wollen, und um durchlässige und poröse Bücher, die Seite für Seite ihrer Gegenwart eine allumfassende Bühne bieten möchten.« Spoerhase setzt hier allerdings einen weiteren, eigenen Akzent, indem er statuiert: »[Ä]sthetische Totalitätsambitionen des Buches der Moderne dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Buchform aufgrund ihrer dreidimensionalen Diskontinuität genau die Simultaneität des Sinns verweigert, die sich viele moderne Theoretiker des Buches einst von der Doppelseite eines weit aufgeschlagenen Bandes versprochen hatten.«

4 Das Lexikon und seine weiten Räume

Sten Nadolny hat in seinen Poetikvorlesungen mit dem Titel *Das Erzählen und die guten Absichten* (1990) eine Poetik literarischer Lexikographie umrissen. Hier wird das Lexikon zur Metonymie der Fülle – und als Modell eines Romans zur Chance, diesem zur Inhaltsfülle zu verhelfen. Hinweise auf den physischen Umfang lexikographischer Kompendien verbinden sich mit der Akzentuierung ihrer ›Breite‹ in inhaltlicher Hinsicht.

In der Zeit um 1900 [...] gab es hierzulande noch ein unerschütterliches Vertrauen in das gelehrte Wissen und deshalb auch die sichere Annahme, daß große Ansammlungen von Wissen das Leben bereichern und dem Fortschritt zum Sieg verhelfen könnten. [...] Die Wissensansammlungen waren für Geld zu haben, hießen »Enzyklopädie« oder »Konversationslexikon« und standen als Prestigemöbel im Wohnzimmer. In ihnen war von »Aa« bis »Zz« alles an Fakten, Definitionen, Interpretationen zu finden, was die Wissenschaft zu bieten hatte. (Nadolny 1990, 27)

Fülle, Dichte, Weiträumigkeit: Diese Assoziationen charakterisieren für Nadolny die Welt der Lexika. Deren Wortreichtum sowie der Duktus der langen, manchmal wie pausenlos wirkenden Sätze sowie die lückenlose Bedeckung der Buchseiten mit Text wirken verstärkend. Nadolnys Bemerkungen stellen eine suggestive Verknüpfung her zwischen der Wohnzimmermöbelgröße des Lexikons, der Erstreckung der Sätze und der Weite der Welt, die dargestellt wird, also zwischen Buchkörpern, Schreibstil und Signifikaten. So wie die weit ausholenden Sätze dazu geeignet erscheinen, die Welt einzufangen, so scheint der Buchraum alles aufnehmen zu können.⁴

Nadolny denkt sich einen Romanautor aus, der als Junge schon gern in Lexika blätterte, sie durchstreifte, aus ihnen Weltwissen bezog und der als Erwachsener dann den Plan fasst, einen Roman entlang einem Lexikon zu schreiben, um ihm ein möglichst hohes Maß an ›Welthaltigkeit‹ zu verleihen, aber auch an Vielfalt der Gegenstände.

⁴ Nadolny macht sich die latente Metaphorik räumlicher Formen, Strukturen und Proportionierungen zunutze, wenn er beschreibend Aussagen über die ›Welt‹ des Lexikons, dessen Stilistik und sogar dessen Typographie überblendet. »Die Welt des *Großen Meyer* war sehr weiträumig, die Völker sehr verschieden und auf erstaunlich unterschiedlichen Entwicklungsstufen. Alles war akribisch beschrieben: Schmetterlinge, Eingeborene, Kopffüßler, antike Statuen. Obwohl es viele Bilder gab, dominierte die Sprache. Denn das war ein weiterer fester Glaube der alten Zeit: Alles, aber auch alles ist, wenn auch in endlosen Sätzen voller Partizipien, vollständig und zweifelsfrei beschreibbar. Das schmöckernde Kind lernte, ohne es zu merken: den Gebrauch des Alphabets, die Frakturschrift und ebendiese antiquierte, anstrengende Sprache, die nirgends eine Lücke lassen wollte.« (Nadolny 1990, 28)

Der Autor überlegt hin und her [...], was er mit dem Stoff »Enzyklopädie« anstellen könnte. [...] Er experimentiert herum und hat das Gefühl, daß das zunächst einmal ein Stoff ist, in den man viel »Welt« hineinbringen kann. (Nadolny 1990, 46)

Von Räumen spricht Nadolny hier vor allem, um von *Zwischenräumen* sprechen zu können. Gerade in Lexikonbänden, so wird im Zusammenhang damit betont, findet im Raum des Alphabets zwischen auch nur zwei benachbarten Buchstaben Vieles und Verschiedenes Platz. Und so denkt der von Nadolny imaginierte Romanautor zwar darüber nach, dass er eigentlich die ganze Breite von A bis Z bräuchte, um »alles Mögliche« in einen Roman hineinzubringen, hält dann aber doch an seinem ursprünglichen Plan fest, der nur einen Band des als Stichwortlieferant dienenden Lexikons zum Romanmodell macht und dabei die Spielräume der Themen zwischen Vokabeln wie »Glashütte« und »Hautflügler« ausmisst.⁵ Selbst der eine Band des *Großen Meyer* ist so weiträumig, dass sich zwischen seinen Gegenständen immer wieder neue Räume öffnen. Die Bewegung durchs Lexikon übertrifft hinsichtlich ihrer Weitläufigkeit sogar die Möglichkeiten, die Flugreisen bieten.

