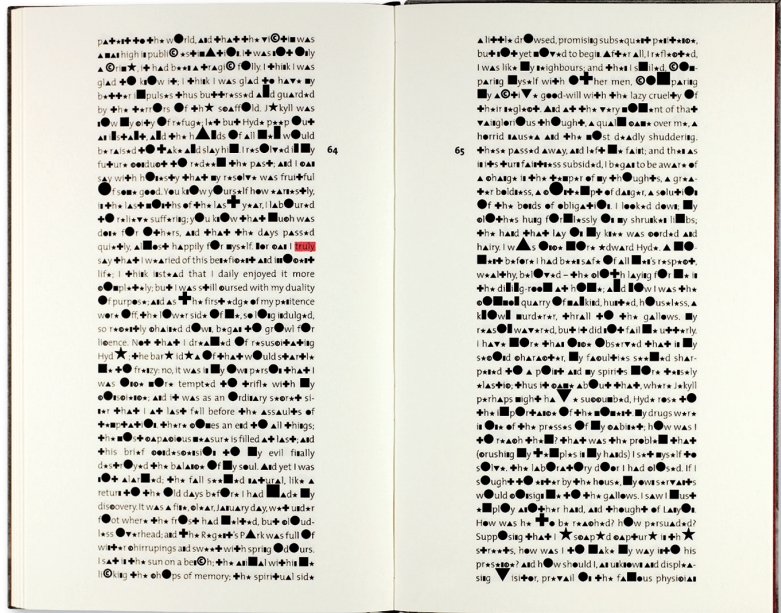


Monika Schmitz-Emans

ENZYKLOPÄDISCHE PHANTASIEN



Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur –
Fallstudien und Poetiken

Literatur – Wissen – Poetik

Herausgegeben von
Monika Schmitz-Emans

Band 8

Monika Schmitz-Emans
Enzyklopädische Phantasien



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2019

Monika Schmitz-Emans

Enzyklopädische Phantasien

Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur –
Fallstudien und Poetiken



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2019

Umschlagmotiv:

© Ines von Ketelhodt, *Zweite Enzyklopädie von Tlön, Band VIRUS*, 1997–2006

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2019
www.olms.de
E-Book

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-487-42267-1

Der voll[1]endetste Dichter [ist der], der alles gelesen – alle Wissenschaften – alles gesehen p. und dan[n] doch die Freiheit behalten, über die erworbene Welt zu her[r]schen und eine poetische [Welt] aus dem Erdenklos zu machen.

(Jean Paul)

Die Literatur transportiert sehr viel Wissen. [...] Wenn durch irgendeinen Exzeß an Sozialismus oder Barbarei alle Fächer bis auf eines aus unserem Unterricht vertrieben werden sollten, dann müßte das Fach Literatur gerettet werden, denn im literarischen Monument sind alle Wissenschaften präsent. Deshalb kann man sagen, daß die Literatur [...] absolut und kategorisch realistisch ist. Indessen, und darin ist sie wahrhaft enzyklopädisch, bringt sie die Kenntnisse zum Kreisen, sie fixiert und fetischisiert keinen einzigen ihrer Bereiche, sie gibt jedem einen indirekten Platz [...]. [Sie] erlaubt [...] es, mögliche Wissensbereiche zu bezeichnen – unvermutete, noch nicht erschlossene: die Literatur arbeitet in den Zwischenräumen der Wissenschaften: sie ist ihnen gegenüber immer in Vorzug oder ihnen voraus [...].

(Roland Barthes)

Inhalt

Einleitung	17
1 Wissensreflexion und literarisches Spiel	17
2 Seltsame Wissenskompendien	19
3 Zur Kartierung des Geländes	23
3.1 Was Enzyklopädisten anrichten	23
3.2 Eine besondere Art von Literatur: Literarische Enzyklopädien, Lexika, Sach- und Wörterbücher	25
3.3 Enzyklopädisch-lexikographische Schreibweisen im Zeichen literarischer Selbstreflexion: Impulse und Tendenzen	28
I: Poetiken	
A – Anordnungsexperimente	31
1 Epistemische, mediale und ästhetische Voraussetzungen ästhetischer Anordnungsexperimente	32
2 Kritisch-experimentelle Wörterbücher – Voraussetzungen und Spielformen	34
3 Lexikographische Projekte der Surrealisten	45
3.1 Heterologien und mediale Hybridisierungen: Der <i>Dictionnaire abrégé du surréalisme</i> (1938)	46
3.2 Eine ›kopfloste‹ Enzyklopädie: <i>Le Da Costa Encyclopédique</i>	53
3.3 Eine Privatencyklopädie: Alberto Savinio's <i>Nuova Enciclopedia</i>	67
3.4 Paul Mersmanns ABC-Bücher	78
4 Zu surrealistischen Impulsen in der Geschichte literarischer Lexikographik	81

B – Buchvisionen. Metamorphosen des Buchs, enzyklopädische Phantasien und entgrenzte Enzyklopädien bei Borges	83
1 Borges und das Buch	84
2 Mögliche Welten, mögliche Enzyklopädien	88
3 Etüden in Heterologie	94
3.1 Heterologien (A): Wuchernde Listen	95
3.2 Heterologien (B): Borges als Kompilator	99
C – Der Codex als Wortbühne: Lexikographisches Schreiben und Vokabel-Schauplätze bei Roland Barthes	107
1 Neue Poetiken des Schreibens und Lesens	108
2 Reflexionen über die Enzyklopädie bei Roland Barthes	108
3 Zu Barthes' Poetik	113
4 Barthes' Wörterbücher als poetologische Texte	118
4.1 <i>Variations sur l'écriture</i> (1973): Variationen über das Alphabet, Maskierungen und Rollenspiele	124
4.2 <i>Le plaisir du texte</i> (1973): Lust am Schreib-Spiel und verkleidetes Alphabet	128
4.3 <i>ROLAND BARTHES par roland barthes</i> (1975): Sprachliche Inszenierungen eines Ichs	132
4.4 <i>Fragments d'un discours amoureux</i> (1977): Sprach-Figuren auf der Textbühne	140
5 Barthes' Wörterbuchtexte: Schau- und Spielplätze der »écriture«	152
D – Diktionarien: Spielformen und Poetiken literarischer Wörterbücher	157
1 Schlüssel-Wörter – Jean Pauls <i>Clavis Fichtiana</i> als fast-alphabetischer Text	159
2 Wörterbücher im Spiegel differenter Semantisierungen	164
3 Aufklärung mit Wörterbüchern – Aufklärung über Wörterbücher: Wörterbuchtexte und ihre kritische Poetik	172
3.1 Gottlieb Wilhelm Rabener: <i>Versuch eines deutschen Wörterbuchs</i>	177

3.2	Georg Christoph Lichtenbergs Beitrag zum <i>Wörterbuch</i>	182
4	Wörterbücher als Medien literarischer Diagnostik: Diskurskritische Bestandsaufnahmen und lexikographische Manipulationen im 19. Jahrhundert	184
4.1	Gustave Flaubert: <i>Dictionnaire des idées reçues</i>	184
4.2	Ambrose Bierce und sein teuflisches Wörterbuch	188
4.3	›Kritische Wörterbücher‹ und ihr aufklärerisches Erbe	191
5	Das Wörterbuch als Matrix literarisch-poetischer Entdeckungen	192
5.1	Wortexplorationen, Wortmetamorphosen, Wortgeburten	193
5.2	Befragungen des Wörterbuchs: Francis Ponge	197
5.3	Metamorphosen des Wörterbuchs: Michel Leiris	204

E – Erzählte Enzyklopädien. Der Lexikonroman als Darstellung von Weltwissen 207

1	Lexikon-Poetiken	208
2	Das Genre Lexikonroman und sein ästhetischer Kontext	211
3	Wichtige Stationen in der Geschichte des Lexikonromans: Andreas Okopenko – Milorad Pavić – Han Shaogong	214
3.1	Sprachliche Bestandsaufnahmen: Andreas Okopenkos Lexikonromane	215
3.2	Konkurrierende Weltdeutungen: Milorad Pavić: <i>Das chasarische Wörterbuch (Hasarski rečnik)</i> , 1984	235
3.3	Han Shaogong: <i>A Dictionary of Maqiao</i> (1996, engl. 2003)	253

L – Lexikographie als literarische Schreibweise 267

1	Literarische Lexiko-Graphie – Facetten und Spielformen	271
2	Literarische Lexikographik als Darstellung von Geschichte und Geschichtserfahrung	276
3	Themenfeld Zeitlichkeit: Literarische Lexikographik des Verschwindenden, der Abfälle, der Anachronismen	280
4	Randgänge, Unnützes, Marginalisiertes und Abseitiges als Gegenstand literarischer Lexikographik	282

5	Diskursgeschichte und Diskurskritik am Leitfaden des ABCs	287
O – <i>Orbis-Pictus</i>: Illustrierte Wissenskompendien und Visuelle Literatur		291
1	Visuelle Welt Darstellung, Inszenierungen fürs Auge	292
2	Zu Geschichte und Spielformen bebildeter Kompendien	293
3	»Poetik des enzyklopädischen Bildes«. Barthes über das Bildprogramm der <i>Encyclopédie</i>	295
4	Der <i>Orbis-pictus</i> und seine Ableger	300
S – Schnitte, Tranchiertes: Ror Wolfs <i>Enzyklopädie für unerschrockene Leser als Schneide- und Spiel-Raum</i>		307
1	<i>Ratschläger, Welt- und Wirklichkeitslehre</i> : Anknüpfungen an das Projekt Enzyklopädie	308
2	Sprachliche Operationen	315
3	Die Bebilderung der Enzyklopädie	323
4	Tranchirers Poetik der Schnitte	326
Z – Zukunftsperspektiven für Enzyklopädie und Buch: Enzyklopädisten, Engel und Däumelinchen bei Michel Serres		331
1	Borgesianische Motive in Serres' Reflexionen zur Enzyklopädie	332
2	Netzwerke, Passagen und Boten	336
3	Serres als Enzyklopädist	340
4	Engels-Legenden, Engel als »Legenden«	349
5	Die Enzyklopädie der <i>Petite Poucette</i> (Däumelinchens Enzyklopädie)	352
II: Formate des Wissens, Formate der Literatur		357
1	Alphabete	361
2	Atlanten	373
3	Bestiarien	382
4	Buchwerke	388

5	Enzyklopädik	400
6	Enzyklopädik fiktionaler Welten und imaginärer Gegenstände	414
7	Kataloge	425
8	Konversationslexika	431
9	Listen	435
10	Romanlexika	444
11	Sammelsurien	453
12	Vokabularien	457

III: 101 Beispiele 463

1 Surrealistisch geprägte Lexika 466

(1) *Kritisches Wörterbuch*. Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u. a. 2005. (2) André Breton/Paul Éluard: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. 2005 [1938]. (3) *Le Da Costa Encyclopédique*. 2008. (4) Alberto Savinio: *Nuova Enciclopedia*. 1977.

2 Lexikonromane und verwandte Formen 469

(5) Andreas Okopenko: *Lexikon Roman. Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*. 1970. (6) Andreas Okopenko: *Meteoriten*. 1976. (7) Richard Horn: *Encyclopedia*. 1969. (8) György Sebestyén: *Wirths Roman. Lexikon eines Lebens*. 1999. (9) Xiaolu Guo: *A Concise Chinese-English Dictionary For Lovers*. 2007. (10) Gwenaëlle Aubry: *Personne*. 2009. (11) David Levithan: *The Lover's Dictionary*. 2011. (12) Matthias Senkel: *Frühe Vögel*. 2012. (13) Annette Pehnt: *Lexikon der Angst*. 2013.

3 Historische Romane, Erzählungen über Zeitgeschichte 489

(14) Bora Ćosić: *Tutori*. 1978. (15) Milorad Pavić: *Hasarski rečnik*. 1984. (16) Han Shaogong: *A Dictionary of Maqiao*. 1996. (17) Péter Zilahy: *Az utolsó ablaksziráf*. 1998.

4 Autobiographisches 512

(18) Ann Marlow: *how to stop time. heroin from A to Z*. 2000. (19) Juri Rytchëu: *Doroshny Lexikon*. 2008. (20) Erwin Chargaff: *Serious Questions*. 1986. *Alphabetische Anschläge*. 1989. *Ernste Fragen*. 2000. (21) Czesław Miłosz: *Abecadło Miłosza*. 1997. *Inne Abecadło*. 1998.

(22) Susanne Röckel: *Chinesisches Alphabet. Ein Jahr in Shanghai*. 1999. (23) Carlos Fuentes: *In esto creo*. 2001. (24) Ulrich Greiner: *Das Leben und die Dinge. Alphabetischer Roman*. 2015.

5 Philosophische und literarisch-kritische Essays, Reflexionen über Geschichte, Kultur, Ideen und Diskurse 531

(25) Andreas Urs Sommer: *Die Kunst, selber zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire*. 2002. (26) Hans Ulrich Gumbrecht: *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*. 2004. (27) Ulrich Schödlbauer, zusammen mit Paul Mersmann und Anne Corvey: *Das Alphazet*. Ab 2008. (28) Gisela Dischner: *Wörterbuch des Müßiggängers*. 2009.

6 (Selbst-)Portraits der Wissensgesellschaft: Allgemein- und Spezialwissen, Parodien und Satiren, Grenzgebiete und Randgänge 543

(29) Jacques Collin de Plancy: *Dictionnaire Infernal*. ⁶1863. (30) Filippo Tommaso Marinetti/Fedele Azari: *Primo dizionario aereo italiano (futurista)*. 1929. (31) Kurt Marti: *Abratzky oder Die kleine Brockhütte*. 1971. (32) *Pfeifen im Walde. Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*. Hg. v. Volker Straebel/Matthias Osterwold. 1994. (33) Lars Gustafsson/Agneta Blomqvist: *Herr Gustafssons familjebok. Realencyklopedi & konversationslexikon*. 2006. (34) Patrick Boman: *Dictionnaire de la pluie*. 2007. (35) Henning Ahrens: *Provinzlexikon*. 2009. (36) Thea Dorn/Richard Wagner: *Die deutsche Seele*. 2011. (37) John Oldale: *Who, or Why, or Which, or What*. 2011. (38) Fons Hickmann/ Henning Wagenbreth/Georg Barber (Hg.): *Taschenlexikon der Angst*. ²2012.

7 Parodien des Lexikographischen 567

(39) Ewald Gerhard Seeliger: *Handbuch des Schwindels*. 1922. (40) Ror Wolf (in Zusammenarbeit mit Karl Riha): *Das Lexikon der feinen Sitten*. 1964.

8 Parodien wissenschaftlicher Studien in nicht-lexikographischer Form 572

(41) Peter Schickele: *The definitive Biography of P. D. Q. Bach*. 1976. (42) Leo Lionni: *Botanica parallela*. 1976. (43) Harald Stümpke: *Bau*

und *Leben der Rhinogradentia*. 1961. (44) Georges Perec: *De iaculatione tomatonis (in cantatricem)*. 1987.

9 Exzentrisches 578

(45) Ulrich Holbein: *Narratorium*. 2008. (46) Niall Edworthy/Petra Cramsie: *The Optimist's Handbook. A Companion to Hope. / The Pessimist's Handbook. A Companion to Despair*. 2008.

10 Grenzgebiete und Randgänge 580

(47) *Liftboy, der. Ein Alphabet des Verschwindens*. 2007/08. (48) Kathrin Passig/Aleks Scholz: *Lexikon des Unwissens*. 2007. (49) Richard Fasten: *Das Lexikon des verbotenen Wissens*. 2009. (50) Volker Wiebrecht/Robert Skuppin: *Das Lexikon der verschwundenen Dinge*. 2010.

11 Zwischen Realem, Phantasmen und Fiktionen 582

(51) Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares: *Libro del Cielo y del Inferno*. 1960. (52) Jorge Luis Borges/Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica*. 1957. (53) Jorge Luis Borges/Roy Bartholomew: *Libro de Sueños*. 1976. (54) Jorge Luis Borges (Hg.): *La biblioteca de Babel* (Anthologie). 2007–2008.

12 Kompendien zu fiktionalen Gegenständen und Wissensdiskursen 590

(55) François Caradec/Noël Arnaud: *Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications*. 1964. (56) Paolo Albani/Berlinghiero Buonarroti: *Aga magéra difúra. Dizionario delle lingue immaginarie*. 1994. (57) Paolo Albani/Paolo della Bella/Berlinghiero Buonarroti: *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale*. 1999. (58) Jeff Vandermeer/Mark Roberts: *The Thackeray T. Lamshead Pocket Guide to Eccentric & Discredited Diseases. 83rd Edition*. 2003. (59) Koen Brams (Hg.): *Encyclopedia van fictieve kunstenaars. Van 1605 tot heden*. 2000.

13 Bücher über Bücher 602

(60) Paolo Albani/Paolo della Bella: *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili*. 2003. (61) Pedro Lenz: *Das Kleine Lexikon der Provinzliteratur*. 2005. (62) Andreas Urs Sommer: *Lexikon der imaginären philosophischen Werke*. 2012.

- 14 Bestiarien und Verwandtes** 611
- (63) Franz Blei: *Das große Bestiarium der Literatur*. 1924. (64) Anonym (=Gerhard Funke): *Nonnescicus nemo – Physiologus alter. Bestiarium Philosophicum*. 1976. (65) Fritz Schönborn (=Herbert Heckmann): *Deutsche Dichterflora*. 1980. (66) Stefano Benni/Pirro Cuniberti: *I meravigliosi animali di Stranalandia*. 1984. (67) Giorgio Celli: *Bestiario postmoderno*. 1990. (68) Kat Menschik: *Die Nixen von Estland*. 2002. (69) Hanna Zeckau/ Carsten Aermes: *Brehms verlorenes Tierleben*. 2007. (70) Caspar Henderson: *The Book of Barely Imagined Beings*. 2012. (71) Reiner Matysik: *wesen!*. 2007.
- 15 Topographisches** 620
- (72) Alberto Manguel/Gianni Guadalupi: *The Dictionary of Imaginary Places*. 1980. (73) Werner Nell: *Atlas der fiktiven Orte*. 2012. (74) Katharine Harmon: *You are here. Personal geographies and Other Maps of the Imagination*. 2004.
- 16 Wissen über Wissen. Reflexionen über Enzyklopädien.**
- Meta-Lexikographisches** 625
- (75) Guy de Planchy/Jean-Claude Carrière: *Dictionnaire de la bêtise et des erreurs de jugement*. 1965. (76) Die ›Dictionnaires‹ von Roland Barthes. (77) Anette Selg/Rainer Wieland (Hg.): *Die Welt der Encyclopédie*. 2001. (78) Werner Bartens/Martin Halter/Rudolf Walther (Hg.): *Letztes Lexikon*. 2002. (79) Jochen Hörisch: *Theorie-Apotheke*. 2004. (80) Rainer Maria Kiesow: *Das Alphabet des Rechts*. 2004. *Abcdarium. Von den Trümmerstätten der Wörterbücher*. 2005. (81) Benjamin Bühler/Stefan Rieger: *Florilegium, Bestiarium, Lapidarium und Machinarium*. Eine Tetralogie der Wissensfiguren. 2006–2014. (82) Christian Kassung/Jasmin Mersmann/Olaf B. Rader: *Zoologicon*. 2012. (83) Christine Blättler/Erik Porath (Hg.): *Ränder der Enzyklopädie*. 2012.
- 17 Wörterbücher** 663
- (84) Peter Bowler: *The Superior Person's Book of Words*. 1979. (85) Alain Finkielkraut: *Petit dictionnaire illustré*. 1981. (86) Douglas Adams/John Lloyd: *The Deeper Meaning of Liff*. 1990. (87) Jörg Drews: *Das endgültige zynische Lexikon*. 1990. (88) Dubravka Ugrešić:

Američki fikcionar. 1993. (89) Bodo Mrozek: *Lexikon der bedrohten Wörter*. 2005. (90) Michel Tournier: *Le pied de la lettre. Trois cent mots propres*. 1994.

18 Bild-Enzyklopädien, Kunst-Abecedarien, visuelle Kommunikation und Lexikographik 673

(91) Gerhard Johann Lischka: *ALLES und noch viel mehr. Das poetische ABC*. 1985. (92) Lina Grumm u. a.: *A–Z / A=A (s. Identität)*. 2010. (93) Juli Gudehus: *Das Lesikon der visuellen Kommunikation*. 2010. (94) David Evans (Hg.): *Critical Dictionary*. 2011.

19 Bildlexika, visuelle Alphabete, bebilderte Abecedarien 687

(95) Ferdinand Kriwet: *Stars*. 1971. (96) Luigi Serafini: *Codex Seraphinianus*. 1981. (97) Jim Avignon: *Welt und Wissen. Band 1*. 2003. (98) Franz Vogel: *¿flickgut! Panne, Blätz, Prothese. Kulturgeschichtliches zur Instandstellung*. 2004. (99) Batia Suter: *Parallel Encyclopedia*. 2007. (100) [John M. Carrera:] *Pictorial Webster's / A Visual Dictionary of Curiosities*. 2009.

20 Ein Kompendium besonderer Bücher 698

(101) Michael Hampton: *Unshelfmarked. Reconceiving the artists' book*. 2015.

Bibliographie 701

1 Primärtexte 701
2 Forschungsliteratur 727

Danksagung 753

Einleitung

1. Wissensreflexion und literarisches Spiel

Das Interesse an wissensvermittelnden und in dieser Funktion zugleich wissensbegründenden Darstellungsverfahren und -formen hat sich in jüngerer Zeit intensiviert und breit ausdifferenziert.¹ Der Begriff und das damit verbundene Forschungsprogramm einer ›Wissenspoetik‹ verweisen auf ein ›Gemachtsein‹ von Wissen, das sich in spezifischen Darstellungsformen konkretisiert.² Was gemacht ist, hat eine Geschichte. Reflexionen über den Konstruktcharakter allen Wissens und über dessen Geschichtlichkeit sind sachlich nicht voneinander zu trennen, und die Betrachtung der Darstellungsmodi und -formen von Wissensbestandteilen gehört dazu. Gerade diese Modi und Formen werden rezent verstärkt unter dem Aspekt ihrer Historizität (und ihrer Kulturspezifik) erörtert. Hierbei wirken medientheoretische und medienhistorische Impulse mit wissensgeschichtlichen Diskursen zusammen; Wissensgeschichte erscheint nicht nur als eine Geschichte abstrakter Disziplinen, sondern auch als eine von Schreibweisen, Bildern und Bildprogrammen, Modellvorstellungen, Anordnungs- und Vermittlungspraktiken.³ Repräsentationsverfahren verschiedener Art erscheinen als wissenskonstitutiv – so etwa Formen der Bildgebung und der Bebilderung, Vokabulare und Beschreibungsmodi, diskursive und nichtdiskursive Darstellungsstrategien, vor allem aber Ordnungsvorstellungen.

Wichtige Impulse für eine einläßliche und polyperspektivische Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit des Wissens hat insbesondere Michel Foucault gegeben. Seine Ausführungen zur Geschichtlichkeit einander ablösender Epistemen präsentieren sich insbesondere als Vergleich zwischen verschiedenen Konzepten von Repräsentation.⁴ Hier haben zahlreiche wis-

¹ Vgl. u.a. Daston/Galison 2007. – Krohn 2006. – Breidbach 2005. – Krause/Nicolas 2005. – Michel 2003. – Tomkowiak 2002.

² Vgl. Vogl 1999. – Vogl 1997. – Brandstetter/Neumann 2004.

³ Vgl. dazu: Michel 2002.

⁴ Vgl. insbes. Foucault 1974.

senskritische und wissenshistorische Erörterungen angesetzt.⁵ Epistemen, Wissenskonzepte und Repräsentationsverfahren, die unter dem Aspekt ihrer Geschichtlichkeit betrachtet werden, erscheinen damit als etwas Kontingentes. Die Einsicht, daß alles auch ›anders sein könnte‹, betrifft nicht nur die konkreten Inhalte des jeweiligen historischen Wissens und auch nicht nur dessen Ausdifferenzierung in einzelne historische Disziplinen, sondern zudem das Selbstverständnis von Wissen als solches: die ihm eingeschriebenen Leitdifferenzen und Ordnungsvorstellungen, die Basisbegriffe und -metaphern, an denen es sich orientiert, die ihm korrespondierenden Darstellungsstrategien und -formate. Was als kontingent durchschaut ist, erscheint aus der Perspektive dessen, der auch Alternativen kennt (und das heißt: aus historischer und kulturvergleichender Perspektive) als arbiträr – arbiträr nicht innerhalb des jeweiligen epistemischen Horizonts, wohl aber von einer (und sei es simulierten) Position außerhalb dieses Horizonts.⁶

Das Kontingente, das Arbiträre bietet nun Gelegenheit zum Spielen. Aus der Perspektive eines epistemologisch grundierten Kontingenzbewußtseins werden Verfahren und Formen der Repräsentation von Wissen zu Objekten solcher Spiele: Typen und Medien der Repräsentation, Vokabulare, Schreibweisen, Bildprogramme – und Ordnungsmuster.

Wie auch immer die Beziehung zwischen Literatur und Wissen aufgefaßt wird – von der Befassung mit wissensgeschichtlichen und wissenspoetologischen Fragen gehen für die Literatur viele stimulierende Anstöße aus. Mit Spielformen, Genres und Formaten wissensvermittelnder Darstellung kann, anders gesagt, gerade im literarischen Bereich einfalls- und variantenreich gespielt werden. Und je stärker sich das (Meta-)Wissen über Geschichtlichkeit und Kulturspezifik von ›Sachbüchern‹ und Wissenskompendien ausdifferenziert, desto reichhaltiger das Spielmaterial.

⁵ Vgl. u.a. Vogl 1991. – Kilcher 2003.

⁶ Wie stark sich die neuzeitliche Konzeption einer Ordnung des Wissens von der mittelalterlichen unterscheidet, wird etwa anlässlich von Ivan Illichs Untersuchungen zur Struktur mittelalterlicher Wissenskompendien (und konkret: zur Untergliederung der Inhalte von Büchern) deutlich: Man strebte danach, eine als gegeben vorausgesetzte Ordnung des göttlichen Kosmos als solche abzubilden. »Das ›Ordnen‹ ist die Verinnerlichung jener kosmisch-symbolischen Harmonie, die Gott mit dem Akt der Schöpfung entstehen ließ. Ordnen bedeutet nicht, Wissen nach vorgegebenen Themen zu organisieren und zu systematisieren [...]. Die Geschichte wird nicht der Ordnung des Lesers unterworfen, sondern er muß sich in ihre Ordnung fügen.« (Illich 2010, S. 35) – Vgl. auch: Zöllner 1976.

Solch spielerische Rekurse auf Formen der Wissensvermittlung haben natürlich ihre Vorgeschichte – etwa im Bereich der Gelehrten satire, in phantastischen Reiseberichten, in parodistischen Katalogen und fingierten Forschungsberichten etc. Aber unter dem Vorzeichen eines radikal historisierten Wissensverständnisses haben sich die Rahmenbedingungen geändert, die Anschlußstellen vervielfacht. Ob und inwieweit ludistisch-literarische Rekurse auf Modi und Formen, Praktiken und Implikationen von Wissensdarstellung ihrerseits ›epistemische‹ Folgen haben, ob sie auf die Praktiken der Generierung, Konfigurierung und Kommunikation von Wissen zurückwirken – und sei es indirekt in ihrer Eigenschaft als Ausdruck kritischer Reflexion –, kann immerhin gefragt werden.

2. Seltsame Wissenskompendien

In verschiedenen Sprachräumen orientieren sich seit einigen Jahrzehnten literarische Autoren zunehmend öfter an Darstellungsformen aus dem Bereich der Wissensvermittlung. (Im Bereich der graphischen Künste läßt sich Vergleichbares betrachten.) Abhandlungen, Fach- und Lehrbücher, Experimentalprotokolle, Atlanten, Wörterbücher, systematische, enzyklopädische und lexikographische Darstellungsformen werden als Formen zitiert und dabei auf vielfältige Weisen modifiziert. Besonders anschußfähig ist dabei die Form der alphabetischen Enzyklopädie respektive des Lexikons, der daher im Folgenden das besondere Augenmerk gilt. Ihr Interesse an lexikographischen Schreibweisen teilen die fraglichen Schriftsteller mit Beobachtern der Wissensgeschichte, der Epistemen und der ihnen entsprechenden Formen von Welt Darstellung. Verbindend ist insbesondere das Bewußtsein von der Arbitrarität dieser Schreibweisen und Darstellungsformen. Dies gilt vor allem für Spielformen der alphabetischen Anordnung von Inhalten, schon weil alphabetische Darstellungen auf Namen (verba) basieren, nicht auf Dingen (res).⁷

Ein lexikographisches Buch über allerlei seltsame, zwischen Realem und Imaginärem changierende und bezogen auf ihren Realitätsstatus manchmal schwer einschätzbare Dinge legt 1971 der Schweizer Autor Kurt Marti vor:

⁷ Zu den wichtigsten Unterschieden zwischen systematischer und alphabetischer Anordnung vgl. Michel 2002, S. 73.

*Abratzki oder Die kleine Brockhütte. Nachträge zur weiteren Förderung unseres Wissens. Lexikon in einem Band.*⁸ Ferdinand Kriwet publiziert ebenfalls 1971 sein dreiteiliges Bildkompendium *STARS*. Die drei Buchumschläge verheißen jeweils ein »Lexikon in 3 Bänden«; Band 1 ist den Buchstaben »A–H« zugeordnet, Band 2 denen von »I–Q«, Band 3 denen von »R–Z«. Tatsächlich sind die Bände auch alphabetisch gegliedert, was sich allerdings erst dem genaueren Blick zeigt, denn sie enthalten ausschließlich Bildmaterial: reproduzierte Bilder aus dem öffentlichen Leben, der Presse, illustrierten Gebrauchsanweisungen, dem Bereich der Reklame und Postkartenkommunikation, Filmbildsequenzen und allerlei sonstiges graphisches Material. Die Anfänge der einzelnen alphabetischen Sektionen (A–Z) werden durch Bilder markiert, auf denen der jeweilige Buchstabe zu sehen ist; die dann im Folgenden gezeigten Bilder zeigen Objekte oder Prozesse, deren Namen mit dem fraglichen Buchstaben beginnen. Ein Jahr zuvor ist mit dem *Lexikon-Roman* des Österreichers Andreas Okopenko der Prototyp einer neuen Gattung erschienen.⁹ – Der italienische Erzähler und Bilderbuchdesigner Leo Lionni gestaltet 1976 mit seiner *Botanica Parallela* ein pflanzenkundliches, ins Tierkundliche ausgreifendes Fachbuch, das im Stil botanischer Unterrichtswerke die imaginäre Welt der »parallelen Pflanzen« beschreibt, wiederum unter Einbeziehung graphischer Darstellungen.¹⁰ – Giorgio Celli, Entomologe und Literat, publiziert 1990 ein *Bestiario postmoderno*, in dem er, an eine alte Form des Wissenskompends anschließend, aus ungewöhnlichen Perspektiven über Tiere (und Menschen) erzählt.¹¹ – Der französische Romancier und Mitarbeiter im Pariser Forschungszentrum CNRS Georges Perec verfaßt in englischer Sprache eine Abhandlung mit dem Titel *Experimental Demonstration of the tomatotopic organization in the soprano (Cantatrix sopranica L.)*, die er anonym in Kollegenkreisen zirkulieren ließ.¹² Ein »Forschungsbericht« sowie ausführliche Angaben zu Materialien, Methoden und Ergebnissen der geschilderten Versuchsanordnung, ergänzt um graphische Informationsträger, informieren hier in para-scientifischem Stil über Prozesse des Bewerfens von Sängerinnen mit Tomaten. Percs skurriler und geistreicher Forschungsbericht repräsentiert einen eigenen Typus parodisti-

⁸ Vgl. zu den hier genannten und anderen Beispielen ausführlicher Teil III.

⁹ Vgl. I. E sowie Teil III.

¹⁰ Lionni 1976 (dt. *Parallele Botanik*. 1978). Vgl. Teil III.

¹¹ Celli 1990. Vgl. Teil III.

¹² Perec 1987. Vgl. Teil III.

scher literarischer Übungen, die in illustrierten, mit Abbildungen, Diagrammen, Tabellen und Formeln ausgestatteten Pseudo-Forschungsberichten literarische Gestalt annehmen. Zu den bekanntesten Beispielen gehört Harald Stümpkes (= Gerolf Steiners) *Bau und Leben der Rhinogradentia* von 1961.¹³ In der Publikationsreihe »Libelle«, die die zweisprachige Ausgabe von Perecs Text bietet, finden sich weitere Beispiele, die imaginären Zweigen der Forschung gelten – etwa der Forschung über Dinosaurier, Germknödel, Vampire, den sogenannten Ötzi, das Fegefeuer und die Höhere Amoralität.¹⁴ In Form eines *Dictionary of Maqiao* hat der chinesische Autor Han Shaogong 1996 Leben, Kultur und Sprachkultur einer teils historischen, teils imaginären südchinesischen Welt dargestellt.¹⁵ Der tschuktschische, in russischer Sprache schreibende Juri Rytchëu wählte die Form eines Lexikons (*Doroshny lexikon*, 2008), um die Kultur seines sibirischen Stammes zu porträtieren und über sein eigenes Leben zu erzählen.¹⁶ – Die deutsche Autorin Judith Schalansky präsentierte 2009 einen *Atlas der abgelegenen Inseln*, mit dem es explizit um Orte geht, die man zwar besuchen könnte, aber wegen ihrer Entlegenheit eher nicht besuchen wird, um sie sich stattdessen vorzustellen.¹⁷ Wie das Pendant dazu wirkt ein Atlas des Imaginären, den die amerikanische Designerin Katharine Harmon 2004 unter dem Titel *You are here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination* zusammengestellt hat: eine Kollektion von Karten erfundener oder von der Phantasie umgestalteter Länder und Regionen.¹⁸

Formate der Wissensdarstellung als Architexte der Literatur. Wer sich bestimmter Formen der Organisation, Darstellung und Vermittlung von Wissen in einer Weise bedient, die durch ihre Arbitrarität etwas Zitathafes an sich haben, wer dabei zudem vielleicht gerade auf altmodische Darstellungsmodi rekurriert (auf Titel wie »Bestiarium«, auf die etwas angestaubte Form des Konversationslexikons, auf das Lateinische als Wissenschaftssprache, auf den umständlich-anachronistischen Duktus älterer wis-

¹³ Vgl. Teil III.