Gibt es eine dem Fliegen überlegene Art der Fortbewegung? Und ob! Es ist die vom Gneis zum Gnu (»siehe Antilopen«) und weiter nach Gnesen [...]. (Nadolny 1990, 29)

Wo Verweise die Artikel untereinander vernetzen, lädt das Buch seine Leser zum »Durchqueren« des Buchraums ein.⁶ Letztlich gilt dies aber auch bereits infolge der alphabetischen Anordnung als solcher, die es ja nahelegt, statt einer linearen eine sprunghafte, richtungswechselnde Lesepraxis zu üben. Komplementär zu den Bewegungen, mit denen Lexikonleser durch die verfügbaren

⁵ »Es wäre ein Titel für einen Roman, denkt er: ›Glashütte bis Hautflügler‹. [...] Und welch eine riesige Spannweite, wieviel Welt tut sich auf zwischen der Uhrenfabrikation der Stadt an der Müglitz (2274 Einwohner im Jahre 1900) und jenen ›Kerbtieren mit beißenden und leckenden Mundteilen, vollkommener Metamorphose und häutigen Flügeln, meist mit Giftstachel ausgestattet, vulgo Wespen, Hornissen, Bienen und Hummeln.« (Nadolny 1990, 30)

⁶ »Die Ordnung, in der die Seiten aufeinander folgen, hat für eine lineare Erzählung, in der Ereignisse nacheinander geschehen, eine ganz andere Bedeutung als für ein Lexikon, bei dem man je nach dem Bedürfnis des Augenblicks von einem Artikel zum anderen übergeht. Doch kann bei dem am wenigsten unterbrochenen Werk ein Inhaltsverzeichnis mir helfen, die Simultaneität des Volumens wiederzufinden. Dem nach einer einzigen Linie wohlgeordneten Text fügt der wissenschaftliche Verleger einen Index hinzu, der es uns ermöglicht, ein bestimmtes Wort oder ein bestimmtes Sujet nachzuschlagen, ohne deshalb das Buch von Anfang bis Ende durchlesen zu müssen. Über die primäre Ordnung gemäß der Paginierung, die schon bei zweisprachigen Ausgaben eine doppelte, parallel verlaufende Paginierung wird, können sich alle möglichen anderen Routen legen, zu denen wir durch den Text selbst eingeladen werden [...] oder durch Anmerkungen, Zeichen, Anhänge und Aufzählungen aller Art.« (Butor 1990, 51–52)

Räume ihrer dicken und multiplen Bücher reisen, breiten sich Lexikonmacher in diesen Räumen aus – im konkret-buchstäblichen wie im übertragenen Sinn.

Nadolnys Idee zu einem Lexikonroman kommt nicht von ungefähr. Im zwanzigsten Jahrhundert haben verschiedene Verfasser literarischer Prosa, solchen und ähnlichen Einfällen folgend, ihre Texte als Wörterbücher, kommentierte alphabetische Register oder Lexika angelegt und das normalerweise als nichtliterarisch geltende Lexikon- oder Wörterbuchformat literarisch genutzt. Direkt oder indirekt stehen ihre Texte dabei vielfach im Zeichen der Selbstdarstellung (auch vermittelt über die Darstellung der Dinge, Themen, Erfahrungen, die als persönlich besonders signifikant aufgefasst wurden), der Mitteilung persönlicher Interessen, der Darstellung von Familien- und Zeitgeschichte. Verschiedene Arten von Lemmata bieten Schreibanlässe, teils Eigennamen, teils Vokabeln von besonderer Bedeutung für den Autor, Allgemeinbegriffe ebenso wie die Namen von Dingen.

Insgesamt erweist sich der Einfall einer Orientierung an Wörterbuch- oder Lexikonartikeln als so variantenreich umsetzbar, dass sich die scheinbar konventionalisierten Ausgangsformate selbst als proteisch erweisen – auf struktureller, thematischer und textgestalterischer Ebene. In Werken literarischer Fiktion sind entsprechende Formate teils als Separatteile integriert worden, teils bestimmen sie deren Gestalt auch ganz. Gern werden Lexika genutzt, um über sich selbst zu schreiben.⁷ Lexikonromane sind einerseits als besondere Romangattung zu betrachten, andererseits aber gegen die anderen Formen literarischer Lexikographie nicht trennscharf abgrenzbar, schon weil die Distinktion zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Schreiben oft wenig erbringt.⁸

Sachliche Informationen und sachbezogene Reflexionen sowie eine subjektive Perspektive auf die Welt und auf das eigene Ich verbinden sich in lexikographisch-literarischen Werken auf viele Weisen. Genannt seien etwa Alberto Savinio seit den 1940er Jahren sukzessiv publizierte *Nuova Enciclopedia*, Roland Barthes' Projekt *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), die Artikelsequenzen *Abecadło Miłosza* (1997) und *Inne Abecadło* (1998) von Czesław Miłosz sowie Andreas Urs Sommers Buch *Die Kunst, selbst zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire* (2002). Lexikonromane integrieren oft viele Sachinformationen, so bei Andreas Okopenko, Richard Horn, Milorad Pavić etc. Offen ist die

7 Einige Beispiele: Aubry 2009 (dt. 2013); Barthes 1975 (dt. 2010); Chargaif 1986 (dt. 1989), 2000; Dischner 2009; Fuentes 2002 (dt. 2004); Greiner 2015; Marlowe 2000; Miłosz 1997, 1998 (dt. 2002); Rakusa 2019; Rytchëu 2008 (dt. 2012); Schirnding 2000; Sommer 2002; Ugrešić 1993 (dt. 1994).

8 Einige Beispiele: Horn 1969; Okopenko 1970, 1976; Pavić 1984 (dt. 1988); Shaogong 2003.

Grenze zu enzyklopädischen Romanen, die als ganze keine alphabetische Struktur besitzen, die aber unter anderem einen umfangreichen Wörterbuchteil einschließen, wie etwa Bora Ćosićs *Tutori* (1978), respektive einen lexikographischen Buchteil wie Wirths *Roman. Lexikon eines Lebens* von György Sebestyén (1999) und Matthias Senkels Roman *Frühe Vögel* (2012). Wenn es angesichts der Vielfalt konkreter Erscheinungsformen lexikographischen Schreibens in der Literatur überhaupt einen gemeinsamen Nenner gibt, so kann dieser wohl in der Tendenz der Lexikographen gesehen werden, sich physisch im Buch sowie im übertragenen Sinn über ihre Lemmata gehörig ›auszubreiten‹.

Physisches Sich-Ausbreiten des Textes und inhaltliche ›Ausbreitungen‹ pflegen in literarisch-lexikographischen Texten miteinander zu korrespondieren, sei es, um eine Fülle an Dingen darzustellen und zu zeigen, wie viel ›Welt‹ zwischen zwei Buchstaben passt, sei es auch, um sich über Ideen, Begriffe, Werte, Wünsche und Sorgen, Freuden und Leiden Gedanken zu machen, die das alphabetische Arrangement als Lizenz verstehen: Wer am Leitfaden von Stichwörtern nachdenkt, entzieht sich dem Zwang zum System. Dies bedeutet unter anderem, dass bereits verfasste Artikel modifiziert und um neue erweitert werden können, so wie alphabetische Lexika leichter neu aufzulegen sind als systematische Darstellungen. Eine Verbreiterung kann durch einfaches Dazwischenschieben neuer oder durch Verlängern alter Artikel erfolgen. Die folgenden Beispiele lexikographischer oder teil-lexikographischer Prosa illustrieren unterschiedliche Möglichkeiten, Buchräumliches und Buchmaterielles offen oder subkutan zu semantisieren.

5 Poetik des dicken Buchs, Prosaisierung von Wörterlisten. Bora Ćosić: *Tutori* (1978) – *Die Tutoren* (2015)

Bora Ćosićs Prosawerk *Die Tutoren* (*Tutori*) ist ein Familienroman auf der Basis von Bora Ćosićs eigener Familiengeschichte; sie umfasst anderthalb Jahrhunderte und gliedert sich in fünf Teile und Zeitabschnitte, abgestimmt auf die verschiedenen zu Wort kommenden Vertreter der entsprechenden Generationen, Theodor, Katharina, Laura, Lazar, ›Der Autor‹. Untergliedert in Hefte, besteht der fünfteilige Roman aus insgesamt 18 Heften. Der letzte, jüngste Familienvertreter, ›der Autor‹, ist ein romaninternes Alter Ego Bora Ćosićs. Katharina prognostiziert den Roman in groben Zügen:

Aus all diesen Heften wird ein Buch gedruckt, wer wann was warum gemacht hat. Die wichtigsten Vorfälle 1828, 1871, 1902, 1938, 1977. Von fünf Generationen und über die.

Hauptpersonen 1 Pope, 1 Hausfrau und Hausherrin, 1 Arztgattin, 1 Handelsgehilfe, 1
Schriftsteller (Ćosić 2015, 172)

Theodors im Jahr 1828 verorteter Teil (1)⁹ beginnt mit einem ›persönlichen‹ Vokabelbuch, das auf einer größeren Zahl von Seiten viele Wörter vorstellt. Man könnte die Abfolge als Hinweis auf das deuten, was dem Protagonisten im Lauf eines Tages nacheinander durch den Kopf geht. Die Vokabeln beziehen sich auf unterschiedliche Gegenstände, Prozesse und Praktiken, auf Familiäres und Weltgeschichtliches. Ćosićs stilistisch wie inhaltlich facettenreiches Prosawerk illustriert programmatisch, wie weiträumig Bücher sein können, wenn es gilt, historische Welten und ihre Bewohner darzustellen. Die Weiträumigkeit und Weitläufigkeit des Werkes hat dabei etwas Kompensatorisches: Ćosić beschreibt rückblickend seine Arbeit an und mit Wörtern, welche sich über die Seitenflächen und in den Buchraum hinein ausdehnten, als eine Arbeit, die seinerzeit in einer Situation politisch bedingter Isolation aufgenommen wurde, in einem auf behördliche Veranlassung erfolgten Rückzug in die Enge. Kompensation für diese Enge scheint vor allem die Vielfalt der verbalen Bekundungen, Stilebenen, Redeweisen und Ausdrucksmöglichkeiten zu bieten, die das Buch bietet – ein Wörterbuch in besonderem Sinn:

[Da] öffnete sich vor mir das große Proletariat der Sprache [...]. Das war der Ausgangspunkt, aus dem sich langsam eine Chronik unerheblicher Vorkommnisse entwickelte, weit weg von der Strenge der Welt, die umschloss. Erst heute kann ich die Rolle der Familie in meinem Leben zur Gänze betrachten. Und doch, was ich in meiner fröhlichen Einsamkeit schriftlich auszuarbeiten begann, war kein Familienroman, sondern eine Sottie über die Sprache. Kein Volk, das stand für mich fest, spricht seine eigene Sprache, sie sprechen allen eine fremde Sprache, ihnen übergestülpt, voll vorgefertigter Floskeln. Wenn sie Briefe schreiben, an die Lieben daheim, an die Liebste, ans Amtsgericht, wenn sie ihren Kunden Rechnungen ausstellen, wenn sie ihre Redeweise dem Umstand anpassen, ob sie mit ihren Bedienten oder Ausländern sprechen, wenn sie im Feuilleton Fortsetzungsromane lesen, wenn ein Kind eine Lektion aus dem Schulbuch wiedergibt, wenn sie die Dinge in ihrem Besitz aufzählen oder die zu einem Fest eingeladenen Personen auflisten, Menschen beherrschen nicht-sprachliche, wider-sprachliche Regeln, eingeschliffen, entstellt und infolgedessen sehr unterhaltsam. Diese Nicht-Sprache, diese Wider-Sprache, diese *Tutoren* nachgeschwatzte Sprache begann ich also zu erkunden.¹⁰ (Ćosić 2015, 784f.)

Und so wird das Buch zum Spielraum einer facettenreich erfassten, in allerlei Register ausdifferenzierten Sprachwelt. Kontraktionen und Expansionen bestimmen

⁹ 1828 erschien das von Vuk Karadžić kompilierte erste serbische Wörterbuch, das sich am Vorbild des Grimm'schen Wörterbuchs orientierte und die Vokabeln mit deutschen und lateinischen Übersetzungen präsentierte.

¹⁰ Hier liegt die Erklärung des Romantitels: Tutoren sind diejenigen, von denen man sprachliche Ausdrucksweisen übernimmt.

den Fortgang. Wiederholt enthält der Roman Listen in Prosasatz: Reihen von Stichwörtern fügen sich zu Textflächen und dokumentieren eine elementare Art der ›Prosaisierung‹. Als eine Art Spiel mit dem Erscheinungsbild von Prosa präsentieren sich vor allem die Romanseiten mit pausenlosen Sequenzen von Vokabeln: Der von Reimen durchzogene, aber als Prosa gesetzte Text der Seiten 222–272 etwa bietet ein ostentativ in Blocksatz präsentiertes, der Prosaoptik unterworfenen Textbild, dabei wird er intern durch Binnenreime geprägt (die wohl auch die maßgebliche Gemeinsamkeit der Formulierungen ausmachen). Es gibt also zwar ›gebundene‹ Rede, aber diese wird vom Prosaformat absorbiert. Viele Seiten des Romans wirken wie ›Wimmelbilder‹ aus Stimmen. In das ›Rechteck‹ der jeweiligen Prosaseite sind verschiedene Arten von Wörtern und Sprechweisen integriert. Die Prosaoptik absorbiert gleichsam alles, macht alles gleich, ebnet Differenzen und Kontraste ein.

6 Prosa-Überlagerungen. Péter Ziláhy *Az utolsó ablakzsiráf* (1998) – *Die letzte Fenstergiraffe. Ein Revolutions-Alphabet (ab fünf Jahre)* (2004)

Péter Ziláhy's zugleich persönliches und politisch-dokumentarisches Lexikon,¹¹ vorwiegend aus Prosaartikeln bestehend, aber von gedichtartigen Passagen durchzogen, schildert eine vom Autor erlebte Welt in mehreren Zeitdimensionen sowie eine historische Welt, den Balkan, insbesondere Jugoslawien. Dieser historische Raum – die Welt konfligierender Ethnien, Ideologien, Kriegsparteien – wird auf der Basis angelesenen (lexikographischen) und selbsterworbenen Wissens beschworen.¹² Ziláhy's bunt illustriertes kleines Kompendium nimmt seinen Ausgang von einem Vorgängerlexikon, gestaltet und geschrieben für Kinder: *Az utolsó ablakzsiráf. Öt éven Felülieknek* wurde in Ungarn jahrzehntelang eingesetzt und vielfach aufgelegt. Der Name, den man ihm umgangssprachlich gegeben hat (und den Ziláhy mit seinem Buchtitel zitiert), ist ein Portmanteau-Ausdruck: »ablakzsiráf« nimmt Bezug auf das erste und das letzte Lemma im Buch: auf »ablak« (Fenster)

¹¹ Engl. Übers.: *The Last Window-Giraffe. A Picture Dictionary for the Over Fives*. Vgl. Ziláhy 2008.