¹⁴ Vgl. Teil III; Artikel zu Perec.

¹⁵ Han Shaogong 2003 (Orig.: 马桥词典. 1996).

¹⁶ Rytchëu 2012 (Orig.: Дорожный лексикон. 2008).

¹⁷ Schalansky 2009. – Als »Taschenatlas« in kleinerem Buchformat erschienen 2011. Vgl. Teil III.

¹⁸ Harmon 2004. Vgl. Teil III.

senschaftlicher Schreibweisen etc.), der signalisiert (und stimuliert) damit Aufmerksamkeit auf die Darstellungsform als solche. Darauf setzen literarische Autoren, die durch Titel auf sachkundliche Formate anspielen (wie ›Atlas‹, ›Botanica‹, ›Lexikon‹, ›Dictionary‹, ›Experimental Demonstration‹ etc.) und so Verfremdungs- und insofern Ästhetisierungseffekte erzeugen. Aber nicht nur literarische Texte können ostentativ zitathaft mit konventionellen Darstellungsformen des Sachwissens haben (die dabei teilweise aus historischer Distanz in den Blick geraten). Auch essayistische Texte, Abhandlungen und Aufzeichnungen verschiedener Art präsentieren sich in diesem Sinn als darstellungsreflexiv, vor allem dann, wenn in ihnen Wissens- und Diskursgeschichte, Wissensfiguren und Theorien selbst zum Thema werden. Gerade mit Blick auf die architextuelle Funktion wissensbezogener Darstellungsmodi läßt sich keine klare Grenze zwischen Literatur und Sach- bzw. Wissensdiskursen, respektive zwischen Fiktionalem und Faktualem ziehen.

Die Entscheidung für eine alphabetisch-lexikographische Darstellungsform (der im Folgenden das besondere Augenmerk gelten soll) kann verschieden motiviert sein; ein Motiv schließt das andere dabei nicht aus. Sie kann erstens einer Neigung zum Enzyklopädischen entspringen, zweitens einer Lust am Sammeln und Kompilieren, drittens einer Vorliebe für die Kontingenzen alphabetischer Reihenbildung, viertens einer Affinität zum sachlich-nüchternen Stil und zur Kürze von Lexikonartikeln, fünftens einem Sinn für die parodistischen Potentiale einer ehrwürdigen Form wie der lexikographischen – and anderem mehr.

Im Folgenden soll es – neben einem Überblick über die vielfältigen Spielformen einer bestimmten Sorte von Literatur – vor allem um *Poetiken* gehen, wie sich in der Wahl bestimmter (mit Wissensvermittlung assoziierter) Formen und Schreibweisen manifestieren und die insofern wichtige Impulse aus der Geschichte des Wissens und der Epistemen beziehen. Erörtert werden zunächst aus verschiedenen, aber komplementären Perspektiven poetologische Aspekte solchen Schreibens (Teil I). Dazu gehört u.a. die Frage nach dem Buch als Format und als Medium der Darstellung und Kommunikation, dazu gehört auch die Auseinandersetzung mit Sprache; darum sind Wörterbücher (Diktionarien) besonders signifikante Formate. Diverse Formen und Modelle, an denen sich im engeren Sinn ›literarisches‹, aber auch wissensvermittelndes und dabei ästhetisch bewußtes Schreiben

orientiert, rücken im Anschluß daran in den Blick (Teil II). Ein Katalog von Beispielen soll das Ausgeführte illustrieren (Teil III).

3. Zur Kartierung des Geländes

3.1 Was Enzyklopädisten anrichten

[...] der Versuch, eine neue Ordnung über die Welt zu stülpen, brachte den Enzyklopädisten die Willkürlichkeit jeglichen Ordners zu Bewußtsein. Was der eine Philosoph zusammengefügt hatte, konnte der andere trennen¹⁹

so bemerkt Robert Darnton über das Unternehmen der französischen Enzyklopädisten und seine Folgen – und es geht um Folgen, die nicht nur das Projekt Diderots und seiner Mitarbeiter betrafen, nicht auch nur alle auf die *Encyclopédie* folgenden enzyklopädischen Projekte, sondern das Selbstverständnis der Darstellung von Wissen in der Moderne insgesamt. Läßt sich die Tätigkeit von Enzyklopädisten auch generalisierend und unabhängig von spezifischen historischen, kulturellen und diskursiven Rahmenbedingungen als Versuch einer möglichst umfassenden Darstellung relevanter Wissensbestände charakterisieren, so trägt diese Tätigkeit doch im konkreten Einzelfall jeweils die Signatur ihrer Zeit, des jeweiligen Wissensstandes und der jeweils geläufigen Kriterien der Relevanz mitzuteilenden Wissens. Nicht nur die *Gegenstände*, sondern auch die *Formen* universal-, teil- und spezialenzyklopädischer Darstellung richten sich nach historisch-kulturell und diskursiv variablen Voraussetzungen. Darntons Bemerkung stützt in mehr als einer Hinsicht die These, daß die *Encyclopédie* Diderots epochemachend wirkt: Hier wird (so betont er) *bewußt* umgeordnet, und damit wird das Ordnen sich selbst transparent als etwas, das willkürlich getan wird und kontingente Ergebnisse erzeugt.²⁰

Die Geschichte des Enzyklopädisierens ist die eines ständigen Arrangierens und Umarrangierens von Informationen – einer langen Serie von Vorschlägen, wie man das Wissen ordnen könnte. Was sich als Vorschlag versteht, wie eben die Anordnung von Wissensbausteinen in enzyklopädischen Werken, kann folglich auch zum Gegenstand des Ausprobierens und Spiels

¹⁹ Darnton 1998, S. 214.

²⁰ Vgl. Teil II, Artikel »Enzyklopädie«.

werden – eines Spiels mit Formen der Darstellung im weitesten, aber auch im engeren Sinn. Dies macht die Affinität enzyklopädistischer Schreibverfahren zu literarischen und künstlerischen Darstellungsweisen aus – ästhetischer Darstellungsweisen, die man als Darstellungsexperimente charakterisieren könnte.

Die Anthropozentrik der *Encyclopédie*. Schriftsteller wie Roland Barthes und Italo Calvino (deren Poetik und deren literarische Texte durch ein nachhaltiges Interesse an Wissensdiskursen geprägt sind) haben vor allem die *Französische Enzyklopädie* gewürdigt: als epochemachend nicht nur in der Geschichte enzyklopädischen Schreibens, sondern als wegweisend auch für das Selbstverständnis der Literatur, und zwar wegen ihrer programmatischen Anthropozentrik, wie sie in Diderots *Encyclopédie*-Artikel – also in der Selbstbeschreibung der *Encyclopédie* – programmatisch zum Ausdruck kommt. Das Weltall bestehe nur aus einzelnen Dingen ohne festgelegte Ordnung, so heißt es hier, und man könne die körperliche wie die intelligible Welt, in der alles mit allem in gleitenden Abstufungen zusammenhänge, nach ganz verschiedenen Prinzipien, von verschiedenen Gesichtspunkten her einteilen. Selbst wenn es ein allgemeines System gäbe, wäre dies vielleicht nicht einmal von Vorteil, denn der Mensch mit seinem begrenzten Erkenntnisvermögen vermöchte eine so angelegte Beschreibung der Welt wohl stets nur partiell und perspektivisch zu erfassen. Die Enzyklopädie entscheidet sich demgegenüber für die Option, die Welt vom Menschen selbst her zu erschließen: die »Hauptfähigkeiten des Menschen« geben die »allgemeine Einteilung« vor, nach denen das Wissen hier enzyklopädisch geordnet wird.²¹ Alle Dinge werden unter dem Aspekt dargestellt, wie sie vom Men-

²¹ Vgl. Diderot: »Enzyklopädie – Encyclopédie«, in: *Diderots Enzyklopädie. Eine Auswahl*. 2001 (zuerst 1972), S. 168–175, hier S. 171: »Wenn man den Menschen oder das denkende, die Erdoberfläche von oben betrachtende Wesen ausschließt,« – so heißt es rein hypothetisch im Artikel »Enzyklopädie« – »dann ist das erhabene und ergreifende Schauspiel der Natur nur noch eine traurige und stumme Szene. Das Weltall verstummt, Schweigen und Dunkelheit überwältigen es; alles verwandelt sich in eine ungeheure Einöde, in der sich die Erscheinungen – unbeobachtete Erscheinungen – dunkel und dumpf abspielen. Das Dasein des Menschen macht die Existenz der Dinge doch erst interessant. [...] Warum sollten wir in unser Werk nicht den Menschen einführen, da er doch in die Welt gesetzt ist? Warum sollten wir ihn nicht zum gemeinsamen Mittelpunkt machen? Gibt es im unendlichen Raum irgendeinen vorteilhafteren Punkt, von dem wir jene unermeßlichen Linien ausgehen lassen könnten, die wir zu allen anderen Punkten ziehen wollen? [...] Das ist es, was uns dazu bestimmt hat, von

schen konzipiert, durch begriffliche oder physische Arbeit erzeugt werden bzw. was der Mensch mit ihnen und aus ihnen macht. Roland Barthes weist auf die Grundtendenz der *Encyclopédie* hin, die dargestellte Welt als Welt der Praxis auf den Menschen zu zentrieren.²² Wenn Calvino fordert, die Welt hypothetisch so zu betrachten, als lasse sie sich ›lesen‹, als habe sie Menschen etwas mitzuteilen, als ›reagiere‹ sie auf Namen, die er ihren Erscheinungen beilegt,²³ dann liegt darin ein vergleichbarer (und bewußter) Anthropozentrismus. Gerade dieser anthropozentrische Grundzug enzyklopädischer Praxis bietet eine Anschlußstelle für literarisches Schreiben.

3.2 Eine besondere Art von Literatur: Literarische Enzyklopädien, Lexika, Sach- und Wörterbücher

Literarische Wörterbücher mit satirisch-kritischer Ausrichtung sind seit der Aufklärung geschrieben worden; alphabetisch strukturierte Texte haben insgesamt eine lange Tradition, und metaisierende Spiele mit lexikographischen Textformen lassen sich bis in die Literatur um 1800 zurückverfolgen. – Die Erstellung von Listen und Katalogen gehört ebenfalls zu den traditionsreichen Schreibverfahren. Stehen literarischen Wörterbücher, Alphabete, Listen, Kataloge und Sammlungsbeschreibungen vielfach im Zeichen der Entdifferenzierung zwischen ›faktographischer‹ und ›fiktionaler‹ Darstellung, indem sie bei der Auswahl der dargestellten Gegenstände sogenannte ›Realia‹ mit Fiktionen vermischen respektive die Darstellung des einen in die des anderen übergehen lassen, so hat auch solch (stets latent selbstreflexives) Schreiben eine lange und komplexe Geschichte, zu der insbesondere die Berufung fiktionaler Erzählungen auf angeblich ›reale‹ Informationsquellen und ›verlässliche‹ Wissensdiskurse gehört. – Aus der dreifachen literarischen Tradition des diktionsarisch-lexikographischen Schreibens, der Darstellung irritierend heterogener Sammlungen sowie der bewußten Entdifferenzierung zwischen faktographischer und fiktionaler Darstellung gehen im 20. Jahrhundert verschiedene Textformen hervor, die spielerisch Möglichkeiten literarischer Darstellung erkunden und dabei zumindest implizit die Frage nach

den Hauptfähigkeiten des Menschen die allgemeine Einteilung zu suchen, der wir unsere Arbeit untergeordnet haben.«

²² Vgl. Barthes 1964, S. 12f. Dt.: »Bild, Verstand, Unverstand«, Barthes 1989a, S. 36f.

²³ Vgl. Harth/Kroeber/Wyss 1986.

deren Implikationen und Funktionen aufwerfen.²⁴ – Provozierende Entdifferenzierungen zwischen faktographischem und fiktionalem Schreiben arrangiert (und thematisiert!) vor allem Jorge Luis Borges, was in der Literatur ›nach Borges‹ nachhaltige Spuren hinterlassen hat. Zugleich und in Zusammenhang damit interessiert sich Borges für lexikographisch-encyklopädische Darstellungsverfahren sowie für Schreibweisen, mit denen auf sprachlicher Ebene heterogene Gegenstände versammelt werden.²⁵

Kritische Diktionaristen und Erfinder möglicher Welten. Die Traditionslinie *kritischer Diktionaristik* wird nach frühen satirischen Beispielen bei Rabener und Lichtenberg prominent vor allem durch Flaubert und Bierce vertreten.²⁶ Sie findet in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Fortsetzung durch Bataille und Einstein, prägt dann auch die diktionaristischen Projekte surrealistischer Autoren sowie das Genre des ›persönlichen‹ kritischen Dictionnaire. – In Beispielen *surrealistischer Lexikographik*, die mit anderen Spielformen surrealistischer Kunstpraxis vieles verbindet, wird vor allem die Frage nach Prinzipien der Auswahl und Anordnung der Lemmata respektive der repräsentierten Gegenstände virulent.²⁷ Damit stellt sich zumindest implizit die Frage nach Ordnungsprinzipien, nach Prinzipien der Anordnung und nach den Relationen der Einzelgegenstände zueinander – eine Frage, die nicht allein für die literarische Diktionaristik und Lexikographik zentrale Bedeutung besitzt, sondern insgesamt zu den Kernfragen einer Literatur gehört, die sich (unter welchem Vorzeichen auch immer) für die ›Ordnung der Dinge‹ interessiert.

Das in der Literaturgeschichte auf vielfältige Weisen verfolgte Projekt enzyklopädischen Schreibens bildet einen weiteren Horizont der im Folgenden vorzustellenden Tendenzen und Beispiele. Bezogen auf die Form, in der sie realisiert werden soll und realisiert worden ist, erscheint die ›Literarische Enzyklopädistik‹ allerdings so vielgesichtig, daß sie kaum mehr mit einer spezifischen Schreibweise kurzgeschlossen werden kann – auch wenn der Roman wohl besondere Affinitäten zum Enzyklopädischen aufweist. Gleichwohl erscheint die Begriffsgeschichte des Enzyklopädischen für die

²⁴ Vgl. dazu insbes. I. L.

²⁵ Vgl. dazu I. B.

²⁶ Vgl. dazu insbes. I. D.

²⁷ Vgl. dazu I. A.

im Folgenden vorgestellten Texte und Konzepte als besonders relevant. Dies liegt erstens daran, daß mit historisch-epistemisch differenten Enzyklopädiekonzepten jeweils auch unterschiedliche Schreibweisen verknüpft sind, so daß der literarische Rekurs auf entsprechende Schreibweisen jeweils ganz bestimmte Enzyklopädiekonzepte nebst den sie prägenden Epistememen aufruft. Und es liegt zweitens daran, daß mit der Bezugnahme auf ein spezifisches Enzyklopädiemodell auch und gerade die zentrale poetologische Frage zusammenhängt, was es bedeutet, literarisch ›Welt‹ oder ›mögliche Welten‹ darzustellen. Das Modell der alphabetisch-lexikographischen Enzyklopädie hat auf literarische Schreibweisen des 20. und des bisherigen 21. Jahrhunderts besonders stimulierend gewirkt. Wo es verwendet oder aber (wie etwa an prominenter Stelle bei Borges) beschrieben wird, nimmt der jeweilige Texte zumindest implizit Bezug auf komplexe epistemische, konzept- und begriffsgeschichtliche Voraussetzungen – wie auch immer er sich zu diesen dann verhält.

Intertextualität und Sprachreflexivität. Stimulierend auf die Entstehung lexikographisch-diktionaristischer Texte hat sich gerade in den vergangenen Jahrzehnten aber wohl noch etwas anderes ausgewirkt: das – vor allem im Zeichen des Intertextualitätsparadigmas – zunehmend expliziter gemachte Bewußtsein von Schreibenden und Lesern von der Verortung eines jeden Textes in einem weitläufigen ›Textraum‹, aus dem er schöpft, dessen Bestände er recycelt, dem er sich als ›Hypertext‹ von ›Hypotexten‹ im Sinne Gérard Genettes (1987) überlagert. Literarisch-lexikographische Schreibverfahren sind in besonderer Weise ›intertextuell‹. Hier bieten erstens natürlich bereits vorliegende Lexika und Wörterbücher einen strukturbestimmenden Architekt (wiederum im Sinne Genettes). – Zweitens läßt sich aus bereits vorliegenden Wissenskompendien ›Material‹ für entsprechende literarische Projekte schöpfen – und Verfasser von Lexikonromanen, aber auch von Romanen über Lexika (wie Günter Grass)²⁸ arbeiten erkennbar gern mit entsprechenden Material-Zitaten. – Drittens dann sind Enzyklopädien, Lexika und Wörterbücher selbst ja immer schon die Produkte des arrangierenden Recyclings von ihnen vorgängigen Textbeständen. Im Fall historischer Wörterbücher (wie etwa dem *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm) bestehen ihre Texte sogar zu erheblichen Teilen aus als solchen markierten Zita-

²⁸ Vgl. Grass 2010. Vgl. I.D.

ten. Aber auch konventionelle Artikel etwa von Konversationslexika beruhen auf ausgewerteten, paraphrasierten und dabei meist stark komprimierten vorgängigen Textbeständen. Lexika und Wörterbücher sind, kurz gesagt, Paradebeispiele für ›Intertextualität‹, und im Zeichen eines vertieften Intertextualitätsbewußtseins bei literarischen Autoren, Literaturtheoretikern und Lesern ziehen sie entsprechende Aufmerksamkeit auf sich. Borges' Interesse an lexikographischen Formen ist immer zugleich auch ein Interesse an Intertextualität, an zitierenden und Zitate kompilierenden Schreibverfahren.

Als ein wichtiges Motiv des Interesses an Formen literarischer Lexikographie kann schließlich deren Affinität zu sprachreflexivem Schreiben gelten. Lexika und Wörterbücher zeichnen – bei jeweils unterschiedlicher Akzentuierung – Relationen zwischen Wörtern und ›Sachen‹ nach oder konstruieren solche Relationen. Wer ein Wörterbuch oder ein Lexikon schreibt, lemmatisiert die dargestellte Welt; wer ein solches Buch liest, bewegt sich am Leitfaden lemmatisierter Bestände. Damit verbinden sich explizite wie auch implizite Aussagen und Reflexionen über Bedeutungen und Bedeutungspotentiale von Vokabeln.

3.3 Enzyklopädisch-lexikographische Schreibweisen im Zeichen literarischer Selbstreflexion: Impulse und Tendenzen

Die Beziehung zwischen literarischem und wissensvermittelndem Schreiben ist aus verschiedenen Perspektiven beobachtet und kontrovers modelliert worden. Anschlußfragen ergeben sich ausgehend von allen Positionen: Wo Literatur als »Dispositiv des Wissens« betrachtet wird,²⁹ stellt sich die Frage nach ihrer Abgrenzbarkeit gegen nicht-literarische Texte (respektive die Frage, ob eine solche Abgrenzung praktikabel, notwendig und sinnvoll ist); wo die Differenz zwischen literarisch-poetischem Schreiben und nicht-

²⁹ Vgl. als dazu etwa Kilcher 2003, S. 19: »Literatur ist nicht ›das Andere‹ des Wissens, die Sphäre außerhalb seiner Ordnungs- und Begriffswelten. Sie ist vielmehr ihrerseits, gerade als Schreibweise, ein Dispositiv des Wissens.« – sowie ferner Joseph Vogl: »Einleitung«, in: ders. 1999, S. 7–16, hier S. 11: »[...] Wissen verläuft über Äußerungsweisen verschiedener Ordnung und Art und erscheint etwa in einem literarischen Text, in einem wissenschaftlichen Experiment, in einer Verordnung oder in einem alltäglichen Satz gleichermaßen. Und dieses Wissen ist nicht allein textuell verfaßt, es umschließt vielmehr Gebiete verschiedenartiger Dichte und Wirksamkeit, in denen sich diskursive Praktiken, Erkenntnisbeziehungen und Machtverhältnisse wechselseitig intensivieren.«

literarischen wissenschaftlichen Darstellungsformen als konstitutiv betrachtet wird,³⁰ stellt sich gleichwohl – oder gerade – die Frage, wie die doch unübersehbaren Beziehungen zwischen Literatur und Wissensgeschichte genauer zu fassen wären.

Im Folgenden soll es aber nicht primär um die allgemeine Frage nach »Literatur und Wissen« gehen, sondern um ein spezifisch akzentuiertes *Wissen der Literatur über sich selbst*: Welche selbstbezogenen Einsichten ergeben sich aus dem Rekurs der Literatur (respektive: der Schreibenden) auf Schreibweisen, die aus dem Bereich der Darstellung faktographischen Wissens geläufig sind? Was erfährt – erstens – die Literatur über ihre eigenen Darstellungsoptionen, wenn sie sich in einer Art von Schreibexperiment auf wissensbezogene Schreibweisen einläßt? Und inwiefern verweisen – zweitens – solche Schreibverfahren auf zentrale Effekte und Funktionen von Literatur überhaupt?

Avantgarden. Mit der Ära der Avantgarden wird scheinbar Selbstverständliches, wie etwa die mimetische Qualität künstlerischer Darstellung, obsolet; konventionelle Darstellungsformen und Gattungen werden abgelehnt, neue Modi des Schreibens erprobt, neue Relationen zwischen Literatur und Wirklichkeit konstruiert. In diesem Rahmen entstehen literarisch-essayistische Kompendien, die sich an der Lexikonform orientieren (vgl. I. A).

Borgesianische Anregungen. Einen wichtigen Ausgangspunkt der Überlegungen bilden Texte von Jorge Luis Borges (vgl. I. B). Texte wie »La biblioteca de Babel« oder »Tlön, Uqbar, Orbis tertius« stehen auf eine relativ moderate Weise selbst im Zeichen des Rückgriffs auf wissensvermittelnde Schreibweisen. Beide Texte haben den Stilduktus von Forschungsberichten – und fügen sich insofern in die längere Reihe Borgesscher Texte, in denen eine Art Mimikry an faktographische Darstellungen stattfindet: an Autorenporträts, philologische Kommentare, Berichte über Recherchen, Kommentare zu (imaginären) Texten. Den Architext dieser Darstellungsformen bilden fiktive oder partiell fiktive Biographien, Autobiographien, Reisebeschreibungen, Geschichtsdarstellungen und ähnliche Formate. Bedeutsam für unser Thema – für eine Literatur, die sich an wissensvermittelnden

³⁰ Vgl. dazu u.a. Kablitz 2013, S. 15: »[...] Literatur ist und bleibt, dies macht nach wie vor ihre Attraktivität wie ihr theoretisches Interesse aus, ein *spezifisches* kulturelles Phänomen.«

Schreibweisen orientiert – ist vor allem »Tlön, Uqbar, Orbis tertius« aber auch insofern, als der Text eine entsprechende Literatur zum Darstellungsgegenstand macht – und selbst von der Genese einer Enzyklopädie als vom Entwurf einer fiktionalen Welt berichtet, also von einer Enzyklopädistik, die sich auf das Gelände literarischen Fingierens begibt. – Für literarische Re-kurse auf enzyklopädistisch-lexikographische Schreibweisen liefert Borges mit seinen Erzählungen über Enzyklopädisches nicht nur auf konzeptueller Ebene signifikante Anregungen, sondern auch auf thematischer Ebene; knüpfen sich doch in diesen Erzählungen an das Enzyklopädie-Thema bereits Reflexionen über Sprache und Wörter, Ordnungs- und Darstellungsmuster.

Ein innovativer Diktionarist, ein eigenwilliger Enzyklopädist. Ein zweiter Autor, der die Verwendung lexikographischer Schreibweisen eng mit poetologischen Themen verbindet, ist Roland Barthes. Er stellt im Rahmen literarisch-encyklopädischer Diktionarien Grundfragen wie die nach dem schreibenden Ich, nach dessen Beziehung zu Wörtern und Sprache, zum Text, zum Schreibakt und seinen Materialien. Borges und Barthes sind mit Blick auf ihre Bedeutung für das Gesamtthema im Folgenden eigene Kapitel gewidmet (I.B, I.C). Ein Autorenkapitel gilt auch, abschließend zu Teil I, Michel Serres (vgl. I.Z). Dieser Wissenshistoriker und Enzyklopädist öffnet auf eigene Weise die enzyklopädische Schreibpraxis für literarische Projekte.

A – Anordnungsexperimente

Der Surrealismus präsentiert sich als eine ästhetische Praxis des Kombinierens – nicht allein durch häufige Orientierung an den Prinzipien der Collage und Montage, sondern auch durch die Heterogenität der kombinierten Partikel, die bewußt und ostentativ aus verschiedenen kulturellen Bilder-, Ding- und Text-Reservoirs genommen werden. Analoges gilt für Text-Bild-Kombinationen, die (wie mehrfach bei René Magritte) anderen als den geläufigen Wörterbüchern verpflichtet zu sein scheinen, etwa dann, wenn Bildserien Objekte zeigen, denen andere als die konventionellen Namen zugeordnet werden, wie in La clef de songs (1927, Der Schlüssel der Träume).

So überrascht es nicht, daß im Kontext surrealistischer Kunst- und Schreibpraktiken das aus alphabetisch gereihten Artikeln bestehende Lexikon als Gestaltungsformat entdeckt wird. Ist es doch als Aneinanderreihung relativ selbständiger Einzelteile sowie als Anlaß zur Relationierung von Gegenständen, Namen bzw. Texten und Bildern bzw. Illustrationen ein Dispositiv, welches künstlerisch-literarische Anordnungsexperimente besonders nahelegt. Daß es dabei nicht um die Rekonstruktion einer vorgegebenen Ordnung der Dinge, Namen und Bilder gehen kann, sondern um Erkundungen möglicher und dabei alternativer Korrelationen, entspricht einer Grundeinsicht moderner Enzyklopädistik.

Wo man (An-)Ordnungen erprobe und sich deren Beliebigkeit dadurch bewußt werde, so hatte Robert Darnton das Projekt der Encyclopédie charakterisiert, da stelle sich bald ein Sinn für die Beliebigkeit jeglicher Anordnung ein. Die surrealistische Kunst setzt in diesem Sinn fort, was die französischen Enzyklopädisten angefangen haben. Das surrealistische Lexikon verhält sich gegenüber tradierten Verheißungen von Ganzheitlichkeit und Überblick, aber auch gegenüber Erwartungen, wie sie sich mit dem bürgerlichen Konversationslexikon verbinden, parodistisch – so wie das ostentative Sammelsurium, die aus Heterogenem bestehende Spielform der Wunderkammer (wie sie vom Surrealismus als Format entdeckt und gestaltet wurde), gegenüber dem Ordnung, Übersicht und Bildungsrelevanz verheißenden bürgerlichen Museum.

1. Epistemische, mediale und ästhetische Voraussetzungen ästhetischer Anordnungsexperimente

Essayismus und Kombinatorik: Impulse für die Avantgarden. Nicht nur die verschiedensten Praktiken der Wissensdarstellung, sondern auch Literatur und Kunst sind von der Frage nach einer ›Ordnung der Dinge‹ auf inhaltlicher wie auf formal-struktureller Ebene betroffen und nehmen an entsprechenden Aushandlungen teil. Dies gilt insbesondere für die Moderne, wenn man diese über ihr Bewußtsein von der Kontingenz (d.h. aber auch: von der Gestaltbarkeit) von Ordnungsmustern bestimmt; es gilt aus deren Perspektive aber auch für vormoderne Darstellungsformen. Entscheidend für die Auseinandersetzung mit Ordnungsmustern ist insbesondere das mit einer allgemeinen Verzeitlichung der Erfahrung verbundene Bewußtsein von ihrer Geschichtlichkeit. Affin zum Bewußtsein solcher Zeitlichkeit verhält sich ein in moderner Literatur und Kunst vielfältig beobachtbares, oft auch explizites Mißtrauen gegenüber Systemen, großen Überblicken, großen Erzählungen – respektive: eine deutliche Tendenz zur kleineren Form und zum Essayismus. Das Interesse am Elementaren, am Baustein als kombinierbarem Element, verbindet bildende Künstler (wie Kandinsky) mit Schriftstellern (besonders evident mit Lettristen); Kombinations- und Permutationsverfahren demonstrieren exemplarisch das Verfügen über Bild- und Text-Bausteine. Insgesamt lassen sich viele Arbeiten der frühen (wie auch der späteren) Avantgarden als Erkundungen neuer Kombinationsformen gesammelter Materialien beschreiben.

Sur-Realität als Effekt von Relationierungen. Mehr als nur ein gemeinsamer Nenner vielfältiger Gestaltungsverfahren, ist die ›heterologe‹ Anordnung zentrales Prinzip surrealistischer Behandlung von Bildern, Vokabeln und Dingen.¹ Eine Art Emblem des Surrealismus ist der Minotaurus als Hybridfigur, die einer Zeitschrift (*Minotaure*) ihren Namen gibt.² Nicht eigent-

¹ Die künstlerisch darzustellende ›Surrealität‹, von der unter anderem Breton in einem Manifest spricht, existiert bzw. manifestiert sich vorrangig auf der Ebene von Beziehungen zwischen verschiedenen Dingen, Wörtern, Bildern etc. – Vgl. insbesondere Bretons Manifeste des Surrealismus von 1924 und 1930 (vgl. Breton 1968).

² Die surrealistische Zeitschrift *Minotaure* erschien von 1933 bis 1939 unregelmäßig unter der Leitung der Chefredakteure André Breton und Pierre Mabille. Sie diente als wichtiges

lich die Relate als solche, sondern ihre Relationen konstituieren das ›Sur-Reale‹: nicht das Wort, nicht das Bild, sondern ihre eigenartige Kombination – nicht der Menschenkörper, nicht der Stierkopf, sondern deren Hybridisierung – nicht der Regenschirm, nicht die Nähmaschine, sondern deren Zusammentreffen auf dem Seziertisch (Lautréamont). Die Frage nach der Begründung der neuen Konstellationen und Kombinationen wird innerhalb des surrealistischen Diskurses selbst übrigens nicht eindeutig beantwortet. Das Spektrum der angedeuteten Antworten reicht von der Suggestion einer durch surrealistische Kunst in Analogie zu Traumdeutungen transparent(er) gemachten Tiefenstruktur der Psyche bis hin zu Akzentuierungen einer freien, ludistischen, ontologisch grundlosen Kombinatorik. Die Welt der Erscheinungen, der Zeichen und Ereignisse unter dem Aspekt der ›Surrealität‹ zu betrachten, bedeutet nicht, eine verborgene, aber bestehende Ordnung zu entdecken, sondern das Fluktuieren potentieller Relationen zu beobachten bzw. es sich auszumalen. Ob der Regenschirm auf dem Seziertisch eine Nähmaschine oder aber einen Staubsauger trifft, erscheint als gleichgültig.

Vor diesem Hintergrund (und Magrittes Bilder in der Art des *clef de songes* deuten darauf bereits hin) bietet sich das Wörterbuch als besonders interessantes Experimentierfeld an. Werden hier doch isolierte Vokabeln mit Erläuterungen kombiniert, die ihrerseits aus verschiedenen Wissens- und Praxiskontexten herausgelöst wurden, um für den neuen diktionaristischen Zweck verfügbar zu sein; kann es doch gerade hier zu unterschiedlichen, alternativen, ja einander widersprechenden Kombinationen von Lemma und Explikation kommen – ganz zu schweigen von den unerschöpflichen Möglichkeiten, bestimmten Vokabeln eine individuelle und bisher ›unerhörte‹ Bedeutung zuzuschreiben. Das bebilderte Wörterbuch und das bebilderte Lexikon eröffnen dann einen noch weiteren Spielraum explorativer Kombinatorik von Dingen, Vorstellungen und medialen Repräsentationen.

2. Kritisch-experimentelle Wörterbücher – Voraussetzungen und Spielformen

Das Wörterbuch als Format der Avantgarde-Literatur. Neben der surrealistischen Programmatik und Praxis macht sich in künstlerisch-literarischen Experimenten der Avantgarden mit dem subversiven, begriffs- und zeitkritischen Wörterbuch noch eine andere Stimulationsquelle geltend: die des kritisch-satirischen Wörterbuchs oder Sprachkompendiums, wie es in Ansätzen in der Aufklärung entstanden war (Rabener, Lichtenberg), in Flauberts *Sottisier* eine im Grundansatz diskurskritische Ausprägung gefunden hatte und durch Ambrose Bierces *The Devil's Dictionary* (1911) populär geworden war.³ Im Zeichen einer sich vertiefenden Sprachkritik, die sich mit einer profunden Kritik der abendländischen Rationalität verbindet, aber auch auf Formen des Mißbrauchs von Wissen und Wörtern zielt, entstehen – wie es die Herausgeber Kiesow und Schmidgen bezogen auf den *Dictionnaire Critique* von Bataille und andere Beiträger formulieren – »antiakademische, revolutionäre, erfinderische, unbegreifliche und poetische Wörterbücher, die das Alphabet eines anderen Wissens buchstabieren«.⁴

Zur Vorgeschichte von Batailles *Dictionnaire Critique*. 1917/1918 konzipiert Carl Einstein gemeinsam mit Carl Sternheim und Gottfried Benn eine »Encyclopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologien«, die allerdings nur in Ansätzen realisiert wird.⁵ Eine »Erste Seite« dieser »Encyclopädie« von Sternheims Hand deutet an, wie diese Enzyklopädie ausgesehen hätte; sie enthält die Lemmata »Abart«, »Abbau« und »Abbruch« – die explizit dem »Brockhaus entgegen« erklärt werden – und erscheint 1918 in dem Sammelband *Prosa*.⁶ Sternheims enzyklopädische Phantasien datieren schon länger

³ Vgl. dazu Teil I D.

⁴ »Nachwort« [nicht namentlich gezeichnet], in: Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 97–122, hier S. 120.