¹² »This book is about the madness of everyday life under a dictatorship. It shifts in theme and time, texting the borderlines of prose and poetry, fiction and non-fiction, history and autobiography – all in the unassuming guise of a children's ABC. Filled with his own striking photographs, Ziláhy's memoir gives fascinating insight into another universe behind the Iron Curtain.« (Ziláhy 2008, Klappentext)

und »zsiráf« (Giraffe). Die von Ziláhy verfassten Artikeltexte wurden Vokabeln und Vokabelgruppen aus dem Kinderlexikon zugeordnet und teilen ganz Verschiedenes mit, abgelöst von den ursprünglichen Artikelinhalten. Sie sind homogenisiert durch die Prosaform, bieten aber neben Sachinformationen über Zeitgeschichtliches, Historisches, Politisches und Kulturelles auch autobiographische Erinnerungsepisoden sowie insgesamt Ausführungen zu verschiedenen Themenbereichen und Gegenständen. Die den einzelnen Buchstaben zugeordneten Abschnitte werden stets durch eine kleine Liste ungarischer Wörter eingeleitet, die mit dem fraglichen Buchstaben beginnen. Die anschließenden Artikel enthalten diese Wörter oder stehen doch zu ihnen in assoziativer Beziehung.

Das bereitgestellte Vokabular nimmt indirekt Einfluss auf das, was die Artikel enthalten. So evoziert das im ersten Absatz des ersten Artikels erwähnte »Gold« (Ziláhy 2004, 5) beim Lexikographen Ziláhy Vorstellungen von einem goldenen Zeitalter. Unter den Überlagerungen durch den neueren Text des Lexikons schimmert allenthalben der alte Text hindurch, vor allem für Leser, die mit dem ungarischen Kinderlexikon und seiner kommunistischen Alltagswelt großgeworden sind. Fläche für Fläche, Baustein für Baustein, erweist sich so die Doppelbödigkeit der Dinge. Nicht nur das gegenwärtige Ungarn und dessen Vorgeschichte treten in einen Spannungsbezug, sondern auch das zum Zeitpunkt der Buchentstehung gegenwärtige Serbien, seine jugoslawische Vorgängergewelt – und die Geschichte des Balkanstaats, der zeitweilig Jugoslawien hieß. Das Gewebe der Prosaartikel zeigt seine Schichtungen. Auch die Illustrationen des Kinderlexikons hat Ziláhy wiederverwendet und sie erweitert um zahlreiche andere Bildelemente, darunter allerlei Fotos, die er selbst gemacht hat – vor allem von Belgrader Straßenszenen. Kontraste zwischen Bildern verschiedener Provenienz bringen Unruhe in die Bebilderung und das Bildprogramm (Ziláhy 2004, 58f.).

Die ehemals geordnete Kinderwelt der *Fenstergiraffe* hatte allen Dingen ihren Ort zugewiesen und die Vorstellung vermittelt, alle relevanten Gegenstände und Verhältnisse seien sinnvoll und stabil geordnet, aufgereiht am Faden der Artikelfolge, geordnet auf ordentlich paginierten Seiten: »Aus diesem Wörterbuch kannst du viele interessante Dinge über Belgrad erfahren. Über den Dschungel kannst du auf Seite 26 lesen.« (Ziláhy 2004, 5) Die Bilder und Berichte des Buchs strafen diese Zuversicht Lügen. Dies gilt nicht zuletzt für Einträge über Wörter und Zeichen. Dem Lexikon in seiner ungarischen Originalfassung liegt das ungarische Alphabet mit seinen diversen Sonderzeichen zugrunde. Zu Beginn des Buchs wird aber auch auf die jugoslawischen Alphabete verwiesen: Der erste Buchstabe des kroatischen, des serbischen und des bosnischen Alphabets sei das »A«, so heißt es, dann aber »A ≠ A« (Ziláhy 2004, 5) – ein Hinweis auf das Thema Bürgerkrieg und Zerfall, das im Lexikon entfaltet wird. Suggestiv vermittelt das Schreibspiel um ein Kinderlexi-

kon den Gedanken, dass sich angesichts sich auflösender topographischer Ordnungen die Seiten der Bücher ebenfalls neu aufteilen lassen müssen. Alte Bilder werden um neue erweitert oder auch durch diese ersetzt. Die Herausbildung eines neuen Lexikons als Überlagerung eines alten erscheint als eine Art Kampf um das Buchterritorium, in dem spielerisch die Territorialkämpfe der kriegerischen Balkanvölker nachgeahmt werden, und die Überlagerung (nicht völlige Verdrängung!) des alten Lexikondiskurses erscheint als Gleichnis der neuen diskursiven Ordnung, die politische Umbrüche mit sich bringen.