⁵ Sternheim arbeitete 1918–1922 an diesem Projekt, um von sozialistischem Standpunkt und in marxistischer Terminologie »das bürgerliche Wissen und seine Konversations- und Begriffregelungen« (Kilcher 2003, S. 309) zu kritisieren. Sternheim schreibt an gegen »das ganze knallige, bürgerliche Wissen, das heute die Welt erfüllt und lenkt« (so Sternheim im 1922 in der *Aktion* veröffentlichten Text »Das Arbeiter-ABC« (Sternheim 1966, S. 240–255, hier S. 240).

⁶ »Erste Seite einer »Encyclopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie« deren Heft I in Gemeinschaft mit Carl Einstein ich vorbereite« (Sternheim 1918, S. 28–30).

zurück, und er verbindet damit den Anspruch, in ähnlicher Weise einen historischen Umbruch zu markieren wie einst Diderot und d’Alembert.⁷ Einstein verfaßt einen Eintrag zum Stichwort »Abhängigkeit«, der 1919 in der satirischen Wochenzeitschrift *Der blutige Ernst* erscheint, welche Einstein gemeinsam mit George Grosz herausgibt; eine Notiz zu diesem Text bezeichnet ihn als »Ein Fragment aus dem Buch ›Abbruch‹, geschrieben von Einstein und Sternheim.«⁸ Über Pläne und Fragmente kommt das Projekt nicht hinaus.⁹ Allerdings ist aus diesen die Konzeption des Unternehmens doch durchaus ablesbar: Um Umbrüche und Abbrüche, nicht um Synthesen, um ›Schnitte‹, nicht um Kompilationen geht es – auf textgestalterischer wie auf inhaltlich-thematischer Ebene.¹⁰

Einsteins »Brockenhaus«. 1925 erscheint im *Europa-Almanach* ein Text Einsteins mit dem Titel »Brockenhaus – Handbuch des Kunstwissens«.¹¹ Wieder ist der Grundgestus kritisch – und meta-kritisch: Der Text zum Stichwort »Kritiker« bezieht sich kritisch auf das Kritikerwesen.¹² Insgesamt ist das »Brockenhaus« ein Listentext, dessen einzelne Abschnitte lemmatisiert sind; die Lemmata sind wie in einem Lexikon typographisch abgeho-

⁷ »Schon vor Jahren, als in einem wilhelminischen Deutschland der Proletarier noch in tiefem politischen Schlummer lag, sah ich, auf welchem Weg die Herrschaft des Juste milieu zu zerschlagen sei: die bürgerlichen Götter, die auch für den Arbeiter fette Götzen waren, wollte ich auf einmal zertrümmern und kündete eine ›Enzyklopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideale‹ an, ein Lexikon, das wie ein Jahrhundert früher in Frankreich das berühmte Wörterbuch der Diderot, Voltaire und d’Alembert die feudalen Gesetze, das gesamte geistige Werk des Bourgeois in den Grundfesten aufheben sollte.« (Carl Sternheim: »Morgenröte«, in: *Die Aktion* 12 (1922), H. 17/18, S. 248f.; zit. nach Kilcher 2003, S. 309).

⁸ Einstein 1996, S. 53.

⁹ Hinweise auf die »Pläne zu einem encyclopädischen Werk« finden sich auch in Benn/Sternheim 2004, S. 12.

¹⁰ Einsteins Artikel »Abhängigkeit« deutet (so »Nachwort« in Bataille/Einstein/Gri-aule/Leiris 2005, S. 105) an, »wogegen sich eine Enzyklopädie als Abbruchunternehmen, eine Lexik als Kritik, ein Kritisches Wörterbuch zu richten hätte: gegen die ›vorgestapelte Masse‹, gegen ›Masse ohne Zeichnung und Akzent‹, gegen ›Belastung mit Gestorbenem‹, gegen bloßes ›Bedürfnis nach Objekt‹, gegen [...] ›geschwollene Historie‹ und ›tiefende Sentimentalität‹.«

¹¹ »Brockenhaus – Handbuch des Kunstwissens« (Einstein 1996, S. 284–286).

¹² Vgl. ebd., S. 284f.

ben. Der Titel verknüpft assoziativ das Konzept des »Brockhaus« mit dem der hingeworfenen und aufgehobenen »Brocken«.¹³

Brockenhaus

– Handbuch des Kunstwissens –

Pariser Correspondent. 2 unbenutzte Metrobillets, ein Irrigator und Katalog der Galerie Lafayette.

Monumentaler. Man verrühre eine Weltanschauung (siehe einschlägige Literatur) mit etwas Komplementärfarbe, die durch 5 ½ Verticale gehalten werden.

Skulptur. Nimm einiges, setze in Raum und behaupte. Fehlt hierzu der Mut, gehe vertrauensvoll in die Sammlung der Abgüsse und sprich von geschichtlicher Kontinuität.

Turbine siehe Schmalzlerche 1920.

Kunst = 99 % Sch.; dies Geheimnis weitläufiger Wirkung. [...] ¹⁴

1928 geht Carl Einstein nach Paris. Dort entwirft er den Plan zu einer Zeitschrift, den er dem Kunsthändler und Verleger Georges Wildenstein vorlegt und an dem der Kubismus-Spezialist Gottlieb Friedrich Reber beteiligt ist. Die Zeitschrift sollte unterschiedliche Themen aus den Bereichen Kunst und Kultur behandeln – sowie einen »dictionnaire des idéologies«.¹⁵

Die Zeitschrift *Documents*. Auch Bataille erörterte damals mit Wildenstein die Möglichkeit, eine Zeitschrift zu begründen. Einsteins und Batailles Initiative führte mit *Documents* zu einem gemeinsamen Resultat: Die Zeitschrift *Documents*, ein »Magazine illustré«, erscheint in insgesamt 15 Nummern vom Frühjahr 1929 bis zum Frühjahr 1931 (erster Jahrgang 1929: 7 Hefte, zweiter Jahrgang 1930: 8 Hefte, wobei das 8. Heft des 1930er Jahrgangs erst 1931 herauskommt). Die Redaktion untersteht Georges Bataille; zum Redaktionskomitee gehörten Einstein, Reber, Wildenstein und andere. Das Redaktionskomitee wird nach der ersten Nummer erweitert. Zu den Mitgliedern gehörten neben diversen Wissenschaftlern auch mehrere Schrift-

¹³ Die Idee der »Brockensammlung« als einer Sammlung abgelegter Kleider und Gebrauchsgegenstände mag bereits mit hereinspielen. Für Kurt Martis *Kleine Brockhütte* (1971, siehe Teil III) wird sie signifikant.

¹⁴ Einstein: »Brockenhaus«, 1996 S. 284. Weitere Lemmata: »Substanz – Merde – Lyrismus – Bergson – Zeitstück – Einsamkeit – Konstruktiv – Ruhm – Kritiker – Monumentaler – Ausweg – Benutze [20–30 % gemilderten Kubismus] – Tahiti – Für Portraits – Sousmatisse – Matisse zu Gide – Kosmisch – Meisterschaft – Primitiver«.

¹⁵ Vgl. Kiefer 1994a, S. 93–96.

steller, darunter Michel Leiris.¹⁶ Bataille, Leiris und Griaule verfassen den größten Teil der Artikel. Für bestimmte Spezialthemen gewinnt man andere Verfasser. Die Beiträge entstammten den Bereichen Künste, Ethnographie und Archäologie.¹⁷ Bilder heterogener Gegenstände treten neben die Artikel.¹⁸ Bataille nennt *Documents* auch eine »durch einen bizarren Teil verdoppelte Kunstzeitschrift«. ¹⁹ ›Bizarr‹ – anstelle des hier für das Wörterbuch gewählten Adjektivs könnte man auch von einem ›heterologen‹ Teil sprechen.²⁰ Die *Documents* werden, nicht überraschenderweise, teilweise kritisch aufgenommen. 1931 wird ihr Erscheinen eingestellt.²¹

Der »Dictionnaire critique« als subversives und heterologes Wörterbuch. Der »Dictionnaire critique« taucht in den *Documents* ab dem zweiten

¹⁶ Zur Geschichte der *Documents* vgl. »Nachwort« in Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 98–102, und Bataille/Leiris 2004, S. 267.

¹⁷ Vgl. eine Ankündigung der *Documents*-Redaktion von 1930: »Wir bemühen uns, den Studien zur Archäologie, Ethnographie und Kunstgeschichte, die in *Documents* veröffentlicht werden, eine Genauigkeit zu verleihen, die den aktuellen Erfordernissen entspricht.« (Verlagsanzeige in *Documents* 3 (1930), unpag.; zit. nach der dt. Übers. im »Nachwort« in Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 115).

¹⁸ Beziehungen bestanden zwischen der vergleichenden Bildkultur, die von *Documents* als Projekt profiliert wurde, und Warburgs *Mnemosyne*-Atlas (vgl. »Nachwort« in Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 101). Es ging gerade nicht darum, einen tradierten Kunstbegriff zu bestätigen; eher sollte das Konzept ›Kunst‹ entgrenzt und etwa auf ethnologische und Gebrauchsobjekte erweitert werden. Explizit sollten auch alltägliche Objekte mit in die Betrachtung einbezogen werden, »rohe[...] Erscheinungen«, Dokumente einer »materielle[n] Kultur« (ebd.). Aus der Vorankündigung für *Documents*: »Die irritierendsten, noch nicht klassifizierten Kunstwerke sowie bestimmte, bis jetzt vernachlässigte heteroklote Schöpfungen sollen Gegenstand ebenso strenger und wissenschaftlicher Untersuchungen werden wie in der Archäologie ... Es sollen hier im allgemeinen die beunruhigendsten Phänomene beleuchtet werden, deren Konsequenzen noch nicht definiert sind. Der bisweilen absurde Charakter der Resultate und Methoden dieser verschiedenen Forschungen wird keineswegs verheimlicht, wie es die Rücksicht auf die Regeln der Wohlausgewogenheit immer gebietet, sondern soll bewußt, sowohl aus Haß auf die Seichtheit als auch aus Humor, unterstrichen werden.« (Michel Leiris: »Von dem unmöglichen Bataille zu den unmöglichen *Documents* (1963)«, in: ders. 1978, S. 67–76. hier S. 71).

¹⁹ Georges Bataille: *Œuvres complètes*, Bd. 7: *L'économie à la mesure de l'univers. La part maudite*. Paris 1976, S. 460, zit. nach »Nachwort« in Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 115.

²⁰ Kiesow/Schmidgen charakterisieren den diktionalistischen Teil der *Documents* als »Studien zur Heterologie« (ebd., S. 116).

²¹ Im selben Jahr erscheint eine neue Zeitschrift, das *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, hg. von Paul Rivet und Georges Henri Rivière, verlegt wiederum von Georges Wildenstein; eine Reihe der *Documents*-Beiträger wirken an diesem neuen Periodikum mit.

Heft auf; er ersetzt hier die im hinteren Teil des ersten Heftes platzierte »Chronique«. Ab Heft 3 wird der »Dictionnaire critique« in die »Chronique« integriert. Ab Heft 4 heißt er nur noch »Dictionnaire« (ohne das Adjektiv »critique«). Die einzelnen Hefte enthalten jeweils 2 bis 7 Einträge zum Wörterbuch. Das Wörterbuch wird zweispaltig gesetzt und um Bilder angereichert, die allerdings nicht als konventionelle Illustrationen erscheinen. In jedem Heft sind die Einträge zwar alphabetisch geordnet, aber das Alphabet beginnt jeweils wieder von vorn. So überlagern sich alphabetische Ordnung und chronologisches Muster. Einstein liefert nur zweimal Beiträge zum »Dictionnaire«, schreibt ansonsten aber weiter für die *Documents*. Wie in den *Documents* insgesamt, geht es auch im »Dictionnaire« um unterschiedliche Gegenstände – um künstlerische Darstellungsformen und Medien wie Film, Photographie, Malerei, Musicals, um Ethnographisches, um philosophische Themen und Reflexionen. Hinzu kommen Passagen aus Zeitungen (neu übertitelte Meldungen) sowie Auszüge aus »abseitigen Nachschlagewerken«. ²² Konstitutiv und prägend für den »Dictionnaire« sind sowohl die Reihenfolge der Artikel und ihre typographische Gestaltung als auch die Bilder und deren Einbettung in den Text. ²³

Die Liste der Lemmata läßt sich unter mehr als einem Aspekt als eine Art *mise-en-abyeme* der gesamten Artikelserie lesen – als Steigerung konventioneller Lexikographieeffekte einerseits, als deren Parodie andererseits. Verteilt auf eine Reihe von Zeitschrift-Nummern ›fehlt‹ der Artikelserie erstens der Zusammenhang, den buchförmige Lexika normalerweise besitzen – wobei auch diese ja aus isolierten Artikeln bestehen. Die alphabetische Ordnung beginnt immer wieder von vorn, anders als in Lexika (auch in mehrbändigen), aber sie verleiht den Artikelserien in den Einzel-

²² »Nachwort« in Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 104.

²³ Alle diese Faktoren sind in späteren Auswahl-Drucken oder Übersetzungen des »Dictionnaire« mißachtet worden (so ordnet die englische Übersetzung von Brotchie 1995 die Artikel entsprechend dem englischen Alphabet). Dazu kritisch Kiesow/Schmidgen, die anders verfahren: Die Artikel sind in der deutschen Übersetzung weiterhin entsprechend den französischen Lemmata angeordnet, die Bilder integriert. Lemmata-Liste des »Dictionnaire critique«: [Documents 1929, Heft 2:] Architecture – Rossignol; [1929, 3:] Absolu – Matérialisme – Métaphore; [1929, 4:] Black Birds – Homme – Œil; [1929, 5:] Chameau – Cultes – Homme – Malheur – Poussière – Reptiles – Talkie; [1929, 6:] Abbatoir – Cheminée d'usine – Crustacés – Métamorphoses; [1929, 7:] Crachat – Débauche – Informe; [1930, 1:] Espace – Hygiène [1930, 2:] Pensum – Seuil – Travail; [1930, 4:] Benga (Féral) – Esthète – Keaton (Buster) – Poterie; [1929, 5:] Bonjour (Frères) – Bouche – Musée; [1929, 6:] Ange – Joujou – Kali; [1929, 7:] Gratte-ciel – Soleil

heften doch etwas ›Lexikographisches‹. Die Gegenstände sind nicht nur kategorial disparat, was auch für die eines Konversationslexikons oder eines Wörterbuchs gelten kann; die ›Erläuterungen‹ stehen konkret auch oft im Widerspruch zum Erwartbaren, Konventionellen – was ihre Zweckmäßigkeit fraglich erscheinen läßt. Obwohl ›zusammenhanglos‹, erscheint die Lemmatliste doch als Einladung, Zusammenhänge zu konstruieren, Artikel zu konstellieren – etwa zwischen dem ›Wolkenkratzer‹ (»Gratte-ciel«) und der ›Sonne‹ (»Soleil«) in Heft 7 (1929), aber auch zwischen ›Absolutem‹, ›Materialismus‹ und ›Metapher‹ (Heft 3 (1929)).

Der Heterologie-Effekt des »Dictionnaire« resultiert maßgeblich aus der schrillen Mischung des verwendeten, partiell zitierten, partiell paraphrasierten, manchmal parodierten Materials. Teilweise gehen Zitate aus anderen Wörterbüchern oder Enzyklopädien in den »Dictionnaire critique« ein – so Ausführungen zum Thema böser Blick aus dem *Dictionnaire des sciences occultes*, zum Stichwort Museum aus der *Grande Encyclopédie* und zum Erzengel Gabriel aus dem *Nouveau Larousse Illustré*.²⁴ Eine Praxis des Ausstellens bestimmt den Umgang mit gefundenen Materialien. Intendiert ist zum einen, Entlegenes, Abseitiges, Anachronistisches in die Zirkulation von Aussagen ein- oder zurückzuholen und dieser dadurch neue Impulse, ein neues ›Leben‹ zu verleihen. Aber auch geläufige Vokabeln, Aussagen, Diskurselemente werden ausgestellt: in neuer Umgebung und mit anderen Augen gelesen, sollen sie zum einen kritisch perspektiviert, zum anderen aber gleichfalls darauf hin abgetastet werden, ob sie neue Einblicke katalysieren und die Beziehung zur sprachlich dargestellten Welt in einen neuen Fluß bringen.²⁵

²⁴ Vgl. »Nachwort« in Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 106.

²⁵ Vgl. zum Konzept des »Dictionnaire«: »Ein Kritisches Wörterbuch würde die Wörter [...] dem Leben, der Verausgabung, dem ›Rausch‹ zurück[...]geben. Daher die Dokumentation: aufschlußreiche oder absurde Definitionen werden wiedergegeben, Verzeichnisse von fremden oder fremd gewordenen Redewendungen zusammengestellt, offizielle Sprachregelungen registriert und mit überraschenden Zeugnissen aus Literatur und Umgangssprache kontrastiert.« Es geht um eine »dokumentarische Auseinandersetzung mit diskursiven Praktiken« – und darum, »dem Gegenständlichen, dem Materiellen, den Räumen und den Dingen, auch sprachlich wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, sie nicht zu Monumenten erstarren zu lassen [...], sondern sie als lebendige ›Offenbarungen‹ zu begreifen, die nur mit einem wilden Blick erfaßt [...] werden können« (ebd.).

Kritik an bürgerlicher Kultur, Zweckrationalität und Ökonomie. Einzelne Artikel bringen Konzeption und Intention des »Dictionnaire« besonders gut zum Ausdruck; dies gilt etwa für Carl Einsteins Artikel »Rossignol« (»Nachtigall«) aus Heft 2 der *Documents*, also der ersten Nummer mit »Dictionnaire«-Anteil.²⁶

ROSSIGNOL. — Sauf en des cas exceptionnels, il ne s'agit pas d'un oiseau. Le rossignol est, en général, un lieu commun, une paresse, un narcotique et une ignorance: en effet, on indique à l'aide des mots moins un objet qu'une option vague; on se sert des mots comme d'ornements de sa propre personne. Les mots sont en général des pétrifications qui provoquent en nous des réactions mécaniques. Ce sont des moyens de puissance suggérés par des personnes rusées ou en état d'ivresse. Le rossignol appartient à la catégorie des paraphrases de l'absolu; il est le doyen de tous les moyens de séductions classiques dans lesquels on a recours au charme du petit. Personne ne pense que le rossignol est un fauve, un érotique d'une intensité dégoûtante. Le rossignol est un accessoire éternel, la vedette du répertoire lyrique, le réveil des adultères, le confort des bonnes amoureuses: le signe d'un optimisme éternel.²⁷

Die »Nachtigall« steht für Risikolosigkeit in der Politik und in der Kunst, für falsche Ornamente und die Kaschierung von Machtverhältnissen durch Eu-

²⁶ Beide Eröffnungsbeiträge aus Heft 2 – »Architektur« von Bataille und »Nachtigall« von Einstein – können als programmatisch betrachtet werden; der auch im folgenden zwischen Bataille und Einstein geführte Dialog wird hier präludiert.

²⁷ Einstein: »Rossignol«, 1929, S. 117. »**NACHTIGALL.** – Von außergewöhnlichen Fällen abgesehen, handelt es sich nicht um einen Vogel. Die Nachtigall ist, im Allgemeinen, ein Gemeinplatz, eine Trägheit, ein Narkotikum und eine Unkenntnis: In der Tat, man bezeichnet mit Hilfe von Wörtern weniger einen Gegenstand als eine verschwommene Meinung; man bedient sich der Wörter als Verzierungen seiner eigenen Person. Die Wörter sind im allgemeinen Versteinerungen, die in uns mechanische Reaktionen hervorrufen. Es sind Machtmittel, empfohlen von gerissenen Personen oder solchen, die sich im Zustand des Rausches befinden. Die Nachtigall gehört zur Kategorie der Paraphrasen des Absoluten; sie ist der Doyen aller klassischen Mittel der Verführung, in denen man zum Charme des Kleinen Zuflucht nimmt. Niemand denkt, daß die Nachtigall ein Raubtier ist, ein Erotiker mit einer widerlichen Intensität. Die Nachtigall ist ein ewiges Accessoire, die Hauptdarstellerin des lyrischen Repertoires, das Fest der Ehebrüche, die Behaglichkeit der verliebten Dienstmädchen: das Zeichen einer ewigen Zuversicht.« (Einstein: »Nachtigall«, in: Bataille/Einstein/Gri-aule/Leiris 2005, S. 8–10, hier S. 8).

phemismen – und insofern für die programmatische Sprachkritik, die den »Dictionnaire« insgesamt prägt:²⁸

Il faut citer encore les rossignols politiques, qui, prenant du café sans caféine, pratiquent à travers Hegel et la comptabilité en partie double, la politique de l'absolu, évitant gracieusement tous les dangers au moyen de manifestes. C'est le chant qui remplace l'action.

Remarquons encore que le rossignol chante le mieux après avoir dévoré le plus faible.

La musique du rossignol se conforme à un goût classique et assuré; elle cherche un succès garanti.²⁹

Nicht um die relativ abstrakte sprachphilosophische Frage nach der Wahrheit oder Transparenz von Namen geht es der Sprachkritik des »Dictionnaire« vorrangig, sondern vielmehr um die konkretere, praxisbezogene, im emphatischen Sinn »kritische«, also darum, was man mit Wörtern tut, ausrichtet, anrichtet. Performative Effekte sprachlicher Bezeichnungen und Äußerungen – wie etwa die Abqualifizierung des Bezeichneten und die damit verbundenen ideologischen Suggestionen und Manipulationen werden ins Bewußtsein gerufen. Dies gilt etwa für den Artikel »Formlos« (»Informe«), in dem Bataille schreibt:

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de

²⁸ Vgl. Kiesow/Schmidgen über die sprachkritische Programmatik, die bereits in der ersten Folge deutlich werde: »Mit Wörtern [...] werden zumeist nicht Gegenstände, sondern »verschwommene Meinungen« bezeichnet. Oft handele es sich um bloße »Paraphrasen«, die wahlweise als »Machtmittel« oder als »Verzierung« gebraucht werden« (»Nachwort« in ebd., S. 104).

²⁹ Einstein: »Rossignol«, S. 118. »Man muß noch die politischen Nachtigallen nennen, die, koffeinfreien Kaffee zu sich nehmend, über Hegel und die doppelte Buchführung die Politik des Absoluten praktizieren und mittels Manifesten alle Gefahren anmutig vermeiden. Es ist der Gesang, der die Handlung ersetzt. / Bemerken wir noch, daß die Nachtigall am besten singt, nachdem sie den Schwächeren gefressen hat. / Die Musik der Nachtigall entspricht einem klassischen und gesicherten Geschmack; sie sucht einen garantierten Erfolg.« (Einstein: »Nachtigall«, S. 9).

donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.³⁰

Kritik an Konventionen, Zwängen und Formalisierungen. Der »Dictionnaire critique« versteht sich insgesamt als ein Dokument des Bruchs mit Konventionen der Darstellung wie des Denkens, der Rebellion gegen ästhetische Konventionen, Spielregeln der Wissenskonstitution und -vermittlung, aber auch gegen gesellschaftliche Regulierungen, Machtverhältnisse und ihre Dispositive. Der Grundtenor verschiedener Artikel ist emanzipatorisch; die Kunst erscheint als letztes zumindest denkbare Refugium der Freiheit – respektive: sie wird performativ als ein solches interpretiert, auch und gerade wenn sie akut von heteronomen Tendenzen bedroht erscheint. Unter dem Einfluß der Rezeption außereuropäischer Kulturen wird der Westen kritisch in den Blick genommen – als eine Welt, die in der Kunstpraxis tendenziell funktionalisiert wird, statt selbstzweckhaft dem Vergnügen zu dienen. (Die Gegenüberstellung ist aber offenkundig westlich-autonomieästhetisch grundiert, wie es die Poetiken der Avantgarden ja letztlich insgesamt sind.)

PENSUM. — La plupart des formes d'activité s'imposent à l'homme comme des pensums, même dans le cas d'activités qu'il paraît avoir librement choisies. Peu de peintres font des tableaux autrement que s'il s'agissait de pensums [...]. Que d'écrivains s'attellent à leur roman [...]. Toutes les choses sont haïssables, lorsqu'elles sont faites comme des pensums. Tous les hommes blancs sont ratés, car pas un (ou à peu près) d'entre eux n'est capable de réellement s'amuser.³¹

³⁰ Georges Bataille: »Informe«, 1929, S. 382. »Ein Wörterbuch würde in dem Augenblick beginnen, in dem es nicht mehr den Sinn, sondern die Verrichtungen der Wörter verzeichnen würde. So ist *formlos* nicht nur ein Adjektiv, das einen Sinn hat, sondern auch ein Ausdruck, der der Deklassierung dient und im Allgemeinen erfordert, daß jedes Ding seine Form hat. Was er bezeichnet, hat keine Rechte in irgendeinem Sinne und läßt sich überall wie eine Spinne oder einen Wurm zertreten. Damit die akademischen Menschen zufrieden sind, ist es in der Tat erforderlich, daß das Universum Form annimmt. Die ganze Philosophie hat kein anderes Ziel: Es geht darum, alles in einen Gehrock, in einen mathematischen Reitmantel zu stecken. Dagegen läuft die Annahme, daß dem Universum nichts ähnelt und es nur *formlos* ist, auf die Aussage hinaus, daß das Universum so etwas wie eine Spinne oder wie Spucke sei.« (Bataille: »Formlos«, in: Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 44–46, hier S. 44f.)

³¹ Michel Leiris: »Pensum«, 1930, S. 103. »STRAFARBEIT. – Die meisten Formen von Tätigkeit drängen sich dem Menschen als Strafarbeiten auf, selbst im Fall der Tätigkeiten, die er frei aus-gesucht zu haben scheint. Wenige Maler fertigen Bilder anders an, als wenn es sich

Anthropologie als Heterologie. Ethnologischer Blick, posthumanistische Perspektiven. Gleich zweimal gilt ein Artikel dem Lemma »Homme« (»Mensch«),³² und insofern es mit einer ganzen Reihe weiterer Artikel um menschliche Produkte, Praktiken und Institutionen geht, erweckt die Lemmata-Liste insgesamt den Eindruck der intendierten Vermittlung kulturanthropologischen Wissens. Allerdings erweist sich die Anthropologie des »Dictionnaire Critique« in doppelter Hinsicht als Heterologie: Erstens sind es heterologe Gegenstände, die ausgebreitet und erörtert werden, um auf den Menschen als Produzenten, als Handelnden, als kulturelles Subjekt, als Körperwesen etc. hinzuweisen. Und zweitens stellt sich im Licht der Artikelserie der Mensch selbst als das heterologe Wesen schlechthin dar. Das Motivfeld um Schneiden und Schnitte prägt die seltsame Anthropologie des »Dictionnaire«: Steht der erste Artikel »Homme« im Zeichen der gedachten Zerlegung des Menschen in Einzelteile (»Auge« und »Mund« werden zudem in separaten Lemmata des »Dictionnaire« behandelt), so widmet sich der zweite Text über den »Homme« all dem, was der Mensch zerschneidet, und in tranchierter, manchmal wieder zusammengesetzter Form verwertet. Der erste Artikel zum Stichwort »Homme« besteht aus einem Zeitungsausschnitt, der sich auch visuell als »Ausschnitt« präsentiert; ein Artikel aus dem *Journal de Débats* vom 13. August 1929 wurde unkommentiert als Faksimile in den »Dictionnaire« übernommen.³³ Er enthält Berechnungen zum Materialwert des menschlichen Körpers durch einen englischen Chemiker, Dr. Charles Henry Maye, unter Auflistung der Werte bestimmter im Organismus enthaltener Substanzen (Fett, Eisen, Zucker etc.); der Wert des menschlichen Körpers beläuft sich demnach durchschnittlich auf 25 Francs. Der zweite Artikel zum »Homme« spricht über die vom Menschen jährlich aus Eigennutz und überflüssigerweise abgeschlachteten Tiere; wiederum wird quantifiziert, indem die Länge der hintereinandergelegten Tierkadaver und das Volumen des vergossenen Tierbluts berechnet werden. (Zu den

um Strafarbeiten handelte[...]. So viele Schriftsteller lassen sich an ihren Roman spannen [...]. Alle Dinge sind hassenswert, wenn sie wie Strafarbeiten gemacht werden. Alle weißen Menschen sind Versager, da nicht einer (jedenfalls ungefähr) unter ihnen fähig ist, sich wirklich zu amüsieren.« (Leiris: »Strafarbeit«, in: Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 53).

³² Vgl. *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* 4 (1929), S. 215, und 5 (1929), S. 275; Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 15, S. 25/28.

³³ Vgl. den Abdruck des Faksimiles (»Nachwort« in Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 104).

Illustrationen im »Dictionnaire« gehören Photos vom Schlachthof und von Pelzen.)³⁴ Die Offenheit der Grenze zwischen dem Menschen und dem Tier stellt ein Leitthema des »Dictionnaire critique« dar: unter diachroner Akzentuierung die evolutionsgeschichtliche Genese des Humanen aus dem Tierreich, unter synchroner (psychologischer, ethnologischer und biologischer) Akzentuierung die Animalität des Menschen,³⁵ aber auch durch seine von ihm selbst verdrängte Verwandtschaft zu den Tieren, die er zu seinen Opfern macht (wie in anderen Zusammenhängen ja auch andere Menschen).

Man könnte die Perspektive der Artikelverfasser auf den Menschen und die zeitgenössische Kultur als ethnologische, den »Dictionnaire critique« als (unter anderem) ethnographisches Unternehmen beschreiben. Von einem solch ethnologischen Blick³⁶ auf die eigenen Zeitgenossen geprägt ist nicht zuletzt der Artikel »Museum«, in dem der Verfasser Bataille die Haltung des modernen Museumsbesuchers mit der eines afrikanischen ›Naturmenschen‹ analogisiert – und die affektive Beziehung dieses Museumsbesuchers zu den Objekten seiner Betrachtung als eine Form der Selbstbetrachtung und des Selbstgenusses interpretiert.³⁷ In den Karikaturen Grandvilles sieht Bataille diese Einschätzung des Museums vorweggenommen; die Bemerkung verdeutlicht indirekt auch die Prägung des »Dictionnaire« durch Intentionen und Geschichte der Karikatur. – Das prägende thematische Interesse an dem, was man das ›Animalisch-Humane‹ nennen könnte, prägt die Poetik des »Dictionnaire critique« in mehr als einer Hinsicht. Sie macht sich geltend in der fragmentierten Form des Textes, die, bedingt durch den Inhalt einer ganzen Reihe von Artikeln, assoziativ mit Bildern des Sezierens, der Zerteilung von Körpern, des Hautabziehens, Zerstückelns etc. verbunden ist. Und sie wirkt sich auf die Haltung zur Sprache selbst als dem primären (wenn auch nicht einzigen) Darstellungsmedium des »Dictionnaire« aus. Das Anima-

³⁴ Vgl. u.a. ebd., S. 26f., 32, 34; *Documents* 5 (1929), S. 276f.; 6 (1929), S. 330.

³⁵ Vgl. Griaule/Leiris/Bataille: »Metamorphose«, in: Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 38–40.

³⁶ Vgl. dazu den Ansatz von Kiesow/Schmidgen, die eine Parallele zwischen dem »Dictionnaire critique« und der zeitgenössischen Neukonzeption des ethnologischen Museums ziehen: Auch in diesem seien die Menschengestalten (in Form lebensgroßer Puppen) verschwunden und an deren Stelle seien die Dinge selbst getreten: aus ihren Zusammenhängen gelöst, aber sprechend (vgl. ebd., S. 97).

³⁷ Vgl. Georges Bataille: »Musée«, 1930, S. 300; dt. »Museum«, in: Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 64–66.

liche, damit aber der (geheime oder im Schmerz auch offen sichtbare) Kern des Menschen, entzieht sich dem verbalen Ausdruck und kann folglich nur umschrieben werden. Entsprechend heißt es etwa in Batailles Artikel »Malheur« (»Unglück«):

Il est hors de doute que tout a été dit, écrit, imprimé, crié ou gémi sur le malheur, à cette réserve près que ce n'est jamais le malheur qui parle, mais n'importe quel heureux bavard au nom de malheur [...].³⁸

Evident ist die Selbstironie eines »Dictionnaire«, zu dessen formatbedingten impliziten Ansprüchen es ja vor allem gehört, die Welt samt ihren Bewohnern am Leitfaden der Wörter zu erläutern und möglichst transparent zu machen.

3. Lexikographische Projekte der Surrealisten

Surrealistische Ästhetik und lexikographisches Schreiben. Das Format des alphabetisch strukturierten Lexikons kommt, wie angedeutet, der surrealistischen Ästhetik des Zerschnittenen, Re-Kombinierten und Heterologen evidenterweise besonders entgegen. Besteht doch der lexikographische Text aus ›Artikeln‹ (articuli), also aus einzelnen ›Gliedern‹, deren Anordnung der Kontingenz des Alphabets und keiner sachgegründeten Tiefenstruktur oder Ordnung folgt. Die alphabetische Sequenz ist ostentativ beliebig und unterhält insofern Affinitäten zu einem Denken, das sich von der Idee freizulegender Tiefenstrukturen abgewandt hat. Und sie erinnert an die Kontingenzen sprachlicher Bezeichnungen und Syntagmen. Sind doch nicht nur die Lemmata selbst als kontingente Etiketten zu betrachten (die in anderen Sprachen durch andere ersetzt werden), sondern auch die Kriterien und Verfahrensprinzipien der Lemmatisierung als solcher. Was überhaupt in ein Lexikon aufgenommen wird, beruht auf kontingenten Entscheidungen. Wo sich die Lemmataliste wie ein veritables Durcheinander ausnimmt, wird dies sogar besonders transparent. Alphabetisierte Lexika und Enzyklopädien sind

³⁸ Bataille: »Malheur«, 1929, S. 257. »Es steht außer Zweifel, daß über das Unglück alles gesagt, geschrieben, ge-druckt, geschrien oder gejammert wurde, mit dem Vorbehalt, daß es nie-mals das Unglück ist, das spricht, sondern daß irgendein Glücklicher im Na-men des Unglücks daherschwätzt [...].« (Bataille: »Unglück«, in: Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 28f., hier S. 28).