7 Selbstironische Neuanfänge, multiple Lexika. Wolfgang Hegewald: *Lexikon des Lebens. Von Ach–Oh, von Ah–Weh, von Achim–Zacharias* (2017)

Wolfgang Hegewalds Buch *Lexikon des Lebens. Von Ach–Oh, von Ah–Weh, von Achim – Zacharias* ist ein autofiktionales Projekt, das zwar auf Hegewalds eigener Vita beruht, auf diese aber in stark gebrochener und verfremdeter Form Bezug nimmt. Dies soll zwar vom Leser durchschaut werden, zugleich aber signalisieren, dass der Autor sich von der Form einer konventionellen autobiographischen Ich-Narration abgewandt hat. Hegewalds Krypto-Lebensbuch zerlegt ›Leben‹ in Artikel, in denen sich Narration und Reflexion verknüpfen. In Form alphabetisch gereihter Artikelserien mit Biographiebruchstücken werden verschiedene textuell konstituierte Figuren präsentiert. Diese tauchen in alphabetischer Folge – in der Reihenfolge ihrer Namen – auf; für jeden Buchstaben gibt es einen Helden: Achim, Bertram, Clemens, Dietrich, Erik, Ferdinand, Gregor, Heinrich, Ivo, Justus, Kasimir, Marc, Niklas, Oleg, Peer, Quirin, Robert, Samuel, Tobias, Ulf, Veit, Willy, Xaver, Yorck und Zacharias.

Sie alle tragen autofiktionale Züge, doch von Achim bis Zacharias findet sich immer wieder eine neue Lebensgeschichte, jede ihrerseits in Fragmenten. Es ist die Geschichte eines ehemaligen DDR-Bewohners, der nach Absolvierung einer Gärtnerlehre aus persönlichen Motiven und auf Antrag in den Westen ging, der dort studierte, eine Theologin heiratete und sich ohne spektakuläre Erfolge als Schriftsteller betätigt. Der Schreibende zerlegt sich in eine alphabetische Figurenserie und sein Bericht präsentiert sich als ein Konstrukt, das alles Mitgeteilte fiktional überformt. Von »Achim« bis »Zacharias« repräsentiert jede der Teilfiguren eine Option, gelebt zu haben. Das Lebenslexikon sperrt sich schon dadurch gegen die Idee einer Rekonstruktion kohärenzstiftender und sinnvoller Lebenszusammen-

hänge, betont die Kontingenz von Erfahrungen und Ereignisfolgen. Alles hätte auch ganz anders verlaufen können. Aber (und diese Frage wird vor allem durch Ähnlichkeiten der verschiedenen Lebensgeschichten untereinander provoziert): Wäre es bei abweichendem Verlauf wirklich so anders gewesen?

Obwohl Hegewalds autofiktionales Lexikon der Idee eines in alternative Möglichkeiten zersplitterten, aber auch innerhalb des Einzelstrangs noch fragmentierten Lebens, eines in diverse Optionen dissoziierten Ichs, eines Protagonisten ohne charakteristische ›Eigenschaften‹ verpflichtet ist und insofern eine postmoderne Variante autofiktionalen Schreibens bietet, sind doch Ambiguitäten zu registrieren: Namen erscheinen einerseits als Inbegriff des Beliebigen (ob Achim, Zacharias oder Wolfgang: der Namensträger spiegelt sich in seinem Namen nicht), das dann aber andererseits in seiner ganzen Beliebigkeit auf das Leben seines Trägers einwirken kann – so etwa, wenn der in der DDR aufwachsende Hegewald (zumindest nach eigener Mutmaßung: wegen seines Namens) einen Ausbildungsplatz als Landschaftsgärtner zugewiesen bekommt. Die vielfachen Lebensgeschichten von Achim bis Zacharias entfalten sich rund um die Geschichte *einer* nicht auftretenden Figur (der Figur Wolfgang Hegewalds selbst), ein als solches ungreifbar lebendes Ich breitet sich in Alternativen aus, erstreckt sich über Artikelfolgen, erschreibt sich selbst Möglichkeitsräume. Das Alphabet, an dessen Leitfaden Peer einmal eine Predigt schreibt, die selbst wieder ein Teillexikon im lexikalischen Text ist (Hegewald 2017, 237–260), bietet eine mise-en-abyme des Romans: einen Hinweis auf die Möglichkeit, sich am Leitfaden des Alphabets auch innerhalb von Alphabeten nochmals zu ›verbreiten‹.

8 Prosa-Gebäude

Es gälte – so nochmals mein Vorschlag – Prosatexte als sich flächig und räumlich ausdehnende Texte zu lesen, die einer Poetik der ›Ausbreitung‹ affin sind – im buchstäblichen Sinn des Immer-Länger-Werden-Wollens, aber auch im inhaltsbezogenen Sinn des Sich-breit-über-Dinge-Auslassens, also des Gegenteils jener Kondensation, Komprimierung, Konzentration, die so oft mit lyrischer Rede in Zusammenhang gebracht wird (Grünbein 2010). Literarische Lexika und Wörterbücher sind sinnfällige Exempla solcher Ausdehnung, indem sie demonstrieren, wie die Auseinandersetzung mit Namen und Vokabeln in die Breite gehen kann, wie sich Wortlisten ausdehnen und verlängern lassen, wie sich zwischen Stichwörter neue Stichwörter schieben, wie die Freiheit von einer determinierenden Textordnung den Text für Fortsetzungen, Exkurse, Intermezzi öffnet. Das in vielen literarischen Lexika und Wörterbüchern inszenierte Text-

Gestaltungsspiel (bei dem die Lexikonprosa zahlreiche verschiedene Gesichter annimmt und teils auch durch Texte in ›gebundener Rede‹ ergänzt wird) erscheint als modellhafte Inszenierung des Prozesses, in welchem Welt und Selbst versprachlicht werden, offen für Erweiterungen, Zusätze, Korrekturen, durchzogen von Zwischenräumen.

Verwiesen sei abschließend auf Péter Esterházy's *Einführung in die schöne Literatur* (2006), ein aus stilistisch und inhaltlich heterogenen Teilen komponiertes Buch. Zusammengesetzt aus verschiedenen literarischen Projekten, präsentiert es eine Fülle an Variationen über die mise-en-page von Prosa. Dazu gehören unter anderem auch Blöcke mit alphabetisch gereihten Stichwörtern sowie zahlreiche Seiten, die wie Mosaike aus Teilflächen wirken. Eine Vernetzung der Seiten quer durch den Buchraum ergibt sich durch Wiederholungen, wie etwa auch die von bestimmten Bildmotiven, die in kleinen rechteckigen Kästchen auf den Seiten erscheinen und wie rätselhafte Signale wirken. Esterházy, dessen Buch eine genauere Analyse seiner Verräumlichungsstrategien verdient hätte, schon weil sich in seinem Sich-Ausbreiten über Dinge und Personen auch eine spezifische Poetik der sich ausbreitenden Wörter manifestiert, betont die Bedeutung der Idee eines sich ausbreitenden Werks, indem er sein Buch mit einem Gebäude vergleicht – und zwar mit einem, dessen Räumlichkeit letztlich mehr als drei Dimensionen hat. Der Klappentext des Buchs zitiert den Autor:

Anfang 1978 sah ich plötzlich ein »Gebäude« vor mir, ein »Texthaus«, also ein Buch, an dem ich dann bis 1985 arbeitete. Damals konnte man noch glauben, daß der Computer einen starken Einfluß auf die Literatur haben wird – sagen wir, die Linearität zerstörenden Bestrebungen [...] würden sich auf diese Weise entfalten. Es geschah nicht so, und auch ich habe diese Arbeitsmetapher fallengelassen, es blieb bei Raum, Dimensionen, Gebäude. [...] Das Gebäude paßt sich dem Blick an, den man auf es wirft. Zuerst fing ich also an, die einzelnen Räume zu schreiben, also die Zimmer, Säle, breiten Treppenhäuser.

(Esterházy 2006, Klappentext)

Und so seien ab 1981 die ›Vor-Bände‹ erschienen, die später die Teile des Gebäudes wurden.

Als ich damit fertig war, begann ich das große Gebäude zusammenzustellen, baute Treppen, Querkorridore, Fenster, kleine Gesimse, Leisten, Lappen, Zinnen, Schräggesims, Zahnfries, Kugelfries, Kastengesims, Rundbogenfries, Sockelgesims; manchmal zeige es sich, daß das Wort zu wenig war, dann verwendete ich Bilder oder andere »graphische Einheiten« – als sei das Ganze ein mehrdimensionaler Raum. [...] [D]ie Stücke wurden wie ein Spiegel, in dem auch andere Teile (Teilmengen) des Buchs zu sehen sind.

(Esterházy 2006, Klappentext)

Ein animierender, ja anthropomorphisierender Blick auf die Inhalte und Konstituenten seines Buchs ist für Esterházy's Schreibweise ebenso typisch wie der Blick für Räumlichkeiten und Architekturen. Der erste Teil des Buchs heißt »Flucht

der Prosa« – und beginnt mit einem Aufmarsch alphabetisch gereihter Stichwörter, die wie Eigennamen behandelt werden, indem sie ja ›aufmarschieren‹:

Am 16^{ten} Juni, einem Werktagvormittag, zogen der Reihe und dem Namen nach folgende Wörter ein [...]: Amme aus Abaliget, allerliebst aus Acsád, Analyse aus Afács, ankleiden aus Albertirsa, Antlitz aus Adorjánpuszta, Arbeit aus Abaújszántó [...]. (Esterházy 2006, 8)

Und so ziehen sie ein, die Wörter, in alphabetischer Reihe, werden zu Bausteinen von Textflächen und füllen letztlich ein dickes Buch. Das Buch, so wird einmal mehr suggeriert, bietet Wörtern ›Raum‹ – Raum, sich zu versammeln und zu formieren, Prosagebilde und andere Textformen zu bilden, Zwischenräume zu besetzen, Grenzen zu durchbrechen. Dass das Buch ein weiter Raum der Möglichkeiten ist, zeigt sich auch bei Esterházy exemplarisch dort, wo Vokabeln in alphabetischer Formation auftreten, um die Flächen der Seiten und die Volumina der Seitenstapel zu besetzen und zu bewohnen.