›anti-hierarchisch‹: Sie präsentieren das, was sie präsentieren, allein am Leitfaden der Lemmata, indifferent gegenüber Fragen der Priorität, gegenüber ontologischen Prinzipien und gegenüber wertenden Klassifikationen oder Taxinomien. Auf dem sprichwörtlichen Sezier- und Begegnungstisch treffen sich Pflanzen und Kieselsteine, Amöben und Elefanten, Könige und Künstler.³⁹

Die lexikographischen Kompendien Batailles und seiner Mitarbeiter (›Dictionnaire critique‹), der Gruppe um Breton und Éluard (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*) des Kreises um Isabelle Waldberg (*Le Da Costa Encyclopédique*) und Alberto Savinio's *Nuova Enciclopedia* arbeiten mit den Formatvorgaben des als Textmodell gewählten Buchtypus auf unterschiedliche Weisen. Was sie verbindet, ist ihr antihierarchischer (oft subversiver) Grundzug – und die Art, wie sie das Codexformat behandeln, erscheint den Suggestionen des Malrauxschen »musée imaginaire« gegenläufig. Daß es gelegentlich zum Austausch von ›Materialien‹ kommt (Malraux bedient sich aus verschiedenen Quellen), ändert daran nichts – ebensowenig wie das bei aller Differenz verbindende Interesse an Ethnographischem und kulturell Fremdem, an außereuropäischer Kunst und an Archaischem. Liegt im Papiermuseum Malraux' der Akzent darauf, historisch und kulturell Fremdes neben Vertrautes und Kanonisiertes zu stellen, also räumliche und zeitliche Distanzen zu überbrücken, so inszenieren die Surrealisten primär Befremdliches und Inkompatibilitäten, provozieren also Distanzierungseffekte.

3.1 Heterologien und mediale Hybridisierungen: Der *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938)

Eine mise-en-abyme surrealistischer Kunst. Der *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) verdankt sich noch ostentativer der Schere als der mit zahlreichen Zitaten und Fremdkörpern gefüllte »Dictionnaire critique‹: Das selbsternannte ›Handbuch‹ wurde als ein Büchlein von knapp 80 Seiten –

³⁹ Den Charakter eines ›Zuschnitts‹ haben auch konventionelle Lexika und Enzyklopädien insofern, als sie auf der Auswertung von Textgrundlagen, auf dem Recycling eines passend zurechtgeschnittenen vorliegenden Wissens beruhen. Hier wird dieses Zusammenstellen zum Selbstzweck.

aber immerhin: in Buchform – publiziert.⁴⁰ Er bietet in der Tat ein kleines Lexikon des Surrealismus – wobei er ›Wissen‹ über den Surrealismus in einer Weise vermittelt, welche die kritische Auseinandersetzung der Surrealisten mit Konzepten des Wissens als solchen dokumentiert.⁴¹ Der Titel verweist auf einen ›abgekürzten‹, nicht vollständigen Dictionnaire – auf etwas Zurechtgeschnittenes, einen Ausschnitt also. Es gehört zu den programmatischen Details des Buchprojekts, daß die ›Ganzheit‹, deren Teil zu sein das Büchlein suggeriert, nirgends greifbar wird.⁴² Die Frage nach der Autorisierung des Mitgeteilten wird auf unkonventionelle Weise angegangen; in mehr als einer Hinsicht ist es keine einheitliche ›Stimme des Wissens‹, die hier zu Wort kommt.⁴³

Zwischen Katalog und Kunstwerk. Konzipiert und gestaltet insbesondere von Breton und Éluard, erschien dieser surrealistische *Dictionnaire* erstmal 1938 anläßlich der großen Surrealistenausstellung in der Galerie des Beaux-Arts (von Georges Wildenstein), die – einem innovativen Ausstellungskonzept verpflichtet – die Ausstellung samt ihren verschiedenen Komponenten selbst zum Kunstwerk werden ließ.⁴⁴ Darauf abgestimmt, ist auch der kleine Begleitband zur Ausstellung ein Kunstwerk – kein konventioneller Katalog, sondern eine Art buchförmiges Hybrid aus Katalog und Montage. Gegliedert ist der *Dictionnaire abrégé du surréalisme* in drei Teile. Den ersten Teil bildet eine Sequenz von lemmatisierten und alphabetisch angeordneten Textabschnitten (S. 3–30); der zweite besteht aus einer Serie reproduzierter Bilder (S. 31–72); der dritte entspricht, unter dem Titel »Supplément« ste-

⁴⁰ Reprint: Breton/Éluard: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris 1991 (nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert).

⁴¹ Kiesow/Schmidgen zählen den *Dictionnaire abrégé du surréalisme* zu den »antiakademische[n], revolutionäre[n], erfinderische[n], unbegreifliche[n] und poetische[n] Wörterbücher[n], die das Alphabet eines anderen Wissens buchstabieren« (»Nachwort« in: Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 120).

⁴² Allerdings fällt das Stichwort »abréger« einmal im Zusammenhang mit dem Stichwort »schreiben«: Vgl. Art. »Écrire«: »J'écris pour abréger le temps«, ein Zitat von Knut Hamsun (*Dictionnaire abrégé*, 1991, S. 73).

⁴³ Das Motto lautet: »Le langage ne sert pas seulement à l'homme à exprimer quelque chose, mais aussi à s'exprimer lui-même. (Von der Gabelentz)«.

⁴⁴ Die Ausstellung fand vom 17.01. bis zum 24.02.1938 in der Galerie des Beaux-Arts statt; Breton und Éluard organisierten sie. Duchamps, Dalí, Man Ray, Max Paalen und Max Ernst waren in unterschiedlichen Funktionen konzeptuell beteiligt. – Der ›dictionnaire surréaliste‹ war eine Art mise-en-abyme der Ausstellung. Zur Surrealistenausstellung vgl. Pech 2005.

hend, in der Form weitgehend dem ersten (S. 73–76). Die Aufteilung entspricht nicht derjenigen konventioneller Lexika. Weder setzt der dritte Teil ein am Ende des ersten Teils abgebrochenes Alphabet fort, wie es in mehrbändigen Lexika üblich ist, welche gemeinsam die Alphabetreihe abdecken: Schon Teil I hat Einträge unter »Z« (»Zen«, »Zibou«), und die zweite Serie von alphabetisch angeordneten Artikeln⁴⁵ in Teil III beginnt wiederum bei Einträgen zum »A« – übrigens mit dem Artikel »Alphabet«. Noch verhalten sich die beiden alphabetischen Artikelsequenzen mit Blick auf ihre Inhalte komplementär.

Heterologe Lexikographik. Der erste und der dritte *Dictionnaire abrégé*-Teil orientieren sich zwar vordergründig an konventionellen Spielformen lexikographischer Darstellung, was die Gliederung in alphabetische Artikel und Bilder angeht. Doch macht gerade die formale Ähnlichkeit die Unterschiede besonders deutlich. Nicht nur die Inhalte sind bis auf irritierende Weise disparat (irritierend, weil einerseits ein breites Spektrum an Lemmata-Typen abgedeckt wird, ohne daß aber wie in normalen Konversationslexika die Idee großflächiger Übersicht über diverse Wissensbereiche leitend erscheint). Sondern auch die Darstellungsmodi sind different und eigenwillig. So etwa stellt sich mit Blick auf die zwischen den Textabschnitten reproduzierten Bilder jeweils die Frage, in welcher Beziehung sie zu Abschnitten des Textes stehen – und ob sie dies überhaupt tun. Die Text-Bild-Relationen – oberflächlich an lexikographische Illustrationspraktiken erinnernd – folgen insgesamt keinem einheitlichen Prinzip. Dies beginnt bei der Verwendung von Bildlegenden: Unter manchen Bildelementen stehen Legenden, unter anderen nicht. In vielen Fällen besteht eine konventionell wirkende Beziehung zwischen Bild und Bildlegende; die Bildlegende benennt dann jeweils das abgebildete Objekt. In anderen Fällen lassen sich Beziehungen entdecken, wenn man die Bildlegende entschlüsselt (etwa, wenn unter dem Abbild einer Puppenplastik von Hans Bellmer lakonisch dessen Initialen stehen: »H. B.«).⁴⁶ Gelegentlich deuten die Bildlegenden mehr an, als der dem Bild korrespondierende Artikel an Informationen enthält. So steht neben dem Artikel »Fossile« (der nur aus einem Halbsatz

⁴⁵ Nicht zu allen Buchstaben finden sich im gegenüber Teil I kürzeren Teil III Einträge.

⁴⁶ Vgl. *Dictionnaire abrégé*, 1991, S. 22.

besteht, in dem der konventionelle Sinn von »Fossile« *nicht* erläutert wird)⁴⁷ ein Bild mit seltsamen pflanzlich-phallischen Motiven; die Bildlegende lautet: »S. D.: Fossile« – und verweist damit indirekt auf Salvador Dalí, dessen Initialen an anderer Stelle aufgeschlüsselt werden).

Manchmal fehlen aber auch Bildlegenden, und erst aus einem dem Bild benachbarten Text ergibt sich ein – freilich wiederum eigenartiger – Zusammenhang. So ist neben dem Artikel »Fenêtre« die Zeichnung eines Gesichts reproduziert; auf der Nase trägt der Gezeichnete statt zweier konventioneller Brillengläser zwei Fenster, hinter denen seine Augen herauslugen.⁴⁸ Der Artikel selbst besteht aus einer Reihe einfach aneinandergereihter Zitate verschiedener Provenienz, in denen jeweils das Wort »fenêtre« vorkommt; die eingeklammerten Provenienzangaben nennen neben Rimbaud die Initialen diverser am *Dictionnaire* mitarbeitender Personen. Manchmal stellt sich der Zusammenhang zwischen Bild und Textumgebung auch als ein Rätsel dar. Über die Frage, in welchem Zusammenhang die Photographie eines von Man Ray (»M. R.«) gestalteten Bügeleisens mit herausragenden Nagelspitzen zur Textumgebung steht, lassen sich verschiedene Hypothesen bilden. Aber eine »Illustration« im konventionellen Sinn ist das Bild gewiß nicht. Gelegentlich scheinen Illustrationen ersatzweise für Artikel zu stehen. So findet sich unter »G« eine gezeichnete Gitarrenskulptur mit der Bildunterschrift »Seligman: Guitare«; ein Artikel »Guitare« aber fehlt.⁴⁹ Ähnliches gilt für das Lemma »Quintessence«, das nur durch ein Bild mit Bildlegende (dargestellt ist ein »Objet trouvé«) repräsentiert ist.⁵⁰

Zusammenschnitte. Die Artikel selbst sind typographisch in Anlehnung an Lexikonartikel verfaßt: Auf ein in Kapitälchen gesetztes Lemma folgt – abgegrenzt durch einen langen Querstrich – ein Textblock. Aber die Texte als solche sind ebensowenig nach einem konsequenten Prinzip gestaltet wie die Text-Bild-Beziehungen. In vielen Fällen bestehen sie aus Aneinanderreihungen von Zitaten verschiedener Provenienzen und Urheber, wobei vor allem Zitate der am *Dictionnaire* beteiligten Surrealistengruppe quantitativ gut vertreten sind, aber auch Dichter und andere Autoren zitiert werden. Andere

⁴⁷ »FOSSILE – Invention hypnagogique de Léonard de Vinci.« (ebd., S. 12).

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 13.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 22.

Artikel bestehen aus Kommentaren zum jeweiligen Lemma, die von dem deutlich abweichen, was man von einem Lexikonartikel erwarten würde. Aber auf Sachinformationen wird keineswegs immer verzichtet; immerhin handelt es sich ja auch um einen ›Katalog‹. So bieten die Artikel zu Personen, die dem Surrealistenkreis angehören, auf recht konventionelle Weise Informationen zum Geburtsdatum, ordnen die fragliche Person einer Kunstform zu und nennen wichtige Werke.⁵¹ Auf mehreren Ebenen steht das Textarrangement der Artikel im Zeichen des Zusammenschnitts (von Heterogenem): Viele Artikel sind aus Fremdtexen zusammengeschnitten oder bilden Zusammenschnitte aus eigenen und entlehnten Textelementen. Auch die Kombination von Texten mit Bildern präsentiert sich als ›Zuschnitt‹ – sowohl auf der Ebene der mise-en-page als auch mit Blick auf die jeweils der Kombination zugrundeliegenden Prinzipien. Daß unter anderem Collagen unter den reproduzierten Bildmaterialien sind – also ›zusammengeschnittene‹ Bilder –, überrascht nicht.

Verbale Ready-mades und Buchstabenbilder. Die Zitat-Sammlungen, aus denen viele Artikel bestehen, dienen nicht der Bloßstellung dessen, was die Zitatgeber gesagt haben. Sie sind ein unter ideologiekritischen Aspekten indifferentes Reservoir betont heterogener Sprechweisen, ein Sammelsurium – bei dessen Zusammenstellung allerdings Sätze von Dichtern bevorzugt aufgenommen werden. Wörterbücher erscheinen damit als Ready-made-Sammlungen, und wie die Kunst des Ready-mades letztlich darin besteht, Alltagsobjekte zu Kunstobjekten bzw. zu Objekten ästhetischer Wahrnehmung zu deklarieren, so wird hier eine Kunst literarischer Lexikographik als Bereitstellung einer Kollektion verbaler Ready-mades praktiziert.⁵²

⁵¹ Die Namen der Surrealisten selbst finden sich im *Dictionnaire abrégé* verzeichnet – von Louis Aragon (S. 3) bis zu Tiroux Yamanaka, der als Promotor des japanischen Surrealismus genannt wird (S. 30), von Victor Brauner (S. 73) bis Hélène Vanel, die sich als »Danseuse surréaliste« charakterisiert findet (S. 76); die Tänzerin hat als Performerin an der Ausstellung mitgewirkt. Daneben finden sich Einträge zu Schriftstellern und Künstlern, die offenbar als wichtig für die surrealistische Bewegung gewürdigt werden sollen, so etwa zu »ARNIM (Achim d'« und zu »ARP (Hans)« (S. 3).

⁵² Auf das Konzept eines ›Eigenlebens‹ der Wörter, eines sich gegenüber den Sprechern und den Schreibenden verselbständigenden Treibens von Diskursbruchstücken mag dadurch angespielt werden, daß diejenigen, von denen die Zitate stammen, oft hinter Initialen mehr oder weniger verborgen sind.

Die Zerschneide-Kunst macht auch vor den Wörtern selbst nicht halt; die Idee der Zerlegung in Buchstaben prägt das Erscheinungsbild des Büchleins. Der umfangreichste erste Teil ist unter anderem als ein Buchstaben-Spiel aus dem Repertoire des Alphabets arrangiert.⁵³ Wo eine neue Gruppe von Textabschnitten unter einem bestimmten Buchstaben beginnt, da ist dieser Buchstabe der Gruppe vorangestellt. Diese Initialbuchstaben entstammen verschiedenen Typen von Bildalphabeten mit teilweise figuralen Buchstaben. Durch dieses Arrangement kommt unter anderem die Tradition einer schriftbildlichen Gattung ins Spiel, die in der Geschichte der abendländischen Buchkunst eine wichtige Rolle gespielt hat: die der figuralen Initialen, insbesondere der Initialen, die ›lebendige Wesen‹ darstellt bzw. aus diesen zusammengesetzt ist. Angeknüpft wird auch an die Geschichte ganzer Bildalphabete aus teils mimetisch-figuralen, teils abstrakten Elementen.⁵⁴ Beide schriftbildlichen Gattungen, die der Initialenmalerei und die des Bildalphabets (die sich teilweise überschneiden), stehen im Zeichen komplexer Semantisierungen. Die Initialen wie das Bildalphabet sind zunächst einmal Hommagen an die Buchstaben und damit an die Schrift. Sie können durch ihre jeweilige konkrete Gestaltung Unterschiedliches signalisieren – so etwa eine ›Lebendigkeit‹ der Buchstaben und Texte oder auch eine Entgrenzung zwischen Text und Bild. Das ostentative Nicht-zum-Inhalt-Passen, das subversive Sich-Aufspielen des Buchstabenbildes gegenüber dem Text dürfte aber eher eine – wenn auch besonders signifikante – Ausnahme sein. Erwartbarer ist demgegenüber, daß in Initialenbildern die Welt, von der der Text spricht, ausschnittsweise abgebildet erscheint. In dieser Eigenschaft sind Buchstabenbilder unter anderem zu Bestandteilen enzyklopädischer Darstellungen geworden.

Strategien künstlerischer Selbstreferenz. Wichtige Inhalte des *Dictionnaire abrégé* sind Künstler, Kunstpraktiken, und Kunstwerke. Ansonsten herrscht ein kategoriales Durcheinander verschiedener Lemmata, wobei die unter den fraglichen Stichwörtern genannten Gegenstände, Sachverhalte oder Ereignisse meist keineswegs dem entsprechen, was man an solcher Stelle in einem normalen Lexikon erwartet – ausgenommen noch am ehesten

⁵³ In Teil III fehlen die aufwendigen Bildinitialen; die die einzelnen Textgruppen einleitenden Alphabet-Lettern sind nur typographisch durch ihre Größe hervorgehoben.

⁵⁴ Vgl. Massin 1970.

die auf den Surrealismus verweisenden Lemmata. So wird »Art« definiert als »Coquille blanche dans une cuvette d'eau«,⁵⁵ »Erotisme« als »Cérémonie fastueuse dans un souterrain«,⁵⁶ um nur zwei nicht erkennbar aus Zitaten bestehende Artikel zu nennen; die meisten sind ja Zitatmontagen. Auch dabei trifft man auf Unsinndefinitions, etwa auf »Cheval« (»Le cheval est une table tournante.« ([Alfred] Jarry)«)⁵⁷ – Im mittleren (Bild-)Teil finden sich photographische Reproduktionen einer großen Zahl von Werken bildender Kunst der Surrealisten, ergänzt um ein Filmstill, ein Szenenphoto und um Gruppenporträts. Dieser Bildteil erscheint wie ein Katalog zur Surrealistenausstellung, die er allerdings auch nicht systematisch-exakt abbildet.⁵⁸ Abgebildet findet sich – wie eine mise-en-abyme des Gesamtprojekts – u.a. auch Man Rays Arbeit *Hommage à Lautréamont* (1933), die Kombination eines Regenschirms und einer Nähmaschine.⁵⁹ Selbstbezügliche Artikel über den Surrealismus, seine Protagonisten, seine Praktiken und sein Umfeld bilden bei aller sonstigen Heterogenität der Lemmata eine Art Rückgrat des lexikographischen Unternehmens. Surrealistische Konzepte und Kunstpraktiken werden kommentiert, so etwa im Artikel »Automatique (écriture)«, im Artikel »Cadavre Exquis« oder im Artikel »Collage«. (Diese Artikel haben bezogen auf den *Dictionnaire* partiell selbstbezüglichen Charakter.) Aber auch unter dem Stichwort »Image« (wobei hier in einem Zitat von André Breton eher von Sprach->Bildern« als von visuellen Bildern die Rede ist):

IMAGE. — ›L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé[...].‹⁶⁰

Auf ästhetische Prinzipien verweisen auch andere Lemmata, so »Langage« (der Artikel bietet je ein Zitat von Novalis, Apollinaire und Paul Éluard), »Objet« (eine Erläuterung zum Ready-made), »Ready made« (erläutert wird hier auch das »Ready made réciproque«: »se servir d'un Rembrandt comme

⁵⁵ Dictionnaire abrégé, 1991, S. 3.

⁵⁶ Ebd., S. 11.

⁵⁷ Ebd., S. 7.

⁵⁸ Unter den Photos stehen Bildlegenden mit Angaben zu Werken und Künstlern.

⁵⁹ Vgl. Dictionnaire abrégé, 1991, S. 45.

⁶⁰ Ebd., S. 14.

planche à repasser«),⁶¹ »Rêve« (Zitate verschiedener Autoren), »Signification« (»La signification est la révélation des secrets qui sont montrés avec le signe.« (Raymond Lulle)),⁶² »Alphabet« (ein Nerval-Zitat über das »alphabet magique«).⁶³ Einträge wie etwa »Snark« (ein Zitat aus Carrolls Snark-Ballade) schlagen Brücken zu anderen Schriftstellern oder Künstlern. – Diverse Text- und Bildbeiträge weisen eine mise-en-abyme Struktur auf, so die Abbildung von K. Seligmanns Arbeit »Les Animaux surréalistes«⁶⁴ und das berühmte Gruppenportrait von Max Ernst: »Au rendez-vous des amis« (1922). Eine pseudo-kartographische Montage, »La ville surréaliste 1938«,⁶⁵ korrespondiert der Installation der Ausstellung. Aus der Lemmata-Liste des *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (A-Artikel)

Absurde – Air – Ami – Amour – Anachronisme – Angoisse – Animal – Aragon – Arbre – Argot – Arnim (Achim d') – Arp (Hans) – Art – Artaud (Antonin) – Assassinat – Automatique (écriture) – Avenir – Averse – Avion – Azur.

In der vom Lexikon porträtierten Welt spielen die Namen surrealistischer und vom Surrealismus rezipierter Künstler eine wichtige Rolle. Die den A-Abschnitt einleitende A-Initiale stellt das »A« als Segment eines Baumstamms mit abzweigenden Astabschnitten dar; einer der wie Arme vom Stamm abgespreizten Aststücke hält eine Axt. Damit wird das Konzept des ›Zerlegens und Zerschneidens‹ als allererstes visuell inszeniert; der Baum (arbre) erhält ja auch einen Artikel (aus Zitat-Abschnitten).

3.2 Eine ›kopfloose‹ Enzyklopädie: *Le Da Costa Encyclopédique*

Ein Projekt in einzelnen ›Faszikeln‹. In den Jahren 1947, 1948 und 1949 erscheinen drei Teile eines weiteren lexikographischen Projekts, das Impulse aus der satirisch-kritischen Wörterbuchtradition, aus der Diktionaristik Einsteins und Batailles sowie aus dem Surrealismus aufgreift: die *Da Costa*

⁶¹ Ebd., S. 23.

⁶² Ebd., S. 25.

⁶³ Vgl. ebd., S. 73.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 33. Bildtafeln verschiedener Tiere finden sich an einer Mauer fixiert; oben auf Seepferdchen, davor eine Heuschrecke.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 72.

Enzyklopädie, deren Teile allerdings bei der jeweiligen Erstpublikation nicht einheitlich betitelt sind, wobei auch die Nummerierung der »Faszikel« irritiert: *Le Da Costa Encyclopédique, Fascicule VII* ist die 1947 publizierte Pilotnummer; es folgten *Le Memento universel Da Costa, Fascicule I* (1948) und *Le Memento universel Da Costa, Fascicule II* (1949).⁶⁶ Ein viertes Heft wird weitestgehend für den Druck vorbereitet, erscheint aber nie; es befindet sich im Archiv von Michel Waldberg, dem Sohn Isabelle Waldbergs.⁶⁷ Insgesamt wird das *Da Costa*-Projekt wenig rezipiert. François Caradec und Noël Arnaud widmen ihm 1964 einen Artikel in der *Encyclopédie des Farces et Attrapes et des Mystifications*. Programmatisch für das lexikographische Unternehmen *Da Costa* nimmt sich die Mischung von »heterogenen« Gegenständen und Themen aus – kategorial heterogen, heterogen auch hinsichtlich der jeweils affinen Diskurse und Assoziationsräume. Aus der Lemmata-Liste der *Da Costa Encyclopédique*, hier: »Fascicule VII, Volume II«:

-festationen [vgl. dazu unten] – Echecs – Eclat – Eclipse – Ecole – Economie – Ecran – Ecrouelles – Ectoplasme – Edifiant – Education – Egalisation – [...] Elégie – Elevation – Elie – [...] – Emeraud – Emmenagogue – Enclume – Emancipation – Emulation – Encomiaste – [...] Enfantin – Engels – [...] Epicier – [...] Epidote – [...] Erotin – Erotisme – Erratum – [...] Escrocs – Esenplush – Esprit – Esquimau – Essence – Essor – [...] Estime – Estorgissement – [...] Et Cætera – [...] Eternite – Ethique – [...] Euclide – Euphorie – Evagination – Evaluation – [...] Eventail – Evidence – Exageration – Examen – Exces – Excitateur – Exempt – Exhalaison – [...] Exode – Exolette – Exonirose – Expiation – Explication – Exposition – Expression – Extase [...].

⁶⁶ Der erste Faszikel (VII), als Teil der *Da Costa Enzyklopädie* ausgewiesen, erschien im Herbst 1947 in Heftform in diversen Pariser Buchhandlungen (nach Ronald Voullié in einer Auflage von 3.500 Exemplaren (vgl. ders.: »Nachwort«, in: *Die Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 131–155, hier S. 153)). Möglicherweise datiert sich die Erstpublikation früher: in die Zeit der Internationalen Surrealistenausstellung, Paris 1947 (Galerie Maeght). Die Folgehefte erschienen 1948 und 1949 unter anderem Titel (*Le Memento universel de da Costa*). Einige Auszüge des *Da Costa*-Komplexes wurden in der Zeitung *Combat* publiziert. 1995 publizierte Alastair Brotchie in London eine englische Übersetzung der *Da Costa*-Faszikel zusammen mit dem *Kritischen Wörterbuch* (Brotchie: *Encyclopaedia Acephalica* 1995). Die deutsche Ausgabe der *Da Costa Enzyklopädie* enthält zu den drei »Faszikeln« VII, I und II jeweils einen Anmerkungsteil. Auffälligerweise ist die alphabetische Folge nicht strikt eingehalten: nach »Enclume [Amboss]« (*Die Da Costa Enzyklopädie* 2008 S. 16–20) kommt »Emancipation [Emanzipation]« (ebd., S. 20). Dies wird aber nicht kommentiert.

⁶⁷ Vgl. Voullié: »Nachwort«, S. 153.

Die mit E-Lemmata mitten in einem Artikel beginnende Textsequenz weist eine bemerkenswerte Zahl unkonventioneller und ungebräuchlicher Bildungs- oder Pseudobildungsvokabeln auf. Auch diese fragmentarische *Enzyklopädie* ist ein Gemeinschaftswerk. Als impulsgebende (Mit-)Autorin agiert die Bildhauerin Isabelle Waldberg (geb. als Margaretha Farner); zu der *Da Costa*-Gruppe gehören ferner u.a. Georges Ambrosino, Georges Bataille, André Breton, Jacques Brunius, Jacques Chavy, René Chenon, Marcel Duchamp, Charles Duits, Robert Febel, Jean Ferry, Marcel Jean, E. L. T. Mesens, Henri Pastoureau und andere.⁶⁸

Ein mehrdeutiger Name. Der Name der *Da Costa Enzyklopädie* ist unterschiedlich abgeleitet worden. So wurde ein portugiesischer Künstler, Antonio Pedro da Costa, als Anlaß eines Gesprächs darüber ins Spiel gebracht, daß in Portugal »jeder, abgesehen von Salazar«,⁶⁹ da Costa genannt werde. Die Mitglieder einer surrealistischen Gruppe nannten sich selbst »Da Costas«; Isabelle Waldberg sprach von einer »Da Costa-Familie«. ⁷⁰ Deren Keimzelle war wohl die antifaschistische Gruppe »Contre Attaque«, die ab 1935 um Bataille und Breton bestand.⁷¹ Aus der »Contre Attaque«-Gruppe ging auch Batailles Geheimgesellschaft »Acéphale« hervor. (Mitglieder der »Acéphale«-Gruppe, die auch für die *Da Costa Enzyklopädie* schrieben, waren Ambrosino, Bataille, Chavy, Chenon und Waldberg.) – Nicht abwegig erscheint aber auch ein Interpretationsansatz des Namens Da Costa, der sich aus der wörtlichen Bedeutung des Namens ableitet: Von der Küste – das ist das Randständige, das Grenzwertige, Marginale, Periphere, das sind Erscheinungen und Bekundungen aus einem Übergangsbereich zwischen Festland und Wasserwelt. (Bilder und Metaphern des Flüssigen, Wasserwelten und Wasserwesen spielen in der surrealistischen Imagologie ja eine zentrale Rolle.)

Kopfllosigkeit. Unter dem Titel *Encyclopaedia Acephalica* wurde 1995 die englische Übersetzung des *Da Costa*-Lexikons veröffentlicht. Kopflös ist die *Da Costa Enzyklopädie* zunächst auf eine ganz handgreiflich-konkrete Wie-

⁶⁸ Hinweise auf den Plan zu dem Projekt gehen aus Isabelle Waldbergs Briefwechsel vom Januar 1946 hervor.

⁶⁹ Ronald Voullié: »Nachwort«, S. 133.

⁷⁰ Ebd., S. 134.

⁷¹ Vgl. ebd.

se: Sie beginnt ›mittendrin‹. »Faszikel VII« (der als erster publizierte Teil von 1947) beginnt auf »S. 207«, und zwar, wie durch das Layout suggeriert wird, mitten in einem Artikel im Bereich des Buchstabens »E«; es bietet insgesamt die Seiten 207–238, präsentiert sich also als ein *Ausschnitt*. Als allererstes liest man eine ›zerschnittene‹ Zeile: »-festations inexplicables dans le cadre de la science moderne.«⁷² Am oberen Seitenrand findet sich die paratextuelle Indikation »ECH«; der folgende ›Artikel‹ heißt »Echecs« (dt.: »Schach«, aber auch »Scheitern«)⁷³ und besteht ausschließlich aus dem Faksimile einer Schachaufgabe mit der Unterzeile: »Weiß. / Schwarz ist am Zug und gewinnt« sowie einer Lösung, die auf dem Kopf gedruckt ist. Faszikel I und II beginnen dann jeweils auf S. 1 (mit dem Buchstaben »A«) und umfassen 16 Seiten. Auch hier wird also durch die paratextuelle Gestaltung die Suggestion von Kontinuität vermieden. Die buchstäblich-konkrete und metaphorische Kopflosigkeit des lexikographisch-diktionaristischen Unternehmens hat metaphorischen Sinn: Analog zur Programmatik des »Dictionnaire critique« (und in indirekter Anspielung auf Batailles »Acéphale«-Gruppe) geht es um eine Absage an die bürgerliche Rationalität.⁷⁴ »Kopflos« ist die Enzyklopädie auch als ein Gemeinschaftswerk ohne führenden ›Kopf‹. »Da Costa« ist ja, wenn überhaupt der Name einer (imaginären) Figur. Von ›Kopflosigkeit‹ kann schließlich auch mit Blick auf das Fehlen eines hierarchisierenden Ordnungsmusters und eines die Auswahl der Gegenstände bestimmenden Prinzips gesprochen werden. Die alphabetische Artikelfolge wird zum Anlaß eines programmatisch anti-hierarchischen Schreibens, dessen durch die alphabetische Form signalisierte Opposition gegen feste und hierarchische Strukturen auch eine inhaltliche – eine ideologiekritische – Dimension hat.

Zitatmontagen, Verfremdung, Anonymität. Äußerlich an der Form der Enzyklopädie orientiert, sollte das *Da Costa*-Projekt von konventionellen Lexika abweichen. Subversiv war insbesondere der Verzicht auf »Spezialisten«:

⁷² Vgl. die innere vordere Umschlagseite der *Da Costa Enzyklopädie* (2008): »-festationen, die im Rahmen der modernen Wissenschaften unerklärlich sind.« (S. 9).

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. Röttgers 2013, u.a. S. 17–21.

Die Rolle von Spezialisten muß streng begrenzt werden, damit unserer [sic] ursprünglicher Plan nicht im Namen einer angeblichen Kompetenz in Frage gestellt werden kann. »Da Costa« ist kein »Ich weiß alles«. [...] Weisen Sie mit Entsetzen alles zurück, was eine Zurschaustellung von Gelehrsamkeit oder professioneller Überlegenheit enthält. Um die Spezialisierung, und zwar auch im Tonfall, zu vermeiden, soll jeder Da Costa aufgefordert werden, *mindestens* einen »ernsthafte« Artikel und einen »humoristischen« Artikel zu liefern.⁷⁵

Prägend für die Artikel und die *Da Costa Enzyklopädie* insgesamt ist eine Ästhetik der Verfremdung; einer der Haupteffekte besteht darin, daß die Darstellung als solche auf sich aufmerksam macht. Viele Artikel enthalten Zitatmontagen; auch der »lexikographische« Duktus wirkt vielfach zitathaft-parodistisch.⁷⁶ Die Beiträge zu Faszikel I sind anonym; darauf, daß das Projekt hier noch im Zeichen des »Anonymats« steht, verweist ein Rebus auf der Titelseite: ein Esel mit einem Mastkorb; »âne au nid mât« = Anonymat. Die Anonymität von Lexikonartikeln war wohl ein wichtiges Motiv für diverse *Da Costa*-Enzyklopädisten für die Übernahme dieses Textformats. Da die Artikel teilweise kritisch auf Zeitgenossen Bezug nahmen, kam es zu Auseinandersetzungen und falschen Zuschreibungen;⁷⁷ die späteren Hefte gaben die strenge Anonymität auf: Die Artikel wurden durch Initialen signiert. Lebel verfaßte viele Memento-Artikel und verwendete das Pseudonym »D. Laface«.⁷⁸ Parallelen bestehen zu surrealistischen Sammlungen (mit denen das Konzept der Wunderkammer auf verfremdete Weise wiederbelebt wird). Zudem erinnert das in lexikographischer Form präsentierte Ensemble von

⁷⁵ Brief von Lebel und Duits an Patrick Waldberg vom 7. Oktober 1946; zit. nach Voullié: »Nachwort«, S. 145.

⁷⁶ Aus einem Brief Lebels an Breton von 1946: Man habe zunächst vorgehabt, »eine Reihe von langen Texten zu veröffentlichen, auf die jeweils kritische Anmerkungen von Da Costa folgen sollten«, dann aber das Konzept geändert und das *Enzyklopädie*-Faszikel-Format gewählt, um nicht weiterhin das Format einer »Zeitschrift« zu übernehmen und um nicht weiter die Artikel signieren zu müssen. »Wir beginnen zwar mit dem Buchstaben E, aber jede Lieferung wird ein Supplement mit den vorherigen oder künftigen Buchstaben enthalten, was es uns ermöglicht, ein wenig außerhalb unserer eigenen Grenzen umherzustreifen.« (Zit. nach Voullié: »Nachwort«, S. 144) Nur im Fall besonders polemischer Artikel sollen die zunächst als konsequent anonym geplanten Artikel einen Hinweis auf den Verfasser geben.