Literaturverzeichnis

- Aubry, Gwenaëlle: *Personne*. Paris 2009.
- Aubry, Gwenaëlle: *Niemand*. Roman. Übers. v. Dieter Hornig. Graz, Wien 2013.
- Barthes, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris 1975.
- Barthes, Roland: *Über mich selbst*. Übers. v. Jürgen Hoch. Berlin 2010.
- Butor, Michael: *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Frankfurt a. M. 1990.
- Chargaff, Erwin: *Serious Questions. An ABC of Skeptical Reflections*. Basel, Boston, Stuttgart 1986.
- Chargaff, Erwin: *Alphabetische Anschläge*. Stuttgart 1989.
- Chargaff, Erwin: *Ernste Fragen. Essays*. Übers. v. Joachim Kalka. Stuttgart 2000.
- Ćosić, Bora: *Tutori*. Belgrad 1978.
- Ćosić, Bora: *Die Tutoren*. Übers. v. Brigitte Döbert. Frankfurt a. M. 2015.
- Dischner, Gisela: *Wörterbuch des Müßiggängers*. Bielefeld, Basel 2009.
- Esterházy, Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest 1986.
- Esterházy, Péter: *Einführung in die schöne Literatur*. Übers. v. Bernd-Rainer Barth. Berlin 2006.
- Fuentes, Carlos: *En esto creo*. Barcelona 2002.
- Fuentes, Carlos: *Alphabet meines Lebens. Woran ich glaube*. Übers. v. Sabine Giersberg. München 2004.
- Greiner, Ulrich: *Das Leben und die Dinge. Alphabetischer Roman*. Salzburg, Wien 2015.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. 3. August 2020: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB.
- Gross, Sabine: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*. Darmstadt 1994.

- Gross, Sabine: Die Druckseite als Text-Lese-Landschaft. In: Textkünste. Buchrevolution um 1500. Hrsg. v. Ulrich Johannes Schneider. Darmstadt 2016, 184–189.
- Grünbein, Durs: Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009. Frankfurt a. M. 2010.
- Hegewald, Wolfgang: Lexikon des Lebens. Von Ach–Oh, von Ah–Weh, von Achim–Zacharias. Berlin 2017.
- Horn, Richard: Encyclopedia. New York 1969.
- Illich, Ivan: Das Denken lernt schreiben. Lesekultur und Identität. Übers. v. Ruth Cremerius. Hamburg 1988.
- Illich, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos »Didascalicon«. Übers. v. Ylva Eriksson-Kuchenbuch. München 2010.
- Marlowe, Ann: How to Stop Time. Heroin From A To Z. New York 2000.
- Miłosz, Czesław: Abecadło Miłosza. Krakau 1997.
- Miłosz, Czesław: Inne Abecadło. Krakau 1998.
- Miłosz, Czesław: Mein ABC. Von Adam und Eva bis Zentrum und Peripherie. Übers. v. Doreen Daume. München, Wien 2002 [dt. Auswahlausgabe von Czesław 1997 und 1998].
- Nadolny, Stan: Das Erzählen und die guten Absichten. Die Göttinger und Münchener Poetik-Vorlesungen. München, Zürich 1990.
- Nikkels, Walter: Der Raum des Buches. Köln 1998.
- Okopenko, Andreas: Lexikon-Roman. Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Salzburg 1970.
- Okopenko, Andreas: Meteoriten. Salzburg 1976.
- Pavić, Milorad: Hazarski rečnik. Belgrad 1984.
- Pavić, Milorad: Das chazarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100000 Wörtern. Männliches Exemplar/ Weibliches Exemplar. Übers. v. Bärbel Schulte. München 1988.
- Rakusa, Ilma: Mein Alphabet. Graz, Wien 2019.
- Ransmayr, Christoph: Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Nördlingen 1988.
- Reuß, Roland: Spielräume des Zufälligen. Zum Verhältnis von Edition und Typographie. In: Text 11 (2006), 55–100.
- Rytchëu, Juri: Doroshny Lexikon. Sankt Petersburg 2008.
- Rytchëu, Juri: Alphabet meines Lebens. Übers. v. Antje Leetz. Zürich 2012.
- Schirnding, Albert von: Alphabet meines Lebens. München 2000.
- Schnapp, Jeffrey T. und Adam Michaels: The Electric Information Age Book. McLuhan/Agel/ Fiore and the Experimental Paperback. New York 2012.
- Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): Textkünste. Buchrevolution um 1500. Darmstadt 2016.
- Sebestyén, György: Wirths Roman. Lexikon eines Lebens. Graz 1999.
- Senkel, Matthias: Frühe Vögel. Berlin 2012.
- Shaogong, Han: A Dictionary of Maqiao. Übers. v. Julia Lovell. New York, Chichester 2003.
- Sommer, Andreas Urs: Die Kunst, selber zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire. Frankfurt a. M. 2002.
- Spoerhase, Carlos: Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy). Göttingen 2016.
- Thalmayr, Andreas (Hg.): Das Wasserzeichen der Poesie. Nördlingen 1985.
- Ugrešić, Dubravka: Američki fikcionar. Zagreb 1993.
- Ugrešić, Dubravka: My American Fictionary. Übers. v. Barbara Antkowiak. Frankfurt a. M. 1994.

- Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000.
- Ziláhy, Péter: Az utolsó ablakzsiráf. Öt éven Felülieknek. Budapest 1998.
- Ziláhy, Péter: Die letzte Fenstergiraffe. Ein Revolutions-Alphabet (ab fünf Jahre). Übers. v. Terézia Mora. Berlin 2004.
- Ziláhy, Péter: The Last Window-Giraffe. A Picture Dictionary for the Over Fives. Übers. v. Tim Wilkinson. London, New York, Delhi 2008.