⁷⁷ Im Artikel »Escrocs« werden zeitgenössische Kafka-Interpreten scharf kritisiert; vgl. *Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 33–38. (Patrick Waldberg wurde – übrigens zu Unrecht – als Autor angegriffen.)

⁷⁸ Vgl. dazu Voullié: »Nachwort«, S. 144.

Heterogenem an bestimmte Bilder Magrittes, auf denen abgebildete Objekte und ihnen zugeordnete Namen nicht zueinander zu passen scheinen.

Übergänge, Subversionen, Paradoxien. Auf geläufige Konzepte von Welt und Welterfahrung, Wissen und Wissensdarstellung wird in verfremdender Form angespielt.⁷⁹ Mit dem Thema Wissen verknüpft ist implizit, manchmal explizit u.a. die Reflexion über Macht und Machtstrukturen. Im Zeichen der Subversion steht die Auswahl der Nicht-Spezialisten wie der Sujets; präsentiert wird teilweise abseitiges Wissen (siehe dazu etwa den Artikel »Eckfenster«). Subversiv-kritisch gemeint sind auch fiktionale Artikel. Vermutlich von Duits und Lebel stammt die Fortsetzungsgeschichte über Monsieur de Fondepierre und seinen Kahlkopf.⁸⁰ Eine Art Leitthema bildet – passend zum Namen »Da Costa«, der auf einen Grenzraum zwischen Land und Meer verweist – Übergängliches, so insbesondere Spielformen der Hybridisierung und Prozesse der Entdifferenzierung, ferner Körpergrenzen und ihre Durchlässigkeit,⁸¹ die Grenzüberschreitung zwischen eigenem und fremdem Körper (dies wird auch bei Ror Wolf ein zentrales Thema sein; vgl. Teil I.S). »Hyperdetaillierte Beschreibungen«⁸² gelten den verschiedenen Körperöffnungen (Artikel »Flore«). Ein Bewußtsein der Paradoxie des eigenen Tuns begleitet die Enzyklopädisten – oder zumindest doch das Wissen um die Gratwanderung zwischen den gegenläufigen Konzepten einer engagierten, politisch wirksamen Literatur (die sie sein will) und einer autonomen Kunst (die sie auch sein will).

⁷⁹ Mit den *Da Costa*-Heften kamen, so Voullié im Nachwort summarisch, literarische Techniken zum Einsatz, »die immer noch geeignet sind, festgefahrene Denkweisen zu erschüttern und heilige Kühe zu schlachten.« (Voullié: »Nachwort«, S. 150) Dazu gehöre insbesondere »das nicht-zitierte oder anonyme Zitat«: »Mehrere Beiträge wurden von Autoren wie Alfred Jarry (ECLIPSE, ETERNITÉ); Raymond Roussel (EMERAUD, ETOILE), Jacob Böhme (ECLAIR) und Pierre Brisset (ESPRIT) übernommen, die als Zertrümmerer festgefüger Sprachnormen bezeichnet werden können.« (ebd., S. 150) Es mag noch weitere, bislang unidentifizierte versteckte Zitate geben – auch in den namentlich gezeichneten Artikeln; so stammt der mit Jindrich Heisler gezeichnete Artikel »Suggestion« in *Memento II* aus Alfred Kubins *Die andere Seite* (1909) (vgl. ebd., S. 151).

⁸⁰ Die Satire richtet sich gegen Erstarrungserscheinungen in der surrealistischen Bewegung. Zu Fondepierre vgl. den Art. »Entité [Entität]«, in: *Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 26f.

⁸¹ Siehe den Art. über »Ectoplasme [Ektoplasma, Teleplasma]«, *Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 10–12.

⁸² Vgl. Voullié: »Nachwort«, S. 152.

ESTHETIQUE [ÄSTHETIK]: Sie hat, was aber noch nie jemand richtig bemerkt hat, mit den Vorrechten der Religion und der Moral dieser Vorrechte auch politische Souveränität geerbt. Im Maße dieses neuen Auftrags ist die ästhetische Tätigkeit, *die ausgeübt wird*, natürlich unhaltbar; das Verhalten der Kunst um der Kunst willen ist unhaltbar, da es *in der Tat* die Ablehnung von Aufträgen ist; das Verhalten des Engagements ist unhaltbar, da es *in der Tat* das sinnliche Leben irgendeiner nützlichen Tätigkeit unterstellt – die kein anderes Ziel als das sinnliche Leben haben kann. [...] ⁸³

Tlönianische Effekte und Schneidekünste. Borges' Tlön-Erzählung entstand 1940 und der Haupttext ist auch auf 1940 datiert, wobei die erzählten Ereignisse, die den Ich-Erzähler betreffen, 1935 beginnen; die Nachschrift ist vordatiert auf 1947 – passend zur Tlönischen Lehre von der Idealität der Zeit. Mit der *Da Costa*-Gruppe wird zumindest etwas Vergleichbares realisiert wie in der Tlön-Geschichte beschrieben: die lexikographische Beschreibung einer ›anderen‹ Realität, bruchstückweise, in Einzelartikeln und Teilbänden. Insbesondere der Artikel: »Encyclopédie [Enzyklopädie]« ⁸⁴ erinnert an die Tlön-Erzählung. Hier wird in Form eines ›Enzyklopädie‹-Artikels zum Lemma »Enzyklopädie« eine Poetik der Sprache entwickelt – genauer: die Poetik einer ›neuen‹ und antizipatorischen Sprache und eine Poetik der Sprachverfremdung. Werden in Tlön andere Wissenschaften betrieben als in der geläufigen Welt, so widmet die *Da Costa Enzyklopädie* unter dem Stichwort »Euclide [Euklid]« ausgerechnet den Nichteuklidischen Geometrien ihre Aufmerksamkeit. ⁸⁵

Im Umfeld des *Da Costa*-Projekts selbst fanden im übrigen gleichsam Tlönianische Mystifikationen – Entgrenzungen zwischen Fiktion und Faktualität – statt. Die erste Nummer der *London Gallery News* vom Dezember 1946 enthielt unter dem Titel »Americanews« als Hauptaufmacher einen Artikel mit der Titelzeile: »Da Costa to publish his Encyclopedia in Paris. From The American ›The Herald‹« – dahinter steckte wohl E. L. T. Mesens, der zu dieser Zeit in der *London Gallery* tätig war. ⁸⁶ Diese Publikation war durch eine Stilimitation der Zeitung *Herald Tribune* geprägt und nahm Cha-

⁸³ *Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 41.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 23f.

⁸⁵ »Muß für eine Machenschaft von langer und subtiler Virulenz verantwortlich gemacht werden. [...]« (ebd., S. 44) Es folgen Ausführungen teils parodistischer Art zu Euklid – und Hinweise auf die »echten Schüler Euklids«, als welche »die Architekten von nicht-euklidischen Geometrien« (ebd., S. 45) charakterisiert werden.

⁸⁶ Vgl. Voullié: »Nachwort«, S. 145.

rakteristika der *Da Costa Enzyklopädie* vorweg. Unter dem Bild einer Hand mit einer Schere stehen in einem Kasten Bemerkungen zur Arbeitsweise:

This edition of the Herald has been gotten together with the aid of a pair of scissors and a paste pot. Every story, every item, in this newspaper has appeared somewhere, sometime within the past twenty years, in the American Press. It has been gleaned from piles of clippings taken from papers all over the country, from magazines, from advertisements, from posters. All of it is REAL. There is no fabrication of the mind. – The editors have done their best to change proper names and locations, and if there is a similarity to any person, living or dead, in any of the stories herein, it is pure coincidence and not malice afore-thought. – We hope you enjoy reading it as much as we enjoyed assembling it. – The Editors.⁸⁷

Die Schere ist gleichsam auf ostentative Weise Ko-Autorin des »Dictionnaire critique«; diverse Artikel (so »Caïmacan [Kaimakam]« und »Isou«) tragen deutliche Zeichen der Schneidearbeit: Vorgefundene Texte wurden zerlegt, die Teile neu arrangiert.⁸⁸ Nicht nur der allererste Text aus »Faszikel VII« präsentiert sich als »angeschnittener« Artikel. Von Duchamp stammt ein ähnlicher Beitrag, der scheinbar »mittendrin« mit »-toir« beginnt; er sieht wegen seiner spezifischen mise-en-page aus, als sei rechts und links ein Streifen entfernt worden.⁸⁹ Daß das Zerschneiden auch auf der Ebene der Wörter stattfindet, illustriert etwa der Artikel zum Lemma »Epictete [Epiktet]«: Dieser wird zunächst zwar, entsprechend konventionellen lexikographischen Artikeln, als »Stoischer Philosoph« ausgewiesen; es folgen aber keine Erläuterungen zu diesem Philosophen, sondern zu seinem Namen, der in drei Teile zerlegt wird: »Pic [Picke]«, »gekrümmtes Eiseninstrument«; »Tête [Kopf]«, »Teil des Körpers, der Hals und Kopfhaut verbindet«, und »E« (»erster und letzter Buchstabe des Namens: Epictète«).⁹⁰

Sprachreflexion und Sprachinnovation. Stärker als im »Dictionnaire critique« machen sich in der *Da Costa Enzyklopädie* sprachreflexive und sprachexperimentelle Impulse geltend.⁹¹ Antizipiert werden verschiedene

⁸⁷ Zit. nach ebd., S. 145f.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 151.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 152.

⁹⁰ *Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 30.

⁹¹ Die Idee der Suche nach einer neuen (und humoristischen) Sprache artikuliert sich in einem Brief Robert Leblés an Patrick Waldberg vom 04.04.1944, den Voullié (im »Nach-

Experimentaltechniken der Avantgarden. So fällt durch manche Worterklärung ein fremder Blick auf die vermeintlich geläufigen Vokabeln, damit aber auch auf die Lebens-, Wissens- und Praxisbereiche, mit denen sie normalerweise assoziiert sind. So wird der Begriff »Etats-Unis« unter pseudo-etymologischer Akzentuierung in einer Weise erläutert, welche einer ›fremden‹ Perspektive (der der ›Eingeborenen‹) entspricht, die bei der Begegnung mit uns geläufigen Wörtern mit einer fremden Sprache konfrontiert sind:

ETATS-UNIS [VEREINIGTE STAATEN]. *Etym.* In der Kosmologie der Indianer von Arizona und Neu-Mexiko liegt rechts von der Ekstase, zwischen Äther und Etui, die Etase. Der Maeaw-Clan verleiht einem einzigen seiner Mitglieder pro Generation den heiligen Namen ›Blumen-Heiler‹ oder Etase Zuni (auszusprechen: *états-unis*).⁹²

Gelegentlich erhalten Wörter neue Bedeutungen, so im Fall von »Ennuï [Langeweile]«: Der komplette Artikel besteht – wie in einem Wörterbuch – ausschließlich aus der lakonischen Erläuterung: »Nachtvogel mit Indianerfedern«. ⁹³ Ein wichtiges Stilmittel ist neben der für viele Artikel charakteristischen unkonventionellen und irritierenden Worterklärung auch die Verwendung von Neologismen, die teilweise wie Elemente einer zukünftigen oder alternativen Sprache wirken. Im Fall der seltsamen Vokabel »Epornufler« wird der Neologismus konsequenterweise sogar durch Neologismen erläutert:

EPORNUFLER [EPORNUFLIEREN]. Einen Patienten am rechten Emfle packen und ihn in einer festen Arstene emarzillieren, während man das freie Ende

wort«) zum Umfeld des *Da Costa*-Projekts zählt: »Es gibt im Humor, vorausgesetzt man entschließt sich, seine Möglichkeiten voll auszuschöpfen, alle Elemente für eine auf andere Weise effektive, konzertierte Aktion. Und eine neue Sprache, die nach und nach aus dem Argot der Gesetzlosen [...] und dem ›Niemals‹ von fiebrigen Kindern hervorgehen würde, eine neue Sprache, zu der man nur durch die Allusionen und Ellipsen der Metapher und des Kalauers Zugang bekommt, eine solche Sprache, als gesprochenes Äquivalent zu dem, was einige Dichter unserer Zeit bei der geschriebenen Sprache unternommen haben, könnte unter bestimmten Menschen die solide Ligatur bilden, die man bis heute vergeblich gesucht hat.« (S. 152).

⁹² *Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 43.

⁹³ Ebd., S. 25.

seines Pelins auf kurze Distanz vom Emorfileur hält. Dieses Verb wird auch im Sinne der Dispersion von Fallions mit Schlägen von Charnes verwendet.⁹⁴

Wie eine Vokabel aus einer nicht minder seltsamen Sondersprache erscheint im Kontext des einschlägigen Artikels das Wort »Estorgissement«; hier allerdings fließen Elemente der Philosophensatire ein:

ESTORGISSEMENT. Wir entschuldigen uns, daß wir keinen endgültigen Aufschluß über diese Vokabel geben können, deren Wichtigkeit indessen ins Auge springt. Sollte es sich, wie Monsieur Merleau-Ponty nach Husserl meint, um eine *Abschattung** handeln, deren Etablierung um das Jahr 1970 [!] eine lange Reihe von Wahrnehmungs- und Erkenntnisstörungen auslösen sollte? Aber Monsieur Jean Wahl wendet sich in einem berühmten Sonnett [sic] zu Recht gegen diese, zumindest voreilige Behauptung und verbindet *estorgissement* mit *Auseinandersetzung**, ein[em] Neologismus, der von Heidegger verwendet wird und der die Wörter *aus** (lat. *ex.*), *einander** (ensemble, mutuellement) und *Setzung** (Vorgang des Setzens) umfaßt. Monsieur Gabriel Marcel macht seinerseits eine analoge Annäherung, wenn er das *moi orant* [betende Ich] mit *l'orant étant* [der seiende Betende] verbindet. Dennoch, wie Monsieur Jean-Paul Sartre schreibt: »Was das Vorhergehende vom Nachfolgenden scheidet, ist eben *nichts*« (*Das Sein und das Nichts*, S. 68), und er fügt schlagfertig hinzu: »Die ontisch-ontologische Parallelität des Konatus begründet seine Alterität in megarischer Unvollständigkeit in Anbetracht des als Erkannt-Erkannten-Erkannten.« Des-
sen Akt.⁹⁵

Mimikry an Autoritätsdiskurse; Gegendiskurse. Die dezidiert politisch-kritische Dimension des teilweise skurrilen Spiels, das die Verfasser der Artikel mit dem Enzyklopädie-Format treiben, illustriert exemplarisch ein (weiteres) einmontiertes Element: das »Lebenserlaubnis-Formular«.⁹⁶ Ausgerechnet als Ergänzung zum Artikel »Emancipation« ist ein ganzseitiges

⁹⁴ Ebd., S. 30.

⁹⁵ Ebd., S. 43.

⁹⁶ »Daß die Da Costa-Redaktion die politischen Ereignisse der damaligen Zeit durchaus kritisch betrachtete, zeigt sich im Abdruck des fiktiven Formulars zur »Lebenserlaubnis«, in dem einerseits ein Nachhall des Papierkriegs der Besatzungszeit und andererseits ein Widerwille gegen die Omnipräsenz des nachfaschistischen Staates zu sehen ist, der immer mehr dazu tendiert, die freiheitlichen Regungen seiner Bürger seinem Regime zu unterstellen. Der Wahlaufruf an die »Taubstummen« macht vollends klar, daß machtbesessene Politiker schon damals nicht davor zurückschreckten, alles und jeden für ihre Zwecke auszubeuken.« (Voulié: »Nachwort«, S. 152f.).

Formular in »Faszikel VII« integriert, das zur genauen Beschreibung einer Person und ihrer Lebensumstände dient und Platz für ein Lichtbild läßt (»Ein Jahr gültige Lebenserlaubnis«);⁹⁷ hinzu kommt eine wiederum ganzseitige »Erläuterung« zum Lebenserlaubnis-Formular.⁹⁸ Dieser entnimmt man u.a., daß die »Lebenserlaubnis«, die monatlich überprüft werden muß, dem temporären Inhaber auch durchaus entzogen werden kann; daß sie ausgestellt wurde, bedeutet nicht automatisch, daß sie ihre Gültigkeit behält; »Kontrollkommissionen« entscheiden, ob »Fakten ihnen Grund für die Einziehung der Erlaubnis zu geben scheinen«.⁹⁹ Im Artikel »Emancipation« selbst wird in sarkastischer Mimikry an politische Ordnungsdiskurse ein autoritärer, gegenemanzipatorischer Standpunkt bezogen; damit verbinden sich Anspielungen auf die konkreten Lebensverhältnisse der Nachkriegszeit. Der als affirmativer Bericht über eine notwendige politische Maßnahme getarnte Artikel demonstriert exemplarisch insbesondere die fatale Indienstnahme vermeintlich rationaler Argumente für totalitäre Regime, die die mögliche Liquidierung des Einzelnen vorsehen, sobald die Staatsraison oder ein anderes politisches Kalkül dies (im Namen der öffentlichen »Ordnung«) geboten erscheinen lassen. (Der Artikel zeigt im übrigen ein Emblem mit den Buchstaben »R.« und »F.« und einem Rutenbündel mit der Kappe der Französischen Revolutionäre von 1789; »R. F.« kann als Kürzel »République Française«, aber auch für »République fasciste« gelesen werden.)

EMANCIPATION [EMANZIPATION]. Nachkriegszeiten lassen sich im allgemeinen durch eine gewisse Unordnung charakterisieren. Es blieb uns nicht erspart, einmal mehr diese Erfahrung zu machen. Sobald die Staatsorgane ihre Kontrolle lockern, treten zweifelhafte Elemente aus dem Schatten heraus, in den der Krieg und die mit ihm verbundenen Zwänge sie vorübergehend gedrängt hatten. Deshalb können wir die Maßnahmen, die im Dekret vom 23. Mai 1946 vorgesehen sind, ohne jede Zurückhaltung begrüßen, welchem die verfassungsgebende Nationalversammlung Gesetzeskraft verliehen hat [...]. Die Wirksamkeit dieser Maßnahmen beruht bekanntlich auf der kurzfristigen Schaffung einer neuen Fassung des Personenstandes, dem wahren Grundpfeiler der französischen Sicherheit, den unsere Gesetzgeber *Lebenserlaubnis* genannt haben. [...] ¹⁰⁰

⁹⁷ *Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 28.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 29.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S. 20.

Man erfährt im folgendem, daß aufgrund einer französischen Empfehlung auf einer UNO-Plenarsitzung viele andere Länder »ähnliche Maßnahmen« ergriffen haben und daher ein »endgültige[r] Sieg der Demokratie auf dem gesamten Erdball« zu erwarten sei, der Sieg eines »hochherzigen und weitblickenden Humanismus«, der das »kostbare[...] Erbe von zwanzig Jahrhunderten christlicher Zivilisation«¹⁰¹ darstelle. Andere Artikel führen – kontrastiv zu dieser Mimikry an autoritäre Diskurse – einen offen emanzipatorischen Diskurs. So heißt es (freilich wiederum im Bruch mit Erwartungen, die das Lemma wecken könnte), im Artikel über »Erziehung« (dem der über »Emancipation« zudem mit geringem Abstand folgt und gleichsam dessen Reversbild darstellt.¹⁰²

EDUCATION [ERZIEHUNG]. Die Revolte in all ihren Formen begrüßen und lobpreisen, und insbesondere die, welche das Kind dazu bringt, sich gegen seine eigene Familie zu erheben und die Autorität überall dort zu bekämpfen und zu verhöhnen, wo sie sich erhebt; dabei ihr nicht zu rechtfertigendes Wesen kritisieren, die abscheulichen oder närrischen Auswüchse, wenn es sich um Autorität handelt[...].¹⁰³

Autoreferenzielles. Eine mise-en-abyme des Enzyklopädie-Projekts ist der Artikel, der dem Lemma »Encyclopédie« gewidmet ist. Die Rede ist hier unter anderem von der antizipatorischen Macht der Wörter. Programmatisch erscheinen insbesondere die Idee einer Enzyklopädie des Zukünftigen sowie die der Überlagerung verschiedener Zeiten. Passagenweise mag man sich an Borgesianische Geschichten über labyrinthisch verschlungene Zeit(en) und an die Geschichte über die Enzyklopädie von Tlön erinnern, aber auch an Konzepte und Metaphern einer »anderen Sprache«, einer Sprache der Kinder, einer Sprache der Zukunft, einer Universalsprache mit unbekanntem Wörtern.

ENCYCLOPÉDIE [ENZYKLOPÄDIE]. Die Enzyklopädien sorgen sich gewaltig um Wörter, die in Vergessenheit geraten sind, niemals um noch *unbekannte*

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Man könnte gerade »Emancipation« und »Education« als komplementäre Artikel lesen, die sich spiegelverkehrt zueinander verhalten: Läßt das Stichwort »Emancipation« Ausführungen über autoritative Maßnahmen erwarten, so wird die Lesererwartung in dieser Hinsicht enttäuscht; das Stichwort »Education« bietet dann eben den Autoritätsdiskurs, den man gerade hier nicht erwartet hätte.

¹⁰³ *Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 12.

Wörter, die uns auf den Lippen brennen. Aber ebenso wie jeder bereit ist, alle Kenntnisse, die er von der Geschichte hat, gegen eine schlichte Bemerkung zu seiner eigenen *Zukunft* einzutauschen, scheint uns das *Studium zukünftiger Sprachen* in der Ordnung der Dringlichkeit bei weitem die Analyse einer welken Redewendung, die abblättert wie tote Haut, zu überschreiten. Wir wissen nur zu gut, daß wir so sind, wie unser Vokabular uns in der Weise eines hinten festgebundenen Lassos definiert, aber wenn es uns möglich wäre, und sei es auch nur stückchenweise, die Sprache einzufangen, die vor uns liegt, würden wir sogleich zu Menschen *aus mehr als einer Zeit*, so wie der Polyglotte ein Mensch aus mehr als einem Land ist. Dieses Unterfangen wird manchen verwegen erscheinen, aber da es keineswegs erwiesen ist, daß das, was sein soll, noch nicht existiert, und da die *banale Aufteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht nur der Unfähigkeit, in der wir uns befinden, alles mit einem Blick erfassen zu können, geschuldet* ist, ist die Methode, die wir hier ins Auge fassen, vielleicht der Umweg, die Abkürzung, die es uns ermöglichen könnte, dorthin zu gelangen, wo andere, ambitioniertere Disziplinen sich als unfähig erwiesen haben, uns dorthin zu führen. Wer wird zum Beispiel, wenn er ein Kind beobachtet, leugnen, daß die Entdeckung der Sprache für es nicht die Wahrnehmung der Gegenwart, sondern die Vorahnung der Zukunft ist. *Die Wörter kündigen ihm nicht das an, was ist, sondern das, was sein wird.* Auch ist seine gegenwärtige Existenz die vorwegnahme [sic] seiner künftigen Existenz, die ihm im Voraus von den Wörtern enthüllt wird. Es ahmt sie ebenso äußerlich nach, wie ein Schauspieler ein Gefühl zum Ausdruck bringt, welches nicht das seine ist, sondern für das ein Text ihm den Schlüssel liefert. Als Erwachsenenalter wird das Alter bezeichnet, in dem der Abstand zwischen dem Verhalten und den Worten so gering ist, daß sie hier und dort fast genau zusammenfallen. Als Greisenalter wird der Moment bezeichnet, in dem man nur noch ein Wort vor sich hat: Tod.¹⁰⁴

›**Lebendige Wörter**‹. Das traditionsreiche, auch und gerade von modernen und avantgardistischen Literaten vielfach aufgegriffene Konzept einer ›lebendigen‹ Sprache, sich ›belebender‹ und ›agierender‹ Wörter, einer Kontextlösung und Freisetzung der Vokabeln, eines Fluges der Wörter läßt den »Encyclopédie«-Artikel als sprachpoetologisches Traktat erscheinen. Besonders klar artikuliert sich dabei die Idee des lexikographischen Textes als eines Schauplatzes für Wörter, eines Experimentierfeldes mit Wörtern. Ein Echo futuristischer Forderungen klingt an (›parole in libertà«); Poetiken

¹⁰⁴ Ebd., S. 23f. [Hervorh. MSE].

späterer Autoren – etwa Jandls Vorstellung eines projektiven Wörterbuchs– klingen an (vgl. dazu Teil I.D).

Aber aus einem Raum, in dem die Grammatiker noch nicht ihre Polizei aufgestellt haben, erhebt sich ein ganzer Schwarm von luftigen Vokabeln, von Sprachschmetterlingen, welche man manchmal, in einer zufälligen Anwendung, wie im Fluge erhaschen kann. Zufällig auch stoßen sie gegen eure Stirn und markieren euch mit einem scheinbar unentzifferbaren Zeichen, bei dem es aber erlaubt ist, durch eine noch zu erfindende kunstvolle Spiegelkonstruktion die Übersetzung zu betrachten oder zumindest die Reduktion auf ein Äquivalenzsystem.

Gewiß, die Sprache der Zukunft ist für uns, per Definition, unverständlich. Gerade in ihrer Dunkelheit ist es uns gegeben, sie zu erkennen, wobei das, was uns allzu schnell vertraut wird, nur aus einer benachbarten Zwischenzone kommen kann, so wie man leicht den Dialekt des Nachbardorfes lernt. Aber während es vermessen erscheint, eine Sprache, die es noch nicht gibt, in ihrer Gesamtheit konstituieren zu wollen, scheint es nicht unmöglich zu sein, aus ihr bestimmte, bereits zugängliche Ausdrücke zu isolieren. So gelang es den Alten, dank der Fahrten in ferne Gegenden, aus denen sie Trophäen, Parfüms und Frauen mitbrachten, durch diese beständig erneuerte Unterstützung von außen mit Mühe und Not der Stagnation zu entgehen.

Die Auswirkung dieser Wörter auf das Verhalten ist möglicherweise beträchtlich. Man macht sich nicht ungestraft mit einer fremden Sprache vertraut, und jedes der künftigen Wörter, das man ausspricht, wird zwangsläufig die Verbindung zur Zeit der tatsächlichen Gegenwart unterbrechen. Die Bedeutung jedes Ausdrucks, bliebe sie völlig unentzifferbar, kann nicht umhin, genauso wie ein verständlicher Befehl zu wirken, aber während das Wort der traditionellen Magie immer nur den Zugang zu einer versunkenen Welt, deren Überbleibsel es ist, eröffnet, zwingt uns das künftige Wort, indem es uns zu dem hinzieht, was noch intakt ist, außerhalb des Präzedenzfalls und eben dadurch jeder Etymologie den völlig neuen Sinn zu erfinden, der in der Ferne aufschimmert.

In Abwesenheit jedes verbindlichen Wörterbuchs oder jeder bekannten Fee kann unsere Interpretation nur hypothetisch sein, und wir selber können nicht vorgeben, ihre annäherungsweise Genauigkeit zu verifizieren, da weder die Sprache, die wir uns zu sprechen bemühen, noch das Universum, in dem sie üblicherweise verstanden wird, existieren. Aber eine Enzyklopädie, die dieses Namens würdig ist, kann sich nicht mit realistischen Erwägungen belasten. Sie muß eine himmelschreiende Lücke auffüllen, und es besteht kein Zweifel, daß ihr wissenschaftlicher Wert definitiv an der Zahl von zukünfti-

gen Wörtern und Ausdrücken, denen sie Platz einräumt, gemessen werden wird.¹⁰⁵

3.3 Eine Privatencyklopädie: Alberto Savinios *Nuova Enciclopedia*

Ein Privatprojekt. Alberto Savinio (1891–1952, eigentlich Andrea de Chirico, Pseudonym auch: »Nivasio Dolcemare«) verfaßt allein und als »privates« Projekt eine *Nuova Enciclopedia* (1941–1952, als Buch publ. erstmals 1977), die der surrealistischen Lexikographie eine neue Facette hinzufügt:¹⁰⁶ Als Werk eines Einzelnen trägt seine *Enciclopedia* die Handschrift eines bestimmten Autors. Damit rückt er näher als die surrealistischen Kollektivprojekte an Romane, Erzählungen, (Auto-)Biographien und andere literarische Formate heran, die normalerweise an einen bestimmten Autornamen gebunden sind. Savinio ist der Bruder des Malers Giorgio de Chirico. Er hat selbst auch gemalt, als Autor mit lyrischen und dramatischen Formen experimentiert, stand der surrealistischen Kunst nahe, ohne Surrealist zu sein, und unterhielt darüber hinaus enge Beziehungen zu anderen Repräsentanten avantgardistischer Kunstströmungen. Ab 1941, also drei Jahre nach der Pariser Surrealismus-Ausstellung, erschienen erste Artikel seiner *Nuova Enciclopedia*.¹⁰⁷ Die Artikel wurden, ähnlich denen des »Dictionnaire critique«, zunächst als Beitragsserie für ein Periodikum verfaßt: für die Mailänder Architekturzeitschrift *Domus*, wo die Publikation der Artikel 1941 begann.¹⁰⁸ Insgesamt erschienen 23 Teile der *Neuen Enzyklopädie*. Neben *Domus* (1941–1942) boten auch *La Stampa* (1942–1943) und der *Corriere della Sera* (1947–1948) einen Publikationsrahmen.

¹⁰⁵ *Da Costa Enzyklopädie* 2008, S. 24.

¹⁰⁶ Dt. Ausgaben: *Neue Enzyklopädie* 1983. – *Mein privates Lexikon* 2005. Die Ausgabe von 2005, umfangreicher als die von 1983, enthält eingangs einen Artikel über den Buchstaben »A«, der in der älteren Ausgabe fehlt.

¹⁰⁷ Auch die *Nuova Enciclopedia* von Savinio wird zu den »antiakademische[n], revolutionäre[n], erfinderische[n], unbegreifliche[n] und poetische[n] Wörterbücher[n]« gezählt, »die das Alphabet eines anderen Wissens buchstabieren« (»Nachwort« in: Bataille/Einstein/Griaule/Leiris 2005, S. 120).

¹⁰⁸ Vgl. das Nachwort von Richard Schroetter zur dt. Ausg. von 2005, der *Domus* als »reichbebilderte[s] großformatige[s] Luxusmagazin« charakterisiert, das als »einflußreichste Architektur- und Design-Zeitschrift« Europas galt (Richard Schroetter: »Alberto Savinios »Privates Lexikon«, in: Savinio 2005, S. 459–467, hier S. 459).

Bereits 1932 hatte *I Rostri* (1932) erste Texte gedruckt, die später zur *Nuova Enciclopedia* gerechnet wurden. Erst posthum (1977) als Gesamtkomplex in Buchform veröffentlicht, setzt die *Nuova Enciclopedia* Impulse des »Dictionnaire Critique« und des *Dictionnaire abrégé du surréalisme* fort, weist aber auch deutliche Parallelen zur *Da Costa Enzyklopädie* auf.

Kontingente Lexikographie und Lexikographie der Kontingenz. Bei der Abfassung seines Lexikons hat Savinio Wörterbücher und Nachschlagewerke aller Art verwendet, darunter vor allem Petrocchis *Nuovo Dizionario della Lingua Italiana*, die *Enciclopedia Italiana* und Jaconos *Dizionario di Esotismi*. Gerade das »Exotische«, das Abseitige, Entlegene, Seltsame und Wunderliche zieht ihn an, aber auch der Etymologie gilt seine besondere Neigung. Offenbar ist die *Nuova Enciclopedia* als ein weitläufiges Projekt angelegt gewesen. Eineinviertel Jahre und 16 Nummern der Zeitschrift lang bewegte sich der Enzyklopädist nur im Bereich von Einträgen mit A und B. Bei diesem Tempo hätte eine weitere Bewegung entlang der Alphabettreihe wohl weitere rund zwanzig Jahre lang gedauert. Allerdings löst sich Savinio nach einigen Jahren von der alphabetischen Reihe und verfaßt Artikel zu Lemmata, die mit unterschiedlichen Buchstaben beginnen. Nicht mehr die Alphabetsequenz, sondern das Interesse an den jeweils gerade behandelten Gegenständen bestimmt das Vorgehen. In dem Spiel mit der zunächst ja selbstgesetzten Regel des alphabetischen Fortschreitens liegt eine Art Willkür, die als »gewollte Willkür« einen ähnlich paradoxalen Zug aufweist wie das Konzept eines zu Privatzwecken eigenhändig verfaßten Wissenskompendiums. Aber auch äußere Kontingenzen nehmen Einfluß auf den Fortgang der Arbeit und wirken dem Projekt eines kontinuierlichen Lexikographierens entgegen. Aus politischen Gründen wird die Publikation der *Neuen Enzyklopädie* zeitweilig unterbrochen. Savinios Freund Massimo Bontempelli verläßt im Dezember 1942 die Zeitschrift, neue, politisch konforme Herausgeber übernehmen seine Funktionen, die Rubrik Savinios erscheint zunächst nicht weiter; »Educazione« ist das letzte erscheinende Lemma. Savinio selbst plant die Veröffentlichung seiner *Enciclopedia* als Buch und sammelt auch in späteren Lebensjahren weiteres Material dazu, ohne das Projekt vollenden zu können. Doch erst 25 Jahre nach seinem Tod veröffentlicht der Adelphi-Verlag eine Kollektion von Artikeln seines Hausautors Savinio – als *Nuova Enciclopedia*. (Die erste Zusammenstellung wurde durch mittlerweile neu aufgefundene Artikel in späteren Ausgaben ergänzt.)

Kritik konventioneller Enzyklopädien und Dekonstruktion des Enzyklopädiebegriffs. Die *Nuova Enciclopedia* enthält selbst ausführliche Bemerkungen über geläufige Enzyklopädien, mit denen – sehr ähnlich einem Artikel in *La Stampa*¹⁰⁹ – signalisiert wird, welche Art von Enzyklopädie die *Nuova Enciclopedia* gerade nicht sein will. Insgesamt wird aber der Enzyklopädiebegriff als solcher zum Gegenstand kritisch-dekonstruktiver Reflexion. In einer Zeit, da Enzyklopädien ›unmöglich‹ geworden sind, erscheint ein Text, der wie eine Enzyklopädie aussieht, konsequenterweise als Nicht-Enzyklopädie.

ENCICLOPEDIA. Enciclopedia significa ›saper tutto‹, ossia scienza ›circolare‹, scienza ›conchiusa‹. Enciclopedia significa scienza composta di tutte le cognizioni e di cognizioni omogenee – ›spiritualmente‹ omogenee. È in questo senso che l'Enciclopedia è un'arma, un'arma polemica. Si capisce così l'enciclopedismo dei rinascimentisti, si capisce l'enciclopedismo degli enciclopedisti francesi: non si capisce la ragione di una enciclopedia compilata oggi, meno che come guida di notizie pratiche, ossia che tradisce la propria natura e manca al proprio scopo. *Oggi non c'è possibilità di enciclopedia. Oggi non c'è possibilità di saper tutto. Oggi non c'è possibilità di una scienza circolare, di una scienza conchiusa. Oggi non c'è omogeneità di cognizioni. Oggi non c'è affinità spirituale tra le cognizioni. Oggi non c'è comune tendenza delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze.* [...] come ci può essere equilibrio, come ci può essere civiltà – che significa omogeneità nella polis – se alcuni uomini pensano alla curvatura dello spazio e al sesso dei metalli, e altri contemporaneamente pensano all'architettura tolemaica dell'universo? E poiché d'altra parte non c'è speranza che idee così lontane possano riunirsi e fondersi, conviene rassegnarsi a una crisi perpetua e sempre più grave della civiltà. Rinunciamo dunque a un ritorno [...] a un

¹⁰⁹ 1944 war in *La Stampa* ein Artikel zu diesem Thema erschienen, wo es u.a. analog zum Eintrag der *Nuova Enciclopedia* heißt: »Heute ist eine Enzyklopädie nicht möglich. Heute ist es nicht möglich, alles zu wissen. Eine abgeschlossene, eine umfassende Wissenschaft ist heute nicht möglich. Heute gibt es keine Homogenität der Kenntnisse, keine geistige Verwandtschaft zwischen Kenntnissen. Heute gibt es keine gemeinsame Tendenz der Erkenntnisse. Heute besteht ein gewaltiges Ungleichgewicht zwischen den Erkenntnissen. Das ist der Grund jener ›Kulturkrise‹, die zuerst von Spengler, dann von Huizinga verkündet wurde. [...] Und da [...] keine Hoffnung besteht, daß einander so fernliegende Ideen sich vereinen und verschmelzen können, ist es angebracht, sich mit einer fortgesetzten und immer ernsteren Kulturkrise abzufinden.« (Savinio, zit. nach Schroetter: »Alberto Savinio ›Privates Lexikon‹«, S. 465f.)

tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate.¹¹⁰

Auch in einem Text Savinios von 1944, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944; *Stadt, ich lausche deinem Herzen*), findet sich eine längere Reflexion über geläufige Enzyklopädien, wiederum kritisch akzentuiert. Das Kapitel »Il cavallo di Romeo«¹¹¹ beginnt mit dem Geständnis: »Non amo le enciclopedie« (»Ich liebe die Enzyklopädien nicht«), das durch eine Anmerkung kommentiert wird, die bei Editionen der *Nuova Enciclopedia* als Motto verwendet worden ist, weil sie eine Begründung dieser neuen und anderen »Enzyklopädie« liefert (oder zu liefern scheint): »Amo così poco le enciclopedie ed esse così poco mi contentano, che sto provvedendo a farmi una enciclopedia da me e per mio uso personale [...]«¹¹² Und Savinio vergleicht sich mit Schopenhauer, der sich aus analogem Unbehagen gegenüber existierenden Philosophiegeschichten eine eigene geschrieben habe. Die Idee der Perfektion, der Geschlossenheit und Rundung, mit dem ursprünglichen Sinn des Wortes »Encyclopaedia« verknüpft, widerstrebt Savinio nach seinem

¹¹⁰ Savinio 1977a, S. 132f. [Hervorheb. MSE]. »ENZYKLOPÄDIE. Enzyklopädie bedeutet »alles wissen«, also »Rundum«-Wissenschaft, »abgeschlossene« Wissenschaft. Enzyklopädie bedeutet eine aus allen Kenntnissen und aus homogenen – »geistig« homogenen – Kenntnissen zusammengesetzte Wissenschaft. Eben in diesem Sinne ist die Enzyklopädie eine Waffe, eine polemische Waffe. Man versteht so den Enzyklopädismus der Renaissance, den Enzyklopädismus der französischen Enzyklopädisten. Unverständlich ist der Sinn einer heute verfaßten Enzyklopädie, außer als Sammlung praktischer Mitteilungen, denn sie verrät ihre eigene Natur und verfehlt ihr eigenes Ziel. *Heute ist eine Enzyklopädie nicht möglich. Heute ist es nicht möglich, alles zu wissen. Eine abgeschlossene, eine umfassende Wissenschaft ist heute nicht möglich. Heute gibt es keine Homogenität der Kenntnisse, keine geistige Verwandtschaft zwischen den Kenntnissen. Heute gibt es keine gemeinsame Tendenz der Erkenntnisse. Heute besteht ein gewaltiges Ungleichgewicht zwischen den Erkenntnissen.* [...] Wie kann es ein Gleichgewicht geben, wie eine Kultur – was ja Homogenität der *polis* bedeutet –, wenn einige Leute sich die Krümmung des Raumes vorstellen und das Geschlecht der Metalle, andere zur gleichen Zeit die ptolemäische Architektur des Universums? Und da andererseits keine Hoffnung besteht, daß einander so fernliegende Ideen sich vereinen und verschmelzen können, ist es angebracht, sich mit einer fortgesetzten und immer ernsteren Kulturkrise abzufinden. Verzichten wir also auf eine Rückkehr [...] zu einem vergangenen Zivilisationstyp, und bemühen wir uns, die disparatesten Ideen, einbegriffen die desperatesten, auf weniger blutige Weise miteinander leben zu lassen.« Savinio 2005, 99f. – bzw. 1983, S. 74f. [Hervorheb. MSE].

¹¹¹ Savinio 1988, S. 58–85. »Das Pferd Romeos« Savinio 1989, S. 56–84.

¹¹² Savinio 1988, S. 58. »Ich liebe die Enzyklopädien so wenig und bin so unzufrieden mit ihnen, daß ich mir eine eigene, für den persönlichen Gebrauch bestimmte geschrieben habe [...]« Savinio 1989, S. 56.

Bekunden, da er sie mit falschen Vollkommenheitssuggestionen und dem autoritären Gehabe von Lehrern ›alter Schule‹ assoziiert.¹¹³ Vor allem betont er, wie historisch und kontingent enzyklopädische Kompendien sind. Ihre Inhalte wandeln sich mit den Interessen der Öffentlichkeit, lassen manches in Vergessenheit sinken, holen anderes aus der Versenkung heraus. So gibt es, an Enzyklopädien ablesbar, Phasen des Interesses und des Desinteresses an Giotto, welche die Willkür der enzyklopädischen Wissensvermittlung illustrieren – ganz abgesehen einmal von der zudem recht bescheidenen Halbwertszeit des vermittelten Wissens über neue Erfindungen und technische Errungenschaften. Er habe gleichwohl selbst eine Enzyklopädie, so bekennt Savinio, aber eine alte: die Enzyklopädie des Francesco Predari von 1861, eine, wie Savinio die Selbstbeschreibung des Werks zitiert, »accomodata all'intelligenza ed ai bisogni d'ogni ceto di persone, particolarmente necessaria ai padri di famiglia ed al clero«¹¹⁴ Findet er hier auch nicht, was aktuelle Enzyklopädien bieten, so finde er doch gerade das, was letzteren fehle, – und er zitiert zur Illustration einen Artikel über Padua aus der Predari-Enzyklopädie über die erste italienische Hängebrücke. Nicht das Wissen über diese Hängebrücke dürfte gemeint sein, wenn Savinio von dem spricht, was ihm die alte Enzyklopädie biete, – sondern das Alter der Information

¹¹³ »Non amo quel loro ridurre lo scibile a un di tutto un poco. Non le amo anche perché in enciclopedia c'è ciclo, che a Protagora figurava l'immagine della perfezione, e a me quella della stupidità. L'idea dell'O di Giotto mi turba[...]. Nel tempo in cui una lanuggine leggera ombrava le mie gote, conobbi uno degli ultimi esemplari del dotto di antico stampo: il mio professore di latino. Un giorno, [...] osai domandare a colui di quale enciclopedia facesse uso, al che una improvvisa vampata [...] gli salì la faccia.« (Savinio 1988, S. 58) – »Ich liebe es nicht, wie sie [die Enzyklopädien] alles Wissen auf ein ›von allem ein wenig‹ reduzieren. Ich liebe sie nicht, weil auch der Enzyklopädie ein Kreis zugrunde liegt, der für Protagoras das Bild der Perfektion darstellte und für mich das der Dummheit. Der Gedanke an das sprichwörtliche runde O Giottos irritiert mich [...]. In der Zeit, als ein leichter Flaum meine Wangen umschattete, machte ich Bekanntschaft mit einem der letzten Exemplare des Gelehrten alten Schlages: meinem Lateinlehrer. Eines Tages wagte ich ihn [...] zu fragen, welche Enzyklopädie er benutze, worauf eine jähe Glut [...] sein Gesicht überzog. [...]« (Savinio 1989, S. 56) Und der Schüler stellt sich vor, der Lehrer bewahrte in einer Buchatrappe mit der Aufschrift »*Euvres complètes de Voltaire*« ein pornographisches Blatt auf – attestiert seinem Lehrer dann aber nichts als eine »Stupidità, più belle, più rotonde, più perfette« (Savinio: *Ascolto il tuo cuore, città*, S. 59) – »schöne[...], runde[...], vollkommene[...] Dummheit« (Savinio 1989, S. 56).

¹¹⁴ Savinio 1988, S. 60. »dem Verständnisse und den Bedürfnissen eines jeden Standes angemessene Enzyklopädie, von besonderem Nutzen für Familienväter und Geistliche« Savinio 1989, S. 57.

selbst oder, anders gesagt, die starke Anmutung von Zeitlichkeit, die solch antiquierten Wissensbeständen anhaftet.

Ein persönliches Kompendium. Darüber, welche Funktion eine ›für den persönlichen Gebrauch‹ bestimmte Enzyklopädie letztlich hat, mag man spekulieren. Um die Mitteilung eines für den Leser gänzlich neuen Wissens kann es ja nicht gehen, wenn der Leser zugleich selbst Autor ist. Mit sich selbst zu kommunizieren, erscheint nur sinnvoll, wenn die kommunizierende Instanz gespalten ist – etwa in ein früheres Ich und in ein sich-erinnern-wollendes späteres, oder in ein sich selbst intransparentes Ich und eines, das nach Selbsttransparenz strebt. Nimmt man die Idee einer Kommunikation mit sich selbst beim Wort, so hätte das private enzyklopädische Kompendium am ehesten die Funktion eines persönlichen Notizbuchs, einer Sammlung eigener Ideen, Eindrücke und Erfahrungen, eines ›Memoirs‹ und geschriebenen Selbstporträts, mittels dessen sich das von Differenzen und Spaltungen bedrohte Ich konsolidiert oder erst einmal zusammen-findet.¹¹⁵ Wie die Artikel mit ihren Bezügen auf viele konkrete Anlässe, Begegnungen, Lebensphasen illustrieren, hat gerade eine Enzyklopädie, wie Savinio sie verfaßt, einen ausgeprägten Zeitindex: Ist schon das Wissen konventioneller Enzyklopädien allen Suggestionen zum Trotz ein historisches und kontingentes Wissen (mit Blick auf den jeweiligen Wissensstand wie auch mit Blick auf die diesem jeweils zeitweilig zugemessene Relevanz), so ist das eines Privat-Enzyklopädisten noch markanter durch Zeitlichkeit bestimmt: durch die Zeit seines (Er-)Lebens, durch die persönliche Entwicklung, der seine Vorstellungswelten unterliegen – und durch die Zeitlichkeit des Erinnerns selbst.

Entgrenzung von Faktographischem und Fiktionalem. Zudem greift Savinio in seine Lebensgeschichte ein, erfindet Fakten und Zusammenhänge, wenn er sein Leben darstellt; er verortet sein buchinternes Ich einerseits in der Zeitgeschichte, zerlegt aber diese und seine Erinnerungen, um sie zu neuen Arrangements zu fügen.¹¹⁶ Ein Artikel über »die Familie von Nivasio

¹¹⁵ Im Nachwort zur dt. Ausg. von 2005 betont Richard Schroetter diesen autobiographischen Zug; vgl. Schroetter: »Alberto Savinios ›Privates Lexikon‹«, S. 462f.

¹¹⁶ »Um die historische Zeitebene klar hervortreten zu lassen, versieht Savinio seine Aufzeichnungen gerne mit Datierungen, die nicht immer stimmen müssen. ›1907 kam ich zum ersten Mal nach Rom‹; ›1908 beschloß ich dem Flügel Lebewohl zu sagen‹ [...]; ›im Oktober

Dolcemare« (Nivasio = Anagramm zu Savinio) erzählt auf wohl autobiographisch grundierte Art von der Suche nach einem Hausmädchen, wobei sich der ein solches Mädchen umwerbende Hausherr selbst aber als »Orpheus« sieht, der um Eurydike wirbt.¹¹⁷ »Nivasio Dolcemare« ist es auch, der einen Brief an seine Frau über Sprechen, Schweigen und das gegenseitige Sich-Anschweigen von Männern und Frauen ins Lexikon einfügt.¹¹⁸ Das Leben – so demonstriert die Privat-Enzyklopädie – ist Stoff künstlerischer Bearbeitung, aber keine determinierende Vorgabe. Auf Erlebtem basierend, ist das Dargestellte mit ›Leben‹ gesättigt, ohne von diesem in seiner Form und in seiner Bedeutung festgelegt zu sein; allerdings hat es letztlich auch an der Flüchtigkeit des Erlebten Anteil. Offen erscheint die Grenze zwischen erlebten sogenannten Fakten und Fiktionen. Sind Erinnerungen hier, Träume und andere Einbildungen dort doch kategorial nicht voneinander zu unterscheiden. Sie alle gelten Dingen, die sich aufgrund ihrer Zeitlichkeit irgendwann verlieren. Das private Lexikon sucht dem die relative Dauerhaftigkeit des Textes entgegenzusetzen, aber es bekräftigt durch seine Inhalte wie durch die Vermischung von Faktographischem mit Fiktionalem zugleich die Idee der Zeitlichkeit.¹¹⁹ Mit Blick auf diesen faktual-fiktionalen Grundzug der *Nuova Enciclopedia*, den man wiederum als ›konstellativ‹ charakterisieren könnte, ist sein Projekt mit dem *Mnemosyne*-Atlas von Warburg verglichen worden.¹²⁰ Aber auch die Erinnerung an Borges liegt nahe, der sein autobiographisches Ich vielfach zur Textfigur macht, die als der Doppeltgänger des Schriftstellers agiert – und von dessen Leben man manches, aber nichts Zuverlässiges erfährt. Wie ein verschlüsselter Selbstkommentar des Lexikographen, insofern dieser zugleich Autobiograph ist, nehmen sich Bemerkungen über Proust aus, in denen dessen

1943, als ich mich vor den Faschisten verstecken mußte«. [...] So wird aus Geschichte Fiktion und umgekehrt.« (Schroetter: »Alberto Savinios ›Privates Lexikon‹«, S. 463).

¹¹⁷ Vgl. Savinio 1977a, S. 283f.; 2005, S. 219f.

¹¹⁸ »Silenzio (nel matrimonio)«, in: Savinio 1977a, S. 338–342; dt. »Schweigen (in der Ehe)«, in: ders. 1983, S. 256–259; in 2005 ohne den Zusatz »(in der Ehe)« aufgeführt.

¹¹⁹ Vgl. Schroetter: »Alberto Savinios ›Privates Lexikon‹«, S. 463.

¹²⁰ »Wir begegnen dem Sänger Orpheus und Lina Pedrotti, dem Hausmädchen der Eltern, lassen uns von Chateaubriands *Mémoires d'outré-tombe* zu den römischen Bänkelsängern in der Via Gregoriana führen, von der griechischen Tragödie zum ›Stiefelanzieher in Form einer Lyra‹. Savinio liebt die Abschweifung, Kennzeichen seiner sprunghaften Phantasie und eines unerschöpflichen Einfallsreichtums.« (Schroetter: »Alberto Savinios ›Privates Lexikon‹«, S. 464).

Werk als »nonché autobiografica [...] è biografica e anzi multibiografica«¹²¹ gewürdigt wird: als ein Spiegel der Gesellschaft – und als Kompensation ihrer Vergänglichkeit.

[... P]oiché questa società sta tirando l'ultimo fiato e domani non resterà forse di lei neppur la traccia, lo specchio che indelebilmente e perennemente rifletterà il volto della scomparsa, assicura una vita duratura all'opera del grande *chroniqueur*.¹²²

Heterologe Einträge. Die Stichwortliste präsentiert sich als so heterolog, wie es ein surrealistisches Projekt eben erwarten läßt. Sie umfaßt Personen und Objekte, Konkretes und Abstraktes, Mythisches und Historisches. Unter den Gegenständen, die durch die Lemmata evoziert werden, finden sich viele, die Kunst, Künste und Mythos betreffen. Auch Künstler und Dichter (Apollinaire, Baudelaire, Proust), Heilige und Engel werden gewürdigt, allerdings u.a. in der Nachbarschaft der »Amöbe« (»Ameba«; der Artikel handelt von Krankheitserregern insgesamt, von der Pest und vom Durchfall) und Bluthunden (»Mastino«; der Artikel ist allerdings vor allem dem sprachschöpferischen Alfieri sowie Joyce als dem Erfinder von Neologismen gewidmet.). Das Spektrum der Themen reicht vom sprichwörtlich Winzigen (wie der Amöbe) zum Großen und Ganzen: auch die »Realität« bekommt einen Artikel gewidmet,¹²³ wobei es im wesentlichen um die Relativität von Realitätsbegriffen geht. Komplementär dazu, spricht der Artikel über »Surrealismus« von der Differenz zwischen der vermeintlichen und dabei fiktiven Realität, an die man konventionellerweise glaube, und der »anderen« Realität, welche der Surrealismus hervorhebe.¹²⁴ Ganze Länder wie Deutschland und England werden – auf eigenwillige Weise – kommentiert, auch Kontinente wie »Europa«. Sprache und Wörter, Rede und Schrift sind als

¹²¹ Savinio 1977a: »Proust«, S. 305–309, hier S. 307; dt.: »Proust«: »nicht autobiographisch [...], sondern biographisch, ja multibiographisch« Savinio 2005, S. 312–317, hier S. 314; Savinio 1983, S. 231–238, hier S. 233.

¹²² Savinio 1977a: »Proust«, S. 307; »[...] D]a diese Gesellschaft ihren letzten Atemzug tut und morgen vielleicht keine Spur mehr von ihr existieren wird, sichert dieser Spiegel, der das Gesicht der Dahingeschiedenen unauslöschlich und ewig zurückwerfen wird, dem Werk des großen *chroniqueur* ein bleibendes Leben.« Savinio 2005, S. 314; Savinio 1983, S. 233.

¹²³ Vgl. Savinio 1977a: »Realtà«, S. 316f.; dt.: »Realität«, Savinio 2005, S. 318–320; Savinio 1983, S. 239.

¹²⁴ Vgl. Savinio 1977b: »Surrealismo«, S. 55–57; dt. »Surrealismus«, Savinio 2005, S. 384f.; in *Neue Enzyklopädie* (1983) nicht enthalten.

wichtige Themen präsent, wenn auch unter jeweils eigenwilliger Akzentuierung – so etwa im Artikel über »Etymologie«,¹²⁵ über die Bindung des Denkens an die Schrift und über die stimulierenden Effekte von Druckfehlern.¹²⁶ Ein ganzer Artikel gilt der Genese und den Eigenarten poetischer Rede – die von der »Prosa« abgegrenzt und als Abweichungsphänomen aufgefaßt wird.¹²⁷ Bilder, Bildtypen und Bildproduktionsverfahren werden erörtert, so recht ausführlich die »Photographie«, die Savinio als innovativ würdigt, auch wenn sie die Welt habe schwarzweiß werden lassen.¹²⁸ In *Ascolto il tuo cuore, città* beschreibt Savinio mit Begeisterung eine Bildersammlung aus heterogenen und teils kuriosen Stücken, die ein Freund als »museo degli orrori« beschrieben hat – und weist diese abwertende Bezeichnung für die »magnifica raccolta di cosa d'arte«¹²⁹ zurück, der er im folgenden eine listenartige Darstellung aus Kurzbeschreibungen widmet. Seine Faszination resultiere nicht aus seiner Vorliebe für das ›Seltsame und Monströse‹, sondern daraus, daß er »cerc[] l'anima segreta delle cose« und zwecks ihrer Entdeckung oft genötigt sei, »guardare dietro la loro facciata consunta dall'uso e divenuta irricognoscibile«¹³⁰ Das hier umschriebene ästhetische Konzept hat auch die *Nuova Enciclopedia* beeinflusst: Abgelegtes, Recyceltes, Unzusammengehöriges entfaltet als Ensemble neue Bedeutungspotentiale. Die A-Einträge der *Nuova Enciclopedia* in der italienischen Ausgabe sind:

Abatino – Abat-jour – Abbiategrosso – Accademia – Achille – Adamo – Agonia – Albero – Allodole – Amazzone – Ambrogio (santo) – Ameba – Amicizia – Amore – Anassagora – Angelus – Anima – Annibale – Antenati – Apollinaire – Apollo – Apparenza – Arte – Asteiotes – Atlantis (Nova Atlantis) – Attendere – Automobile – Autorità (abuso di) – Aviazione.

¹²⁵ Vgl. Savinio 1977a: »Etymologie«, S. 138f.; dt.: »Etymologie«, Savinio 2005, S. 102f.; Savinio 1983, S. 78f.

¹²⁶ Savinio 1977a: »Refuso (felice)«, S. 318f.; dt.: »Druckfehler, glücklicher«, Savinio 2005, S. 93f.; »Druckfehler (glücklicher)«, Savinio 1983, S. 67f.

¹²⁷ Vgl. Savinio 1977a: »Prosa«, S. 301–305; dt.: »Prosa«, Savinio 2005, S. 303–308; Savinio 1983, S. 227–230.

¹²⁸ Vgl. Savinio 1977b: »Fasti e nefasti della fotografia«, S. 131–136; dt.: »Photographie«, Savinio 2005, S. 294–299.

¹²⁹ Savinio 1988, S. 14. »Gruselkabinett« – »großartige Sammlung von Kunstgegenständen« Savinio 1989, S. 10.

¹³⁰ Savinio 1988, S. 14. »die verborgene Seele der Dinge suche« – »hinter ihr vom Gebrauch verschlissenes und unkenntlich gewordenes Antlitz zu blicken« Savinio 1989, S. 10.

Im Zeichen der Buchstaben. Il signor A. Savinio hat seine *Nuova Enciclopedia* auch bebildert – mit eigenen Arbeiten. Unter den Zeichnungen findet sich u.a. die eines bürgerlich gekleideten Stiermenschen, der durch eine kurze Bildlegende als »Il signor A« vorgestellt wird und in der deutschen Ausgabe von 2005 den Artikel »A« schmückt. Dem Bild korrespondiert eine Bemerkung im Artikel über das »A«, dessen schriftgeschichtlich frühe Form mit der eines Stiergehörns in Verbindung gebracht wird. Zugleich ist der Stiermensch eine Reminiszenz an die Vorliebe der Surrealisten für den Minotaurus (»Minotaure«) und an die Bedeutung des Stiermotivs in der modernen Kunst, vor allem bei Picasso. Der Artikel »A« liest sich wie ein Programm und eine mise-en-abyme der *Nuova Enciclopedia*. Evoziert wird die etwas phantastische Erinnerung an frühe Formen menschlicher Produktivität, insbesondere im Zeichen der Idee einer Sprache, die ursprünglich einmal gesänglich war. Unter eigenwilliger Akzentuierung variiert Savinio auch die These einer ursprünglichen Bildhaftigkeit der Schriftzeichen.

A. Erster Buchstabe des Alphabets, in fast allen alten und modernen Sprachen. Kein Wunder. Das A ist nicht nur der einfachste und am leichtesten auszusprechende Laut, sondern ist auch die Grundlage der Vokalisation. Der Mensch hat in Form von Bildern zu schreiben begonnen, also kann man zu Recht annehmen, daß er singend zu sprechen begonnen hat.¹³¹

Was die Form anbelangt, so stellte das umgedrehte A ursprünglich den mit Hörnern versehenen Ochsenkopf dar, beziehungsweise das Leittier, das die Herde führt. Das A war das Aleph der Phönizier. Was für eine merkwürdige Meinung der Mensch doch manchmal von sich selbst hat! Aber ist diese Meinung nur merkwürdig? Griechen und Römer stellten das A auf den Kopf, aus Scham, um den Ochsen zum Verschwinden zu bringen.¹³²

Solche Evokationen einer letztlich nur in Imaginationen konstruierbaren Frühgeschichte des Singens, Sprechens und Schreibens – als solche ihrerseits eine historische Reminiszenz, vor allem an Herder, Rousseau und andere Theoretiker einer »ursprünglichen« Sprache – bekräftigt die Bedeutung, die die Auseinandersetzung mit Zeit und Zeitlichkeit im Kontext von

¹³¹ Savinio 2005: »A«, S. 7; in *Neue Enzyklopädie* nicht enthalten. Vgl. auch: »Der große Erfolg des A ist auch darauf zurückzuführen, daß das A Staunen und Schmerz zum Ausdruck bringt, also zwei der drei »Gefühlszustände«, aus denen das ganze Leben des Menschen besteht.« (ebd., S. 9).

¹³² Ebd.

Savinios Unternehmen besitzt. Gerade darin zeigt sich die Signatur eines Autors, der sich – als teils autobiographisches, teils selbsterfinderisches Ich – als so zusammengesetzt präsentiert wie »Signor A«. Daß er auch in temporaler Hinsicht »mehrere« Ichs besitzt, signalisieren gelegentliche nachträgliche Zusätze zu bereits etwas länger zurückliegenden Überlegungen, so etwa wenn der Lexikograph darauf verweist, daß er bestimmte Bemerkungen (über »Stadtsanierung und Aktionsdramatik«) vor dem Krieg geschrieben habe, was man ihnen anmerke.¹³³ Die Bedeutung der Bilder für die Geschichte der Menschheit bestätigt sich in den Bildern der Träume. Im Traum unterliegen selbst die Buchstaben und ihre Ordnung der Metamorphose und Bedeutungsverschiebung.

Per capire i sogni bisogna abituarsi a pensare che non sempre i valori e i significati della vita sveglia si continuano nel sogno con lo stesso valore e lo stesso significato, ma che nel sogno hanno molto spesso un valore diverso e un diverso significato. Per capire i sogni bisogna pensare che nel sogno A può anche non essere la prima lettera dell'alfabeto, e 24 può anche non essere la somma di 20 più 4.¹³⁴

Unter Buchstaben gestellt, dabei aber keinem verbindlichen Faden folgend, erscheint das Lexikon Savinios hier nicht zuletzt als Traum-Lexikon: als Lexikon der Träume von »anderen« Realitäten, »anderen Wahrheiten«, »anderen« Zusammenhängen – in seiner kompendienhaften Breite und durch die Verwendung vielfältiger kultureller Bestände einem anderen *Buch der Träume* nicht unähnlich: dem von Borges.

Bei aller Insistenz auf der »anderen« Seite der Dinge, den »anderen« Enthüllungen des Traums, der Polyvalenz aller Erfahrungen ist die *Nuova Enciclopedia* aber bei der Darstellung von Zeitgeschichtlichem der Tradition des kritisch-aufklärerischen *Dictionnaire* verbunden. Hinsichtlich möglicher Vermittlung positiven Wissens ist der Lexikograph allerdings skeptisch. Die

¹³³ Vgl. Savinio 1977a: »Dramma«, S. 120–127, hier S. 127; dt.: »Stadtsanierung und Aktionsdramatik«, Savinio 2005, S. 367–375, hier S. 375; »Drama«, Savinio 1983, S. 60–66, hier S. 66.

¹³⁴ Savinio 1977a: »Sogni«, S. 342–349, hier S. 346. »Um die Träume zu verstehen, muß man sich an den Gedanken gewöhnen, daß die Werte und Begriffe des Wachseins im Traum nicht dieselbe Bedeutung haben, sondern sehr oft eine andere. Um die Träume zu verstehen, muß man daran denken, daß der Buchstabe A im Traum nicht der erste des Alphabets sein muß und 24 nicht die Summe aus 20 plus 4.« Savinio 2005: »Träume«, S. 416–423, hier S. 420; Savinio 1983, S. 307–313, hier S. 311.

Rückkehr der Freiheit nach Italien, so heißt es im Artikel »Wahrheit«, sei vor allem daran ablesbar, daß Falschmeldungen wieder nachträglich dementiert werden, während sie unter dem faschistischen Regime nicht angefochten werden durften. Der Glaube an eine einzige Wahrheit – respektive die politische Doktrin solch ein-fältiger Wahrheiten – erscheint als so unmoralisch wie verblendet: wisse man doch, »che la verità umana, la verità nostra, la verità ›vera« è fatta di vero e di falso: più di falso che di vero«. ¹³⁵

3.4 Paul Mersmanns ABC-Bücher

Paul Mersmanns surrealistische ABC-Bücher¹³⁶ bilden eine locker gefügte Serie von Künstlerbüchern, in denen sich auf der Basis eines verbindenden künstlerischen Stils und seines Bildarsenals surreale Bildkompositionen mit Textanteilen verbinden. (Die Originalbücher wurden teilweise nach Fertigstellung reproduziert.) Das Alphabet überlagert sich dem Ensemble als ein zitiertes geläufiges Ordnungsmuster der Wissensgesellschaft, das ins Spiel der Bilder und Zeichen hineingezogen wird und diese nicht wirklich unter sein Regime bringt. Im Durchgang durch die Bände erweist sich die Sequenz des ABCs als eine Art Muster, das »Ordnung« ins Spiel der Bilder und Szenen bringt – oder eher: zu bringen scheint. Mersmanns ABC-Bücher sind so rätselhaft wie provokante Varianten des alphabetischen *Orbis pictus*. Schon die Titel der Bücher treiben ein parodistisches Spiel mit den Versatzstücken des Wissensdiskurses. Mehrere verweisen auf Wissensdisziplinen, allerdings in seltsamen Wörterverbindungen. Das Alphabet prägt nicht allein die Sequenzen der einzelnen Blätter, sondern zumindest im »Baukunst«-Band auch deren Binnenstruktur. Die in den Einzelbänden zur alphabetischen Sequenz gefügten Blätter wurden mit der Hand beschriftet; die Textanteile unterscheiden sich vielfach in Schriftgröße, Farbe und

¹³⁵ Savinio 1977a: »Verità«, S. 387; »daß die menschliche Wahrheit [...], die ›wahre Wahrheit‹, aus Wahrem und Falschem besteht: und mehr aus Falschem als aus Wahrem« Savinio 2005: »Wahrheit«, S. 445; in *Neue Enzyklopädie* nicht enthalten.

¹³⁶ *Das ikonographische A.B.C.* (1988); *Das tautognomische A.B.C.* (1988); *Wasserlösliche Zwischenstufen der Baukörper* (1988); *Wasserlösliche Zwischenstufen der Heilkunst* (1989); *Sechszwanzig Blätter zur Förderung der Legenden um Gutenberg* (2004); *La doux Marmelade* (2004); *Musik A.B.C.* (2007/2008).

Schriftduktus. Imitiert werden verschiedene Texttypen: Titel, Erläuterungen zu einzelnen Bildmotiven, auf die Gesamtkomposition bezogene Bildlegenden, narrative Passagen, Zitate, reflexive Kommentare, alphanumerische Angaben, Signaturen, Stempel etc. Mersmanns ABC-Bücher konfrontieren den Betrachter mit surrealen Welten, welche der (scheinbar) vertrauten Welt manchmal ähneln. Aus Bild- und Textanteilen komponiert, die oft das Zusammenspiel von Sinnbild und Bildlegende evozieren, erinnern die Blätter der ABC-Bücher an emblematische Strukturen, lassen sich aber schwerlich entschlüsseln. Obwohl visuell und sprachlich auf vieles angespielt wird, was der auch von ›rechten‹ Lexikographen kartierten Welt zugerechnet wird, sind diese Bücher von jedem Realismus weit entfernt. »Wenn man mit aller Realität nichts mehr ausrichten kann, stände man doch mit dem Unsinn der Kunst in Händen eigentlich ganz passabel in der leeren Gegend herum«¹³⁷ – so heißt es in der Einleitung zu den *Wasserlöslichen Zwischenstufen der Heilkunst*. Dem ›festen‹ disziplinären Wissen wird das künstlerische und gedankliche Experiment gegenübergestellt.

Manche Blätter der ABC-Bücher heben sich durch ihre explizite Autoreferenzialität von den anderen ab, und manche enthalten explizite Reflexionen über die Kunst. Als das Kernprinzip künstlerischer Darstellung wird im »M«-Blatt von *La doux Marmelade* die Verwandlung ausgewiesen. Das *Ikongraphische A.B.C.* besteht aus einer Sequenz von Blättern, deren Bildteile eigentümliche Wesen in eigentümlichen Szenerien zeigen, mythologische und historische Gestalten, anthropomorphe, theriomorphe und monströse Erscheinungen – und mit auf der Szene allerlei Buchstaben und buchstabenförmige Objekte. Konzeptionell steht dieses ABC-Buch dem *Tautognomischen A.B.C.* nahe. Den Aquarellen sind Bildlegenden beigelegt, deren differente Größe und Schriftgestik sie als qualitativ verschiedene Paratexte erscheinen lassen. Das Motivfeld um Augen und Sehen hat prägende Bedeutung, ebenso das um Kunst und künstlerische Visionen. Buchstaben werden von den Titeln der Blätter oft als konkrete Objekte benannt. Und viele dargestellte Wesen changieren zwischen Tierischem, Pflanzlichen, Menschlichem und Anorganischem.

Das ›tautognomische‹ ABC-Buch verheißt durch seinen Titel, hier werde ›etwas auf dieselbe Weise‹ (tauta) erkannt oder ausgedrückt. Den einzelnen Buchstaben sind Segmente eines phantastischen Weltwissens zugeordnet.

¹³⁷ Paul Mersmann 1989: »Vorwort eines Sophisten«, unpag.

Die Aquarelle und Federzeichnungen stellen Räume, meist Landschaftsräume, dar, die manchmal anthropomorphe Gestalt haben und in denen sich heterogene Objekte ihr Stelldichein geben. Vielfach haben diese Objekte Formen, die Buchstaben nachempfunden sind oder an Buchstaben erinnern – vor allem an den, der gerade an der Reihe ist. Mersmanns Hauptbilder werden vielfach von kleinen Zeichnungen wie von Kommentaren umspielt. Die Textpassagen changieren zwischen Bildlegenden und Elementen der Bildkompositionen selbst; in Rot und Schwarz geschrieben, scheint es sich um mehrstufige Kommentare zu handeln.

Ein Thema des Bandes *Wasserlösliche Zwischenstufen der Baukörper* ist die Welt der Körper im Raum, genauer: die der architektonischen Konstruktionen. Wie bei den *Wasserlöslichen Zwischenstufen der Heilkunst* wird der 1988 erschienene Band durch einen Text eingeleitet, der Hinweise auf die Ästhetik der folgenden Blätter enthält. Die Blätter bestehen aus aquarellierten Zeichnungen mit Beschriftungen unterschiedlicher Art. Neben den reprographierten Blättern finden sich gedruckte Texte mit partiellen, nicht immer präzisen Transkriptionen der Textanteile. Auf die Nennung des jeweiligen Buchstabens hin wird zunächst der Titel des Blattes auf einer separaten Seite mitgeteilt. Das ABC bildet zwar einen roten Faden durch die Einzelblätter, aber dessen Verlauf erscheint kontingent.

Auf die Welt der lebendigen Körper und ihrer Organe – respektive eine spezifische Version der Welt unter physiologischem Aspekt – verweisen die *Wasserlöslichen Zwischenstufen der Heilkunst*, eine weitere Folge von ABC-Blättern. Mit der Darstellung von Physiologischem und Anatomischem verbindet sich meist die von Pathologischem. Der Band wird eingeleitet durch das »Vorwort eines Sophisten«, das aus einem Dialog zwischen zwei Figuren besteht: »Dr. A.« ist ein »netter, älterer Arzt«, der von seinem Bekannten »B.« gerade dessen gerade erschienenenes Buch *Wasserlösliche Zwischenstufen der Heilkunst* geschenkt bekommen hat. Die ABC-Blätter selbst haben jeweils auf eigenen Seiten vorangestellte Titel und werden von Textseiten begleitet, in denen sich die skripturalen Passagen der Blätter teilweise transkribiert finden – nicht immer vollständig, nicht immer genau. Die malerischen Darstellungen zeigen vorwiegend Anatomisches, verknüpft mit Landschaftlichem. Sie erinnern an die Illustrationen in anatomisch-physiologischen Lehrbüchern und Atlanten.

Auf der Ebene der Motive und Themen, aber auch mit Blick auf das kreative Spiel mit alphabetischen Anordnungen sind Mersmanns ABC-Bücher

mit den lexikographischen Texten der Surrealisten zu vergleichen. Enge Beziehungen bestehen auch zu dem von Ulrich Schödlbauer und Paul Mersmann verfaßten *Alphazet* (siehe Teil III).

4. Zu surrealistischen Impulsen in der Geschichte literarischer Lexikographik

Vieles spricht für die wegweisende Bedeutung surrealistischer Lexikographie für die neuere und neueste Literatur. Direkte Anknüpfungen finden sich in prominenten rezenteren Projekten, so in den Ratgeberbüchern Ror Wolfs (siehe dazu das Kapitel zu Ror Wolf), in den ABC-Büchern Paul Mersmanns und im *Alphazet* Ulrich Schödlbauers und Ulrich Mersmanns (vgl. Teil III). Ror Wolf nutzt künstlerische Strategien der surrealistischen Lexika und nimmt als »Tranchierer« vor allem programmatische Schnitte vor; Mersmann steht in der Nachfolge surrealistischer Malerei; Schödlbauer und Mersmann nutzen diskurskritische Anschlußstellen, wie sie Savinios *Privatenzyklopädie* bietet. Letztere kann zudem aber auch als Prototypus in der Geschichte persönlicher »Wörterbücher« gelten (vgl. dazu Teil II). Und die unkonventionellen Bebilderungsverfahren der Surrealisten weisen vielen Nachfolgern den Weg, die sich vergleichbare Lizenzen nehmen.

Fragen der »Ordnung« respektive der »Anordnung« historisch-kultureller Gegebenheiten, Objekte und Ideen werden im 20. Jahrhundert verstärkt in engem Zusammenhang mit Praktiken der Buchgestaltung angegangen und erörtert. Das Buch spielt in den vorgestellten Beispielen als Anordnungsraum eine signifikante. Die Surrealisten produzieren gern kleine Bücher, works in progress, abschnittsweise publiziert in Periodika – und schon darum mit einem ausgeprägten Zeitindex versehen. Gerade das lexikographische Heft oder Büchlein tritt in den Dienst der Mobilisierung von Objekten und Beziehungsmustern: Irritierend und provokant zu neuen Konstellationen gefügt, »bedeuten« Dinge, Wörter und Bilder etwas anderes als gewohnt.

B – Buchvisionen. Metamorphosen des Buchs, enzyklopädische Phantasien und entgrenzte Enzyklopädien bei Borges

Jorge Luis Borges denkt sich Modifikationen des Buchs aus, die teilweise unrealisierbar sind und dort, wo sie im Prinzip realisierbar erscheinen, doch geläufige Vorstellungen von dem hinter sich lassen, was ein Buch ist und was Bücher enthalten. Das Beschreiben von Büchern, die letztlich gar nicht mehr vorstellbar sind, bildet den Fluchtpunkt solcher Buchphantasien. Die Borgessche Poetik entfaltet sich in vielfältigen, untereinander aber eng vernetzten Visionen und Spekulationen. So steht sie im Zeichen der Frage, welche Art von Buch-Raum wohl dazu disponiert wäre ›alles Mögliche‹ aufzunehmen (und in diesem Sinn die ideale Realisierung einer ›Enzyklopädie‹ zu sein). Wichtig ist auch der spekulative Versuch, Heterogenität(en) und Heterologie(n) im Medium von Buch- und Textwelten darzustellen. Tendenziell entgrenzen sich Bücher und Texte dabei, um immer mehr an möglicher Welt aufzunehmen.

Der literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema Enzyklopädie hat Borges neue Impulse gegeben. In diversen Erzählungen, die durch essayistische Texte flankiert werden, wendet er sich grundlegenden Prämissen enzyklopädischer Darstellung zu und unterzieht sie in seinen Gedankenexperimenten irritierenden Transformationen. Diese Gedankenexperimente gelten der ›Welt‹ als Gegenstand des Wissens, dem ›Wissen‹ als Fundament und Gegenstand enzyklopädischer Darstellung – und der enzyklopädischen Darstellungsform selbst. Dabei inszeniert Borges Störungen bezogen auf alle drei genannten Faktoren: Die dargestellte ›Welt‹ erscheint als Zerrbild eines ›Kosmos‹ (und das gerade, indem insistiert an das Konzept eines geordneten, durch Analogien strukturierten Universums erinnert wird). Das dargestellte ›Wissen‹ bietet Anlaß zur kritischen Frage, was denn Wissen überhaupt sei und anhand welcher Kriterien sich ›rechtes‹ und ›falsches‹ Wissen denn unterscheiden. Und die Darstellungsmodi enzyklopädischen oder pseudo-enzyklopädischen Wissens präsentieren sich als subversive Parodien funktionaler Darstellungen.

1. Borges und das Buch

Gedankenexperimente. Borges' Œuvre steht im Zeichen der Frage, was es heiÙe, ›Welt‹, ›eine Welt‹ oder ›Welten‹ vor- und darzustellen. Seine emine[n]te Belesenheit verbindet sich mit einem konsequenten Eklektizismus: Nominalismus und Realismus, Rationalismus und Empirismus, Idealismus und Lebensphilosophie haben in seinem Denken Spuren hinterlassen und Ideen-Bausteine geliefert. Platon, Berkeley, Descartes, Hume, Leibniz, Nietzsche, Schopenhauer und andere Denker gaben Impulse zu Einfällen und Fiktionen. Eigene Reflexionsanstöße gibt Borges in Form von Gedankenexperimenten. Dabei werden nicht einfach die Konsequenzen aus einem zuvor gesetzten Ensemble von Hypothesen durchgespielt; vielmehr halten die Borgesianischen Spekulationen auf die Grenzen des Denkbaren zu. Damit eng verbunden ist die Erkundung der Möglichkeiten und Grenzen des sprachlich Darstellbaren: das Spiel mit Beschreibbarem, aber nicht Vorstellbarem – sowie komplementär dazu das mit Vorstellbarem, aber nicht Beschreibbarem. Borges thematisiert ›Weltdarstellung‹ mit Blick auf Strukturen und Formen: auf Prozesse der Wiederholung und Varianz, auf Formen der Linearität und der Vernetzung, auf Fragen der Kohärenz oder Inkohärenz, auf Suggestionen der Konsistenz oder der Paradoxie – und auf die Homologie oder Heterologie von Ensembles und Listen. Reflexionen über das Buch verbinden sich eng damit. Zwischen oralen und literalen Kulturen besteht aus Borges' Sicht eine profunde Differenz.¹³⁸ Im Begriff des »Heiligen Buchs« kulminiert, wie er betont, die für bestimmte Kulturen, insbesondere die jüdische, prägende Verehrung des Buchs.¹³⁹ Das Buch ist Hilfsmittel beim Entwurf von Welten, es ist sogar selbst Metapher der Welt. Borges zitiert und modifiziert das Weltbuchgleichnis wiederholt. Seine Erzählungen und Essays bieten ein quasi enzyklopädisches Kompendium schrift- und buchbezogener Thesen, Theoreme und Topoi, Imaginationen und Phantasmagorien.

Buch-Wissen. Borges' Essay »El libro« (1978; dt.: »Das Buch«) ist eine Hommage an das Buch, die vor allem der kulturtragenden Institution ›Buch‹,

¹³⁸ Vgl. Borges 1980: »El libro«, S. 11–26, hier S. 14; dt.: Borges 2004 »Das Buch«, S. 9–18, hier S. 9f.

¹³⁹ Vgl. Borges 1980: »El libro«, S. 18; »Das Buch«, 2004, S. 12.

implizit aber auch dem konkret-materiellen Objekt ›Buch‹ gilt. Das Buch bewirke, so Borges, eine Erweiterung zweier Reservoirs mental verfügbarer Weltbestände: erstens solcher Gegenstände, die einmal Objekte der Erfahrung waren, sowie zweitens phantasierter Gegenstände, seien es nun gezielt erfundene oder unwillkürlich imaginierte. (Mit dem Motiv der Expansion klingt das Projekt einer Entgrenzung bereits an – einer Entgrenzung der Inhalte des Buchs, aber auch einer des Buchs selbst.)

De los diversos instrumentos des hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pere el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.

En *César y Cleopatra* de Shaw, cuando se habla de la biblioteca de Alejandría se dice que es la memoria de la humanidad. Eso es el libro y es algo más también, la imaginación. Porque, ¿qué es nuestro pasado sino una serie de sueños? ¿Qué diferencia puede haber entre recordar sueños y recordar el pasado? Esa es la función que realiza el libro.¹⁴⁰

Typisch für Borges' Affinität zum Paradoxalen, wird mit dieser Bemerkung zunächst zwar eine Differenz zwischen den Gegenständen der Erfahrung und der Phantasie statuiert, unmittelbar darauf aber wieder eingeebnet: Die Vergangenheit als das, was sich im menschlichen Geist auf der Basis von Erinnerungen konstituiert, sei, so die Suggestion der rhetorischen Frage, nur »eine Reihe von Träumen«. Sympathie hegt Borges für den Gedanken, die Welt sei um der Bücher willen da, um in ihnen beschrieben und aufgehoben zu werden.¹⁴¹ Bücher sind Schwellen von der Geschichte in die Gegenwart –

¹⁴⁰ Borges 1980: »El libro«, S. 13. »Unter den verschiedenen Werkzeugen des Menschen ist das erstaunlichste zweifellos das Buch. Die anderen sind Erweiterungen seines Körpers. Mikroskop und Teleskop sind Erweiterungen des Sehens; das Telefon ist eine Erweiterung der Stimme; dann haben wir Pflug und Schwert, Erweiterungen des menschlichen Arms. Aber das Buch ist etwas anderes: Es ist eine Erweiterung des Gedächtnisses und der Phantasie.

In *Caesar und Kleopatra* von Shaw heißt es über die Bibliothek von Alexandria, sie sei das Gedächtnis der Menschheit. Dies ist das Buch, und es ist auch noch mehr, die Phantasie. Was ist denn unsere Vergangenheit als eine Reihe von Träumen? Welchen Unterschied kann es zwischen der Erinnerung an Träume und der Erinnerung an die Vergangenheit geben? Dies ist die Funktion des Buchs.« Borges 2004: »Das Buch«, S. 9.

¹⁴¹ »En el octavo libro de la *Odisea* se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: *El mundo existe para llegar a un libro*, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males.« (Borges 1989b: »Del culto de los libros«, S. 91–94, hier

so eine Vorstellung, die vor allem im Kontext der Borgesianischen Gedankenexperimente um die Idealität der Zeit besonderes Gewicht gewinnt.¹⁴² Im Buch ist die Zeit aufgehoben – und zwar in jenem mehrfachen Sinn, um den die erwähnten Gedankenspiele von Borges kreisen: Zeitliches wird konserviert – und der Verlauf von Zeit wird zugleich negiert. Die Schrift ist Antagonistin der Vergänglichkeit und reagiert auf deren Irritationspotentiale. (Wie man diese Leistung der Schrift bewertet, hängt davon ab, aus welcher Perspektive Zeitliches semantisiert wird: negativ, als etwas Flüchtliges und Vergängliches – oder positiv, als etwas Bewegliches und Lebendiges.) Borges liest die prägnantesten Passagen der europäischen Überlieferung zum Thema Schriftkritik und Schriftkult zusammen und schreibt sie noch einmal – in mehr als einem Sinn eine Hommage an die Schrift in ihrer Konservierungs- und Wiederholungsfunktion.¹⁴³

Vor allem enzyklopädische Bücher machen das Wissen früherer Generationen für die Gegenwart nutzbar.¹⁴⁴ Der verehrungsvolle Umgang mit Büchern erscheint Borges aus der Sicht der neuzeitlichen Schriftkultur weitaus besser nachvollziehbar als jene Gleichgültigkeit gegenüber dem Buch, die manchen Tyrannen zugeschrieben wird.¹⁴⁵ Wer Bücher vernichtet oder ihre

S. 91) – »Im achten Buch der *Odyssee* lesen wir, daß die Götter unselige Geschicke weben, damit es künftigen Geschlechtern nicht an Stoff zum Singen fehle; wenn Mallarmé erklärt: »Die Welt existiert, um in ein Buch einzugehen«, so scheint er damit rund dreißig Jahrhunderte später die gleiche Anschauung von einer ästhetischen Rechtfertigung der Leiden zu wiederholen« (Borges 2003: »Vom Bücherkult«, S. 118–123, hier S. 118).

¹⁴² Borges versucht, in Fortsetzung idealistischer Philosophen, in einem Gedankenexperiment dazustellen, daß die Zeit eine ideelle Dimension ist, daß sie an sich nicht existiert. Seine Erzählungen und Essays beruhen teilweise auf Gedankenexperimenten, in denen das Denkmodell einer linear verlaufenden einsinnigen Zeit aufgegeben und durch andere Modelle ersetzt wird, sei es, daß die Zeit nicht verläuft, sondern stillsteht, sei es, daß sie sich multipliziert und von einer Linie in ein Netzwerk verwandelt. Mit der Lehre vom zyklischen Verlauf der Zeit (von der ewigen Wiederkehr) setzt Borges sich ebenfalls auseinander und modifiziert sie (vgl. u.a. Borges' paradox betitelten Essay »Nuova refutación del tiempo«, in: ders. 1989b, S. 135–149; dt. »Neue Widerlegung der Zeit«, in: ders. 2003, S. 180–201).

¹⁴³ Vgl. dazu Borges 1989b: »Del culto de los libros«, S. 91f.; dt.: Borges 2003: »Vom Bücherkult«, S. 118f.

¹⁴⁴ D'Alembert hat in seiner Einleitung zur Französischen Enzyklopädie von 1759 und 1763 die Intentionen dieses von einem Gelehrten-Team realisierten Projekts skizziert und dabei die Bedeutung hervorgehoben, den der Aspekt der Tradierung von Kenntnissen für die Gründung einer zeitübergreifenden Wissensgesellschaft hat (vgl. Jean Le Rond D'Alembert: *Einleitung zur »Enzyklopädie«*, 1989, S. 35; frz.: *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie*, 1751).

¹⁴⁵ Vgl. dazu Borges 1989b: »Del culto de los libros«, S. 91f.; dt.: Borges 2003: »Vom Bücherkult«, S. 118f.

Vernichtung gleichgültig zuläßt, möchte offenbar die Geschichte aus dem Gedächtnis der Menschen tilgen.¹⁴⁶ (Die Vorstellung, die ›Geschichte‹ existiere nur in den Büchern, ist ein Pendant zur Vorstellung, die Geschichte selbst sei ein Text.¹⁴⁷ Und die Metapher von der Welt als einem Buch spiegelt sich in dem Gedanken, in den Büchern lägen ›Welten‹ beschlossen.¹⁴⁸) Bibliotheken bieten alternative Zeit-Räume und multiple, dabei simultane Wirklichkeitsentwürfe. Denn die hier versammelten Bücher repräsentieren ja gleichzeitig verschiedene in ihnen modellierte Universen, wobei sich fiktionale und sogenannte wirkliche Welten nicht klar voneinander unterscheiden lassen. Daß in der Bibliothek vielfältige Schwellen zwischen sogenannten Fakten und sogenannten Fiktionen liegen, demonstrieren unter anderem die von Borges angelegten Kataloge, in denen sich reale und imaginäre Werke vermischen, seine Forschungsberichte über erfundene Autoren und Texte.

Das Buch als literarisches Kernmotiv. Borges hat das Buch als Institution ins thematische Zentrum vieler seiner fiktionalen und essayistischen Texte gestellt. Er hat sich so extravagante Bücher ausgedacht wie das »Libro de arena« (1975; dt.: »Das Sandbuch«), in dem die Seiten so unendlich dünn sind, daß sich jede immer wieder teilen läßt und es folglich keine bestimmte und identifizierbare Abfolge von Seiten gibt – ein mysteriöses und beunruhigendes Buch mit Bild- und Textbeiträgen, in dem man über dem Blättern eine einmal gefundene Seite niemals wiederfindet – ein Buch-Monstrum, das keine Orientierung erlaubt, schon weil die Paginierung hier nicht für eine geordnete Seitensequenz sorgt. Ein die Grenzen des Vorstellbaren sprengendes Buch wäre auch der in einer anderen Erzählung beschriebene Roman »El jardín des senderos que se bifurcan« (1944; dt.: »Der Garten der Pfade, die sich verzweigen«), der gleichzeitig ein Labyrinth ist, da er eine unüberschaubare Vielzahl simultaner Alternativ-Geschichten darstellt. Die »Biblioteca de Babel« (1944; dt.: »Die Bibliothek von Babel«), die zugleich ein zyklisches Universum ist, enthält alle irgend erdenkbaren Bücher in allen

¹⁴⁶ Vgl. Borges 1989b: »La muralla y los libros«, S. 11–13; dt.: Borges 2003: »Die Mauer und die Bücher«, S. 7–10.

¹⁴⁷ Vgl. Borges 1989b: »Del culto de los libros«, S. 94; dt.: Borges 2003: »Vom Bücherkult«, S. 122f.

¹⁴⁸ Vgl. Borges 1989b: »Del culto de los libros«, S. 93f.; dt.: Borges 2003: »Vom Bücherkult«, S. 120–123.

herstellbaren Beziehungen untereinander und ist insofern die umfassendste Phantasie über ›alle möglichen‹ Bücher. Um ›alle möglichen‹ Bücher geht es nicht zuletzt mit Buch-Phantasien, die in Form von Pseudo-Metatexten imaginäre Œuvres umreißen – wie das des Pierre Menard, dessen Praxis der Wiederholung bereits bestehender Bücher potentiell ja auf andere Textvorlagen ausweitbar ist,¹⁴⁹ oder das des Herbert Quain, in dessen Geschichte von untereinander verzweigten potentiellen Bücher berichtet wird.¹⁵⁰

2. Mögliche Welten, mögliche Enzyklopädien

Entgrenzung zwischen Fiktionalem und Faktualem. Konsequenterweise betreibt Borges die Destabilisierung der Leitdifferenz zwischen Fiktion und Nichtfiktion. In radikalisierender Modifikation des Leibnizschen Konzepts der ›möglichen Welten‹¹⁵¹ gelten diverse Borges-Texte dem Gedankenspiel um eine unermessliche Vielzahl¹⁵² möglicher Welten, die, anders als bei Leibniz, keiner Hierarchie unterliegen – weder bezogen auf ihre Qualität (d.h. auf die Differenzierung zwischen ›besseren‹ und ›schlechteren‹), noch auf die Frage ihres ›Faktizitätsgrades‹. Daß mit dem Stichwort ›mögliche Welten‹ ein poetologisch-literaturtheoretisches Thema angesprochen ist, die Borgesschen Erzählungen über ›mögliche Welten‹ also meta-literarische Texte sind, ist evident. Aber nicht nur mit Blick auf die zentrale Bedeutung der Kategorie des ›Möglichen‹ in der Borgesianischen Spekulation besitzt diese enge Anschlußstellen an poetologische Fragen; ein zweites, mit dem Thema ›mögliche Welten‹ eng verzahntes und ebenfalls in Erzählungen wie in Essays inszeniertes Gedankenspiel gilt der ›Idealität der Zeit‹ – dem Gedanken, allein in der menschlichen Vorstellung besäßen die Dinge eine zeitliche Dimension. In der Konsequenz dieser die Grenzen des Vorstellbaren berührenden gedanklichen Hypothese existieren auch und gerade unter temporalem Aspekt unermesslich viele ›mögliche‹ Geschichtsverläufe hierarchielos –

¹⁴⁹ Vgl. Borges 1989a: »Pierre Menard, Autor del Quijote«, S. 444–450; dt.: Borges 2000: »Pierre Menard, Autor des *Quijote*«, S. 119–129.

¹⁵⁰ Vgl. Borges 1989a: »Examen de la obra de Herbert Quain«, S. 461–464; dt.: Borges 2000: »Untersuchung des Werks von Herbert Quain«, S. 145–150.

¹⁵¹ Vgl. Leibniz 1968, insbes. S. 410.

¹⁵² Vermieden sei der Begriff der ›Unendlichkeit‹, da er, wie Borges weiß, den Kombinationsoptionen einer endlichen Zahl von Elementen nicht gerecht wird: Die Zahl möglicher Kombinationen ist endlich – aber für den menschlichen Verstand ›unermesslich‹ groß.

›gleichgültig‹ im mehrfachen Wortsinn – nebeneinander. Indem sich die Linien dieser multiplen ›Geschichten‹ zudem überkreuzen, multipliziert sich Geschichte weiter und erscheint als unentwirrbares Labyrinth der Zeit. Vor allem die Erzählung vom »Jardín des senderos que se bifurcan« inszeniert dieses Gedankenspiel, das sich u.a. als reflexive Auseinandersetzung mit der Poetik – respektive: den Poetiken – des historischen Romans oder mit literarischen Entwürfen alternativer Geschichtsverläufe verstehen läßt.

Das fiktionsreflexive Potential des Themas Enzyklopädistik ergibt sich daraus, daß entsprechende Kompendien konventionellerweise als faktographische Texte konzipiert und gelesen werden. Gerade sie bieten darum einen interessanten Ansatzpunkt für Reflexionen und Schreibverfahren, welche es auf die Destabilisierung oder sogar Aufhebung der Differenz zwischen ›faktographischem‹ und ›fiktionalem‹ Schreiben anlegen.

Enzyklopädien als Texte über ›alles Mögliche‹. Fragt man nach dem Einfluß von Enzyklopädiemodellen und enzyklopädischen Textformen auf das literarische Schreiben, so ergibt sich mit Blick auf Borges ein mehrschichtiger Befund. Zu dem Universum der Hypotexte, innerhalb dessen Borges' Erzählungen und Essays entstehen und auf die sie Bezug nehmen, gehören zum einen auch enzyklopädische und lexikographische Kompendien sowie Metatexte über ›Enzyklopädisches‹, also Enzyklopädie-Diskurse und Geschichten über Enzyklopädien.¹⁵³ Zum anderen hat Borges durch sein Schreiben auch seinerseits Einfluß auf die jüngere Diskursgeschichte um den ›Enzyklopädie‹-Begriff genommen. Insofern er in Verbindung damit auch neue ›enzyklopädische‹ Schreibweisen stimuliert hat, ließe sich zumindest behaupten, er habe auch die Geschichte der ›Enzyklopädie‹ selbst mitgeprägt.

Borges' Vorliebe für einen deskriptiven Darstellungsgestus begründen die Ähnlichkeit seiner Texte zu Formen historiographischer und philologischer Informationsvermittlung. Eine besondere Affinität zu letzteren weisen sie dort auf, wo sie (historisches und fiktionales) Wissen in knapper, dichter, komprimierter Form darstellen.

Bilder unvorstellbarer Fülle. Aus Borges' ausgeprägtem thematischen Interesse an der Spannung zwischen Endlichem und Unendlichem resultiert

¹⁵³ Vgl. dazu Kilcher 2012 sowie de Toro 2011.

seine Affinität zu Bildern infiniter Fülle. Variiert finden sich solche Entgrenzungsvisionen in »La Biblioteca de Babel« und in »El Aleph« (1949; dt.: »Das Aleph«), aber auch in »El libro de arena«, »Funes el memorioso« (1956; dt.: »Das unerbittliche Gedächtnis«), in »El jardín des senderos que se bifurcan« sowie über das Bild der unendlich teilbaren Linie in »La muerte y la brújula« (1956; dt.: »Der Tod und der Kompaß«). ›Totalität‹ im Sinne der Vollständigkeit eines Ganzen und Ganzheitlichen wird aber bei allen sich immer wieder überbietenden Entgrenzungsbewegungen nie erreicht. Die Idee des ›Kosmos‹ als einer geschlossenen Totalität dient allenfalls via negationis der Profilierung Borgesschen Denkens.

Infinite Texte und Bücher – wie das »Libro de arena«, der Labyrinthroman in »El jardín des senderos que se bifurcan«, die Bücherwelten der »Biblioteca de Babel« – erinnern an den enzyklopädischen Ehrgeiz, ›alles‹ Wißbare darzustellen und das Universum in seiner ganzen Fülle darzustellen. Und sie überbieten diesen Ehrgeiz gleichsam noch, indem sie eine nicht nur synchrone Darstellung von ›allem‹ verheißen, sondern zugleich die einer vernetzten Zeit mit einer ihrerseits unendlichen Zahl von Knotenpunkten. Die Borgessche Enzyklopädistik ist, die Grenzen des konkret Vorstellbaren überschreitend, letztlich die einer unendlichen Zahl verschiedener möglicher Welten.

Borges hat mehrere Texte ins Zeichen der Frage nach der ›perfekten‹ Enzyklopädie gestellt; dies gilt vor allem für »La Biblioteca de Babel« und »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«. Borges inszeniert die Paradoxien der ›perfekten‹ Enzyklopädie – und damit die innere Brüchigkeit des Projekts Enzyklopädie, insofern dieses auf Perfektion hin orientiert ist.

»**La Biblioteca de Babel**«. »La Biblioteca de Babel« spielt die skizzierten Probleme und Paradoxien der ›perfekten‹ Enzyklopädie durch. Der Bericht über die Universalbibliothek nimmt dabei auf gleich mehrere der oben skizzierten Grundprobleme des Enzyklopädischen Bezug. Zunächst einmal hat die geschilderte Universalbibliothek wie vielleicht keine andere imaginäre Konstruktion die Chance, als ›perfekte Enzyklopädie‹ zu gelten – nicht einfach nur als ein Universum von Büchern, welches u.a. eine perfekte Enzyklopädie enthält, sondern als eines, das mit dieser letztlich deckungsgleich ist. Denn nur der Umstand, daß hier alle möglichen Texte versammelt sind, stellt sicher, daß tatsächlich jede mögliche Interpretation aller möglichen Texte vorliegt. Nicht nur alles über die Welt ›Wißbare‹ findet sich in diesem Babel

beschrieben, sondern zugleich auch alles, was sich an Meinungen darüber bilden, als Lesarten dazu produzieren läßt: alle überhaupt möglichen Kommentare und alle Theorien über alles Wissen und über jegliche Lehre. Dies schließt ein, daß das Problem der Historizität von Weltwissen und Lehrmeinungen gegenstandslos wird: Die Differenz zwischen vergangenem, gegenwärtigem und zukünftigem Wissen ist ebenso kassiert wie die zwischen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Interpretationen und Meta-Interpretationen dieses Wissens. Die für Enzyklopädisten normalerweise so belastende ständige Akkumulation von weiterem Wissen findet hier nicht statt. Zwar kommt die Babel-Bibliothek so einerseits dem Ideal der ›perfekten Enzyklopädie‹ entgegen (eben insofern hier ›alles Mögliche‹ geschrieben steht, folglich also auch ›alles Mögliche‹ beschrieben wird), die Geschichte führt aber andererseits das Projekt Enzyklopädie ad absurdum führt. Denn die Bibliothek verweigert sich der Erschließungsfunktion, die man von Enzyklopädien bezogen auf das in ihnen enthaltene Wissen erwartet, da sie kein Ordnungssystem besitzt: In einer Bücherwelt, in der jedes Bibliothekssystem implizit enthalten ist, läßt sich keines nutzen.

»**Tlön, Uqbar, Orbis Tertius**«. Die Erzählung über »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« rückt die immanenten Probleme des Projekts Enzyklopädie und Paradoxie des Phantasmas einer ›perfekten Enzyklopädie‹ unter anderer Akzentuierung in den Blick. Insofern die Tlönwelt genau so erdacht wurde, daß ihre Gesetzlichkeit die Bedingungen schafft, unter denen eine ›perfekte Enzyklopädie‹ entstehen kann, scheint die Enzyklopädie von Tlön zumindest auf den ersten Blick beste Aussichten zu haben, eine ›perfekte Enzyklopädie‹ zu sein, – spätestens von dem Moment an, als in Folge der kollektiven Konzentration von Vorstellungen, die sich auf sie beziehen, die zunächst fehlenden Bände der Tlön-Enzyklopädie in der wirklichen Welt auftauchen (als Vorstellungen, die wirklich geworden sind, gemäß dem Grundgesetz von Tlön). Aber wiederum hat das Konzept einer perfekten Analogie von Enzyklopädie und ›Welt‹ Brüche, und Borges' Text weist auf diese hin. Erstens diffundiert die ›Welt‹ unter dem Gesetz von Tlön stärker und nachhaltiger, als es die ›Welten‹ des bisherigen historisch-kontingenten Wissens je getan haben. Je mehr Personen sich Vorstellungen über die Welt machen, desto stärker differenziert sich diese aus. Mit jeder individuellen Vorstellungswelt kann sie sich verdoppeln. (Tatsächlich ist auch explizit davon die

Rede, daß in Tlön die Dinge dazu neigen, sich zu verdoppeln.)¹⁵⁴ Tlön ist zeitlos, betrachtet man hier doch die Zeit als etwas nur Vorgestelltes. Aber was als gründliche Entzeitlichung interpretiert werden könnte, läuft zugleich paradoxerweise auf eine radikale Verzeitlichung hinaus: Was die Welt ist, bzw. wie sie sich darstellt, unterliegt nun den Bedingungen der jeweils vorübergehenden Vorstellungsprozesse derer, die sich etwas vorstellen. Und wo etwas nicht mehr Gegenstand der Vorstellung von irgendwem ist (und sei es eines Tiers), da verschwindet es ganz.

Makrokosmen, Mikrokosmen. Die Borgesianischen Buchreflexionen beziehen sich, wie bereits gezeigt, zum einen auf historische Spielformen und Funktionen des Buchs, zum anderen aber auch auf erdachte Bücher und Buchwelten, darunter sogar auf solche, welche die Grenzen des Vorstellbaren letztlich sprengen (wie etwa das Romanfragment des Ts'ui Pên in »El jardín des sendieros que se bifurcan«). Darüber hinaus können dann auch solche Texte als literarische Buchphantasien interpretiert werden, die vordergründig gar nicht über Bücher sprechen: Texte über infinit ergiebige Darstellungsmedien, über infinite Gedächtnisse und über Prozesse infiniter Textzirkulation. Auch in Erzählungen wie »El Aleph«, »Funes el memorioso«, »El inmortal«¹⁵⁵ ist also – so die These – mittelbar von Büchern die Rede. Geschichten über Labyrinth, sich verzweigende Texte, Imaginationsprozesse und Autorschaften sind – manchmal auf allegorisch verschlüsselte Weise – zugleich Buch-Geschichten und Geschichten über die Beziehung zwischen Buch und ›Welt(en)‹. Dabei entfalten sich die Borgesschen Buchphantasien in einem breiten Spektrum zwischen extremen Ideen und Konzepten, insbesondere dem der unendlichen Extension und der radikalen Komprimierung, zwischen der »Biblioteca de Babel« und dem »Aleph«.

Die Idee einer totalen Repräsentation des Universums ist der (unerreichbare) Grenzwert enzyklopädischer Darstellung. Borges spielt in mehreren Erzählungen seine Unvorstellbarkeit durch. Seine Buchphantasien stehen – unter verschiedenen Akzentuierungen – im Zeichen von Brüchen und Para-

¹⁵⁴ Die solcherart verdoppelten Dinge weisen durchaus gewisse Unterschiede auf, je nachdem, wer sie sich vorgestellt hat. Die Welt, von Vorstellungen produziert, ›wuchert‹ – und entzieht sich damit einer wissenden Überschau zunehmend mehr. Damit aber rückt die Realisierung einer Enzyklopädie in weitere Ferne.

¹⁵⁵ Borges 1989a: »El inmortal«, S. 533–544; dt.: Borges 2000: »Der Unsterbliche«, S. 249–266.

doxen: Sie illustrieren die Ambiguitäten dessen, was das Buch und die Bibliothek leisten, und die innere Widersprüchlichkeit, die ihnen insbesondere unter dem Aspekt ihrer enzyklopädischen Funktionen entgegengebracht werden. Gezielt inszeniert Borges die Spannungen, Abgründigkeiten und Paradoxien von Welt-Darstellung. Die Idee einer ›mikrokosmischen‹ Abbildung des Makrokosmos im Buch wird mit ins Spiel gebracht. Sie wird dabei aber zusammen mit der Kosmos-Vorstellung selbst dekonstruiert.¹⁵⁶ Borges' Enzyklopädie-Phantasien erzeugen Schwindeffekte, weil sich hier Unvereinbares überlagert: Die Konzeption einer mikrokosmischen Repräsentation des Universums (das dabei als ein Makrokosmos gedacht wird) ist einer anderen Episteme verpflichtet als die der Darstellung von Welt und Wissen am Leitfaden des Alphabets. Das Makrokosmos-Mikrokosmos-Modell bildet das Kernstück der Episteme der ›Ähnlichkeit‹; deren Ideal ist die Abbildung des Makrokosmos durch einen ihm ähnlichen Mikrokosmos. ›Enzyklopädien‹ streben im Zeichen dieser Episteme danach, möglichst mikrokosmische Bilder des Universums zu bieten. Sie heben die ›Ähnlichkeits‹-Relationen zwischen den verschiedenen Teilen und Bereichen der Welt hervor – und versuchen selbst, vorausgesetzte Ordnungsstrukturen der Welt in die eigene Darstellung zu übernehmen, durch die eigene Darstellung analog zu wiederholen – etwa die Aufteilung der Welt in bestimmte Bereiche (die zum Strukturierungsprinzip der Wissensdarstellung werden kann), die Hierarchisierung der behandelten Dinge (die sich in Reihenfolge und Gewichtung der Beschreibungen ausdrücken kann) und das Konzept dieser Dinge als bedeutsame Zeichen (die in den Beschreibungen der Dinge expliziert werden kann).

Die Episteme der ›Repräsentation‹ hingegen, die das Wissen über die Welt – wie Foucault ausführt – nicht mehr als Abbildung einer Ordnung der Dinge versteht, sondern dieses Wissen (und damit sich selbst) der Sprache

¹⁵⁶ »La Biblioteca de Babel«, »El libro de arena« und »El Aleph« spielen auf die vor allem mit der Leibnizschen Monadologie assoziierte Idee mikrokosmischer Repräsentation eines als ›Kosmos‹ interpretierten Universums an, parodieren sie aber zugleich, indem sie von eigentümlich defizitären Mikrokosmen sprechen: von Punkten, die (wie das »Aleph«) das Universum spiegeln, aber auf offenbar ungeordnete Weise, von Büchern, die ›alles Mögliche‹ zu enthalten scheinen (wie das »Libro de arena«), in denen man sich aber nicht zurechtfindet, von Katalogen, die alle Welträtsel lösen (wie der gesuchte Katalog der »Biblioteca de Babel«), aber nicht allein unauffindbar, sondern zudem auch nicht von Unsinnstexten unterscheidbar sind. Die genannten Borges-Erzählungen selbst müssten übrigens ihrer eigenen Konstruktion zufolge in der Bibliothek vorhanden sein.

und ihren Ordnungsmustern anvertraut, konkretisiert sich programmatisch in alphabetisch strukturierten Wissenskompendien. Am Leitfaden der alphabetisch gereihten sprachlichen Begriffe wird hier Wissen ausgebreitet; der Durchgang durch das Alphabet verspricht Übersicht über das, was man über die Welt weiß.

3. Etüden in Heterologie

In seinem Essay über »El idioma analítico de John Wilkins« (1952; dt.: »Die analytische Sprache von John Wilkins«) erwähnt Borges eine (imaginäre) chinesische Enzyklopädie. Die Kurzdarstellung der Enzyklopädie besteht aus einer alphabetischen Liste. Hier heißt es, daß

los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.¹⁵⁷

Michel Foucault spricht von der »impossibilité nue de penser *cela*«¹⁵⁸ und verbindet damit eine Kernaussage über Sprache: Nur in einem sprachlichen

¹⁵⁷ Borges 1989b: »El idioma analítico de John Wilkins«, S. 84–87, hier S. 86. » die Tiere sich wie folgt unterteilen: a) dem Kaiser gehörige, b) einbalsamierte, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) streunende Hunde, h) in diese Einteilung aufgenommen, i) die sich wie toll gebärden, j) unzahlbare, k) mit feinstem Kamelhaarpinsel gezeichnete, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.« Borges 2003: »Die analytische Sprache von John Wilkins«, S. 109–113, hier S. 111f.

¹⁵⁸ Foucault 1966, S. 7. »Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. [...] Ce texte cite »une certaine encyclopédie chinoise« où il est écrit que »les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches.« (ebd.); »schiere[n] Unmöglichkeit, *das* zu denken« Foucault 1974, S. 17 – »Dieses Buch hat seine Entstehung einem Text von Borges zu verdanken. [...] Dieser Text zitiert »eine gewisse chinesische Enzyklopädie«, in der es heißt, daß »die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle ge-

Raum seien solche Nachbarschaften möglich.¹⁵⁹ Und anlässlich der ›chinesischen Enzyklopädie‹ charakterisiert er verschiedene Ordnungen des Wissens und ihre jeweiligen Implikationen; dies gilt insbesondere für die Episteme der ›Ähnlichkeit‹ und die der ›Repräsentation‹.¹⁶⁰

3.1 Heterologien (A): Wuchernde Listen

Der Ich-Erzähler in der Borges-Erzählung »El libro de arena« erhält von einem unbekanntem Mann, der eigentlich mit Bibeln handelt, ein merkwürdiges Buch angeboten – das sogenannte »Sandbuch«, bei dem die Seiten in mehr als einer Hinsicht nicht auf konventionelle Weise paginiert sind. Zwar werden die geläufigen arabischen Ziffern verwendet, aber nicht in der Ordnung, die sie normalerweise besitzen.¹⁶¹ Eine Art Enzyklopädie-Torso, mit

bärden, [j] unzählbare; fehlt in der deutschen Übersetzung] k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen« (Foucault 1974, S. 17).

¹⁵⁹ »La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste [...] en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner. Les animaux ›i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau, – où pourraient jamais se rencontrer, sauf dans la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui la transcrit ? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage? Mais celui-ci, en les déployant, n'ouvre jamais qu'un espace impensable.« (Foucault: 1966, S. 8) – »Die Monstrosität, die Borges in seiner Aufzählung zirkulieren läßt, besteht [...] darin, daß der gemeinsame Raum des Zusammentreffens darin selbst zerstört wird. Was unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten. Die Tiere, ›i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, könnten sich nie treffen, außer in der immateriellen Stimme, die ihre Aufzählung vollzieht, außer auf der Buchseite, die sie wiedergibt. Wo könnten sie nebeneinandertreten, außer in der Ortlosigkeit der Sprache? Diese aber öffnet stets nur einen unabwägbaren Raum, wenn sie sie entfaltet.« (Foucault: 1974, 18f.).

¹⁶⁰ Foucaults Kommentar zu Borges ist seinerseits zum Anlaß kritischer Kommentierungen geworden, die indirekt auch auf die Borgessche Liste bezogen sind: Gass 1985. Gass zufolge ist die Borgessche Liste kein Versuch, das Tierreich einzuteilen, sondern die Repräsentation einer Serie logischer Probleme. Foucault habe das nicht gesehen (vgl. ebd., S. 123f.).

¹⁶¹ »Los caracteres me eran extraños. Las páginas, que me parecieron gastadas y de pobre tipografía, estaban impresas a do columnas a la manera de una biblia. El texto era apretado y estaba ordenado en versículos. En el ángulo superior de las páginas había cifras arábigas. Me llamó la atención que la página par llevara el número (digamos) 40.514 y la impar, la siguiente, 999. La volví; el dorso estaba numerado con ocho cifras. Llevaba una pequeña ilustración,

dem das Wissen über die Bibliothek (also über das ›Universum‹) zusammengefaßt wird, bildet eine längere Passage des Erzählerberichts in »La Biblioteca de Babel«, die einer mise-en-abyme des Gesamtberichts ähnelt: die listenförmige Nennung verschiedener von den Büchern zu Babel vermittelter Inhalte, also verschiedener Teile dieser Bücher-Welt. Alles, so heißt es, stehe in der Bibliothek geschrieben, »lo que es dable expresar: en todos los idiomas«¹⁶². Die Listenform der damit eingeleiteten Passage – insbesondere der Wechsel zwischen Gattungsbegriffen und Einzelem – läßt die kategoriale Diversität des Aufgezählten besonders deutlich hervortreten; sie macht insofern das Thema der ›fehlenden Ordnung‹ auf programmatische Weise sinnfällig; der ›Bändigungsversuch‹ des Ungeordneten funktioniert nur äußerlich, die gewählte Form wirkt nicht wirklich integrativ. Die Erzählung bietet eine ganze Reihe von Beispielen solcher Reihung. Indem sie Elemente heterogener Wissensbereiche und kategorial differenter Gegenstände nebeneinanderstellt, entwirft sie einen auch begrifflich zersplitterten

como es de uso en los diccionarios: un ancla dibujada a la pluma, como por la torpe mano de un niño. Fue entonces que el desconocido me dijo: – Mírela bien. Ya no la véra nunca más.« (Borges 1989c: »El libro de arena«, S. 68f.) – »Die Schrift war mir fremd. Die Seiten, die mir abgenutzt und typographisch armselig vorkamen, waren in Bibelmanier zweiseitig bedruckt. Der Text war eng und in bibelartige Verse unterteilt. In der oberen Ecke der Seiten standen arabische Ziffern. Er [der Verkäufer] machte mich darauf aufmerksam, daß die gerade Seite die Nummer (sagen wir) 40514 trug und die folgende ungerade die Nummer 999. Ich blätterte sie um; die Rückseite war mit acht Ziffern paginiert. Auf ihr befand sich eine kleine Abbildung, wie sie in Lexika üblich sind: ein Anker, wie von der unbeholfenen Hand eines Kindes mit der Feder gezeichnet. In diesem Augenblick sagte der Unbekannte: ›Sehen Sie ihn sich gut an. Sie werden ihn nie wiedersehen.«« (Borges 2001: »Das Sandbuch«, S. 179).

¹⁶² Borges: »La Biblioteca de Babel«, S. 467. »Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basíledes, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito« (ebd.) dt.: »was sich irgend ausdrücken läßt: in sämtlichen Sprachen« Borges 2000: »Die Bibliothek von Babel«, S. 155. »Alles: die minutiöse Geschichte der Zukunft, die Autobiographien der Erzengel, den getreuen Katalog der Bibliothek, Tausende und Abertausende falscher Kataloge, den Nachweis ihrer Falschheit, den Nachweis der Falschheit des echten Katalogs, das gnostische Evangelium des Basíledes, den Kommentar zu diesem Evangelium, den Kommentar zum Kommentar dieses Evangeliums, die wahrheitsgetreue Darstellung deines Todes, die Übertragung jeden Buches in sämtliche Sprachen, die Interpolationen jeden Buches in allen Büchern, der Traktat, den Beda hätte schreiben können (und nicht schrieb), über die Mythologie der Angelsachsen, die verlorenen Bücher des Tacitus« (ebd.).

Anti-Kosmos. Dem perversen Mikrokosmos des »Aleph« ist mit Beschreibungen ebensowenig beizukommen, wie der »fiebernden« Bibliothek von Babel. Explizit wird die Unzulänglichkeit aller Darstellung angesichts dessen betont, worum es hier eigentlich geht. Die selbstkritischen Reflexionen des Erzählers betreffen vor allem die Notwendigkeit, Beschreibungen chronologisch-linear über das Aleph zu sprechen. Denn dieses selbst ist nichts Zeitliches, da es – als das schlechthin Unendliche – auch die Zeit in sich enthält.¹⁶³ Die listenförmigen Angaben über das Aleph verwenden Bilder, die jeweils selbst schon für Komplexität stehen. Aneinandergereiht wirken sie inkompatibel; die Liste verdoppelt, ja potenziert die Unordnung des Aleph. Sie liest sich, als habe der Autor wahllos in einem lexikographischen Kompendium geblättert.¹⁶⁴

¹⁶³ Vgl. Borges 1989b: »El Aleph«, S. 624f. – Borges 2000: »Das Aleph«, S. 381.

¹⁶⁴ »Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspacio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.« (Borges 1989b: »El Aleph«, S. 625f.) – »Ich sah das belebte Meer, ich sah Morgen- und Abendröte, ich sah die Menschenmassen Amerikas, ich sah ein silbriges Spinnennetz im Zentrum einer schwarzen Pyramide, sah ein aufgebrochenes Labyrinth (das war London), sah unzählige ganz nahe Augen, die sich in mir wie in einem Spiegel ergründeten, sah alle Spiegel des Planeten, doch reflektierte mich keiner, sah in

Als eine mise-en-abyme der labyrinthisch verzweigten, sich ins Unermeßliche erstreckenden Text- und Buchwelten, die Borges beschreibt, erscheinen listenartige Passagen, in denen Suggestionen der Fülle und der Heterogenität miteinander verbunden werden und kategoriale Differenzen zwischen den aufgezählten Gegenständen den Eindruck eines ›heterologen‹ Textgebildes erzeugen. In den wichtigsten Texten über Bücher, Welt Darstellung und Enzyklopädisches tauchen solch heterologe Listen oder listenartige Aufzählungen kategorial inkompatibler Gegenstände auf. Dabei zeigt sich, was Borges an Büchern ganz besonders interessiert: Sie können ›alles Mögliche‹ enthalten – und dies im Zeichen der Kollision ›aller möglicher‹ Kategorisierungen.

einem Durchgang der Calle Soller die gleichen Fliesen, die ich vor dreißig Jahren im Flur eines Hauses in Fray Bentos gesehen hatte, ich sah Weintrauben, Schnee, Tabak, Metalladern, Wasserdampf, ich sah aufgewölbte Wüsten am Äquator und jedes einzelne Sandkorn darin, sah in Inverness eine unvergeßliche Frau, sah das unbändige Haar, den hochgemuten Körper, sah eine Krebsgeschwulst in der Brust, sah einen Kreis trockener Erde auf einem Pfad, wo vordem ein Baum gestanden hatte, sah in einem Landhaus in Adrogué ein Exemplar der ersten englischen Pliniusübersetzung, der von Philemon Holland, sah gleichzeitig jeden Buchstaben auf jeder Seite (als Kind wunderte ich mich immer, daß die Lettern in einem geschlossenen Buch nicht bei Nacht durcheinandergeraten und sich verirren), ich sah die Nacht und den Tag gleichzeitig, sah einen Sonnenuntergang in Querétaro, der die Farbe einer Rose in Bengalen widerzustrahlen schien, sah mein Schlafzimmer und niemanden darin, sah in einem Kabinett in Alkmaar einen Globus zwischen zwei Spiegeln, die ihn endlos vervielfältigten, sah Pferde mit zerstrudelter Mähne auf einem Strand am Kaspischen Meer in der Morgenfrühe, sah das feine Knochengerüst einer Hand, sah die Überlebenden einer Schlacht, wie sie Postkarten schrieben, sah in einem Schaufenster in Mirzapur ein spanisches Kartenspiel, sah die schrägen Schatten von Farnen am Boden eines Treibhauses, sah Tiger, Dampfkolben, Bisons, Sturzfluten und Heereszüge, sah alle Ameisen, die es auf der Erde gibt, sah ein persisches Astrolabium, sah in einer Schublade des Schreibtischs (und beim Anblick der Handschrift erbeute ich) obszöne, unglaubliche, eindeutige Briefe, die Beatriz an Carlos Argentino geschrieben hatte, sah ein angebetetes Denkmal auf dem Chacarita-Friedhof, sah die gräßlichen Reliquien dessen, was so köstlich Beatriz Viterbo gewesen war, sah das Kreisen meines dunklen Blutes, sah das Räderwerk der Liebe und die Veränderung des Todes, sah das Aleph aus allen Richtungen zugleich, sah im Aleph die Erde und in der Erde abermals das Aleph und im Aleph die Erde, sah mein Gesicht und meine Eingeweide, sah dein Gesicht und fühlte Schwindel und weinte, weil meine Augen diesen geheimen und gemutmaßten Gegenstand erschaut hatten, dessen Namen die Menschen in Beschlag nehmen, den aber kein Mensch je erblickt hat: das unfaßliche Universum.« (Borges 2000: »Das Aleph«, S. 382f.).

3.2 Heterologien (B): Borges als Kompilator

In einer eher späten Schaffensphase hat Borges, jeweils in Kooperation mit Partnern, drei Textsammlungen publiziert, mit denen er die Form des Wissenskompendiums aufgreift: Das *Libro del Cielo y del Inferno* (zuerst 1960, mit Adolfo Bioy Casares; dt.: *Das Buch von Himmel und Hölle*), das *Libro de los Seres Imaginarios* (1967, mit Margarita Guerrero; dt.: *Handbuch der phantastischen Zoologie*) und das *Libro de Sueños* (1976, mit Roy Bartholomew; dt.: *Buch der Träume*). Jeweils aus selbständigen Einzelabschnitten bestehend, informieren die Bände über ihre jeweiligen Gegenstände oder Gegenstandstypen auf der Basis einer großen – gleichsam »enzyklopädischen« – Menge kompilierten Wissens. Sie fassen zusammen und zitieren, was in einschlägigen Wissensquellen steht, bieten also einen Überblick über Teilwelten kultureller Überlieferung und kollektiver Imagination. Auch formal und stilistisch bestehen Analogien zu Wissenskompendien: Quellen werden angeführt, voneinander abweichende Informationen und Interpretationen verglichen, weiterführende Hinweise gegeben. Alle drei Bände beziehen sich jeweils auf einen breiten Fundus an Texten unterschiedlicher Genres und unterschiedlicher Entstehungszeiten.¹⁶⁵ An die früheren Gedanken- und Schreibexperimente um Enzyklopädistisches knüpfen die drei Projekte schon als Kompendien zur Darstellung imaginärer Gegenstände an. Mit ihrer Realisierung geht Borges gegenüber dem Verfassen von Meta-Texten zu imaginären Texten einen konsequenten Schritt weiter: Der Schwerpunkt liegt nun auf der Explikation imaginärer Dinge, Wesen und Welten – und damit ähnelt die Arbeit des Verfassers der Enzyklopädistik von Tlön. In verschiedener Hinsicht lassen sich das *Buch von Himmel und Hölle*, das *Buch der imaginären Wesen* und das *Buch der Träume* als konsequente Umsetzungen respektive als Komplemente der in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, in »La Biblioteca de Babel« und anderen früheren Erzählungen umrissenen imaginären Welten betrachten.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Was heißt bei Borges schon »Anachronismus«? Wenn die Zeit »ideal« ist (anders gesagt: wenn sie inexistent ist), dann sind »altes« und »neues« Wissen nicht zu unterscheiden. In einer zeit-losen Welt gelten alle Beiträge zum »Wissen« als gleich aktuell.

¹⁶⁶ Zugleich werden sie zu wichtigen Modellen für literarische Darstellungsformen bei anderen Autoren. Gerade sie spielen in der Borges-Rezeption durch Schriftsteller und buchgestaltende Künstler wohl eine Schlüsselrolle.

Jorge Luis Borges/Margarita Guerrero: *El libro de los seres imaginarios* (1967).¹⁶⁷ Das vielleicht prominenteste und meistzitierte Beispiel literarischer Lexikographik bietet Borges mit seinem Lexikon der imaginären Wesen, dem *Libro de los seres imaginarios* (dt.: *Einhorn, Sphinx und Salamander. Buch der Imaginären Wesen* bzw. *Handbuch der phantastischen Zoologie*).¹⁶⁸ Dieses kann zwar zum einen als Informationsquelle über kultur- und literaturgeschichtlicher Tatsachen konsultiert, aber auch als literarisch-fiktionale Schilderung eines phantastischen Kosmos gelesen werden.¹⁶⁹ Im Vorwort betonen die Herausgeber Borges und Guerrero, daß sich der Begriff des Imaginären durchaus weiter fassen ließe, als es durch die im folgenden präsentierten Artikel suggeriert werde; es solle jedoch ausschließlich um Wesen gehen, die von der menschlichen Phantasie erdacht wurden.

El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En summa, casi del universo. Nos hemos atenido, sin embargo, a lo que inmediatamente sugiere la locución ›seres imaginarios‹, hemos compilado un, manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres. [...] Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito. / Invitamos al eventual lector de Colombia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los

¹⁶⁷ Eine frühere Version des Buchs erschien 1957 unter dem Titel *Manual de zoología fantástica* in Mexiko (dt.: *Einhorn, Sphinx und Salamander*, 1964); sie umfaßt 82 Artikel. Die zusammen mit Guerrero erstellte erweiterte Neuauflage von 1967 enthält 116 Artikel. (Vgl. neben der selbständigen Publikation auch die einbändige Borges-Ausgabe *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires 1979.) Eine nochmals erweiterte Neuauflage publizierten Borges und sein amerikanischer Übersetzer Norman Thomas di Giovanni 1969 in englischer Sprache: *The book of imaginary Beings*; diese Version ist auf 120 Artikel angewachsen (neu sind die Artikel: »Ein Bericht über Dinge, die Mrs. Jane Lead aus London im Jahr 1694 erfuhr, sah und antraf«; »Chilenische Fauna«; »Der Karfunkel«; »Laudatores Temporis Acti«); außerdem erfolgten Ergänzungen älterer Artikel, teilweise in Form längerer englischer Zitate aus Referenztexten. Die deutsche Übersetzung beruht auf der einbändigen spanischen Gesamtausgabe von 1979 und den für die englische Ausgabe von 1969 verfaßten Addenda, wobei die Ergänzungen der Artikel um englische Zitate unberücksichtigt blieben; die spanische Ausgabe war der primäre Referenztext.

¹⁶⁸ Im folgenden wird aus der Übersetzung *Handbuch der phantastischen Zoologie* (2008) zitiert.

¹⁶⁹ Literaturhinweise: Kamper: »Burak, Squonk und Zaratán. Zum Stellenwert des Imaginären in der phantastischen Zoologie von Jorge Luis Borges« [Nachwort], in: Borges 1982, S. 163–167; Schlaffer 1993; della Grisa 2005.

hábitos más conspicuos de los monstruos locales. / Como todas las misceláneas, como los inagotables volúmenes de Robert Burton, de Fraser o de Plinio, El libro de los seres imaginarios no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio. / Son múltiples las fuentes de esta ›silva de varia lección‹; las hemos registrado en cada artículo. Que alguna involuntaria omisión nos sea perdonada.¹⁷⁰

In den Artikeln werden imaginäre Wesen verschiedener Kulturkreise und Zeitalter porträtiert, meist unter Angaben zu ihrem Aussehen, den Orten ihres Vorkommens und den Texten, in denen sie beschrieben worden sind. Die Wesen entstammen teilweise der kollektiven Phantasie, teilweise den Beschreibungen einzelner Schriftsteller respektive bestimmten Texten; diese Quellen werden im *Libro de los seres imaginarios* vielfach auch ausgewiesen (wie etwa im Fall des Artikels über »Eloi« und »Morlocks« in H. G. Wells' Roman *The Time Machine*). Von ihren Beschreibern wurden die katalogisierten imaginären Wesen teilweise als Fiktionen betrachtet und präsentiert; teilweise scheinen sie aber auch an die Realität ihrer Geschöpfe geglaubt zu haben, wie die Artikel über Swedenborgs Dämonen und Engel sowie über die »Wärmewesen« aus den Visionen Rudolf Steiners zeigen. Zwischen imaginären Einzelwesen und ganzen Gattungen imaginärer Wesen unterscheidet das *Libro* bezüglich seines Darstellungsstils nicht; tendenziell werden erstere so behandelt, als repräsentierten sie Individuen einer Gattung oder Art. Neben rein imaginären Kreaturen führt das *Libro* Wesen auf, die

¹⁷⁰ Borges/Guerrero 1991, S. 567–714, hier S. 569. »Der Titel dieses Buches [Das Buch der imaginären Wesen] würde die Aufnahme des Prinzen Hamlet, des Punktes, der Geraden, der Oberfläche, des Hyperraums, aller Gattungsbegriffe und, vielleicht, eines jeden von uns und auch der Gottheit rechtfertigen. Das heißt, nahezu des gesamten Universums. Wir haben uns jedoch auf das beschränkt, was der Begriff ›imaginäre Wesen‹ unmittelbar anregt, wir haben ein Handbuch der seltsamen Geschöpfe zusammengestellt, die im Lauf der Zeit von der menschlichen Phantasie gezeugt wurden. / Ein Buch dieser Art kann nur unvollständig sein; jede neue Ausgabe ist der Kern späterer Ausgaben, die sich ins Unendliche vervielfältigen können. / Wir laden den möglichen Leser in Kolumbien oder Paraguay ein, uns die Namen, die genaue Beschreibung und die auffälligsten Gewohnheiten der örtlichen Ungeheuer mitzuteilen. / Wie alle Miszellen, wie die unerschöpflichen Bände von Robert Burton, Fraser oder Plinius, wurde Das Buch der imaginären Wesen für eine durchgehende Lektüre geschrieben. Es würde uns freuen, wenn die Neugierigen dieses Buch häufiger aufschlügen, wie jemand, der mit den wechselnden Formen spielt, die ihm ein Kaleidoskop offenbart. / Die Quellen dieser ›Silva de varia lección‹ sind vielfältig; wir haben sie zu jedem Artikel angeführt. Möge uns eine unfreiwillige Auslassung nachgesehen werden.« Borges 2008: *Handbuch der phantastischen Zoologie*, S. 7.

auch in konventionellen Wissenskompendien verzeichnet sind, denen die kollektive oder individuelle Imagination zeitweilig aber phantastische Eigenschaften zugeschrieben hat; so werden etwa Panther und Pelikan porträtiert, deren Beschreibung sich weitgehend auf mittelalterliche Bestiarien stützt. Der Artikel über den »Odradek« besteht zur Gänze aus dem vollständig zitierten Text »Die Sorge des Hausvaters« von Franz Kafka.

Die Einebnung der Differenzen zwischen kollektiven und individuellen Imaginationen, zwischen mythischen und fabelhaften Wesen einerseits, bewußt erfundenen literarischen Figuren andererseits, zwischen reinen Imaginationen und imaginativ verfremdetem Sachwissen sowie zwischen eigenem und fremdem (zitiertem bzw. paraphrasiertem) Textmaterial korrespondiert analogen Entdifferenzierungsstrategien in diversen anderen Borges-Texten. Als weitere Transgression ist die zwischen verschiedenen Kulturkreisen zu nennen; Borges wertet neben europäischen und amerikanischen unter anderem orientalische und fernöstliche Quellen aus. (Wie in einem Artenbestimmungsbuch platziert das *Libro* den »westlichen« und den »östlichen Drachen« nebeneinander.) Die Artikel sind alphabetisch angeordnet; seine Form erinnert an die eines Bestiariums, aber die Artikel sind nicht einheitlich im Duktus. Manche sind eher deskriptiv, andere weitgehend narrativ gehalten; auch die Verwischung der Differenz zwischen Narration und Deskription erscheint programmatisch. Die alphabetische Anordnung bedingt, daß mit jeder Übersetzung des spanischen Originals (samt der zunächst englischen Zusatzartikel) eine andere Artikelsequenz zustande kommt. Wie auch in anderen Borges-Texten ist der Paratext selbst integraler Bestandteil der literarischen Experimentalanordnung, mit der es insbesondere um eine Entdifferenzierung zwischen Fiktion und Nichtfiktion, Imaginärem und Erfahrungswissen sowie zwischen persönlicher und kollektiver Produktion geht. Das Vorwort nimmt auf diese Themen Bezug. Vordergründig bietet es eine Erklärung der mit dem *Libro de los seres imaginarios* verbundenen Intentionen und der daraus resultierenden Struktur. Tatsächlich spricht es – unter Anspielung auf fiktionstheoretische und begriffsnominalistische Diskurse sowie auf idealistische Philosopheme – von alternativen Büchern, deutet die Kontingenz und Erweiterbarkeit des vorliegenden Buchs hinsichtlich seines Inhalts und dessen Präsentation an, unterstreicht die Grenzen der Deutbarkeit der lexikographisch erfaßten Gegenstände sowie die Unvollständigkeit der Quellennachweise.

Das *Libro de los seres imaginarios* ergreift weder Partei für eine Wissensordnung, noch nimmt es eine bestimmte Beobachtungsebene ein, von der aus antagonistische Wissensordnungen distanziert beurteilt würden; vielmehr changiert es zwischen ihnen – worauf auch Dietmar Kamper im Nachwort zur deutschen Ausgabe hingewiesen hat.¹⁷¹ Mit para- oder pseudowissenschaftlichen Mitteln scheinen – wie Kamper meint – bei Borges die wissenschaftlichen Darstellungsverfahren selbst kritisch reflektiert zu werden – insbesondere anlässlich des uneinlösbaren Anspruchs, das Imaginäre kartieren und klassifizieren zu wollen. (Vergleicht man die Artikel in Borges' *Libro de los seres imaginarios* mit Einträgen in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Naturkundebüchern, so erscheinen sie ihnen stilistisch und inhaltlich ähnlich; der Stil vormoderner gelehrter Wissensdiskurse wird geschickt parodiert. Die Zusammenstellung der porträtierten Fabelwesen erscheint dabei auf irritierende Weise heterogen – mit Blick auf ihre historische und kulturelle Provenienz, auf ihre diskursive Prägung und auf die jeweils zitierten Textquellen – hier stehen naturkundliche neben literarischen, sich als ›faktographisch‹ verstehende neben fiktionalen Texten, mittelalterliche neben Texten des 20. Jahrhunderts; verschiedene Kultur- und Sprachräume haben die Quellen bereitgestellt.)¹⁷² Der Durchlauf durch verschiede-

¹⁷¹ Kamper deutet das *Libro de los seres imaginarios* als Manifestation eines spezifischen menschlichen Wissens, und zwar eines verheimlichten Wissens. Dieses gilt der Problematik einer Selbstabgrenzung des Menschen gegen das Außermenschliche, das Tierische und Monströse (vgl. Kamper: »Burak, Squonk und Zaratán«, S. 163f.). Die vordergründig erzeugte Suggestion einer verlässlichen Klassifikation erscheint Kamper als ein Trick, ein Ablenkungsmanöver »die Ansätze zu einer systematischen Klassifikation der phantastischen Zoologie, wie Borges sie gelegentlich unternimmt, führen allesamt in die Irre. Die imaginären Tiere lassen sich zwar weiterhin den vier Elementen (Feuer, Erde, Wasser, Luft), den drei Reichen (Hölle, Erde, Himmel), den Aggregatzuständen des Stoffwechsels (mineralisch, vegetativ, animalisch, human) zuordnen, aber gerade ihr Changieren zwischen den Ordnungen deutet an, daß sie zur Verwirrung der Klassifikationssysteme erfunden worden sind. Man denke an den Karfunkel-Vogel, den niemand je genau gesehen hat, oder gar an das Einhorn, das seinem Wesen nach unsichtbar ist [...]« (ebd., S. 164).

¹⁷² Eine Liste von Texten, die Borges im *Libro* häufig als Quellen nennt, stellt die deutsche Ausgabe zusammen: Claudius Aelianus: *Über die Eigenart von Tieren*; Sir Thomas Browne: *Pseudodoxia Epidemica*; Gustave Flaubert: *La tentation de Saint Antoine*; Herodotus aus Halikarnassos: *Historien*; Hesiodos aus Askra: *Theogonia*; Homeros: *Ilias*, *Odyssee*; Gaius Plinius Secundus: *Historia naturalis*; Marco Polo: *Il Milione*; al-Qazwini: *Die Wunder der Schöpfung*; Strabon aus Amaseia: *Geographika*; ferner die *Märchen aus Tausendundeiner Nacht* (in den Übertragungen von Edward William Lane und von Richard Francis), vgl. »Anmerkungen« zu Borges 2008: *Handbuch der phantastischen Zoologie*, S. 628–644, hier S. 628f.

ne Zeiten paßt nicht nur zum Ignorieren der Zeit (als einem Lieblings-Gedankenspiel von Borges), sondern zeigt auch, daß Borges' Interesse an lexikographischen Formen einem Format gilt, das die Suggestion einer kategorial-begrifflichen Ordnung zwar zunächst erzeugt, aber auch eingesetzt werden kann, um sie zu subvertieren. Jeweils für sich mögen die meisten der im Lexikon präsentierten Fabelwesen vorstellbar sein (im Fall der kafka-schen Tiere allerdings läßt sich dies nicht mehr behaupten); aber, als Ensemble genommen, passen sie nicht in eine homogene Vorstellungswelt; sie sind heterolog. Die Einzelinformationen bzw. ihre fiktiven Referenzen sprengen das, was man sich ›als Zusammenhang‹ vorstellen kann; das lexikographische Arrangement in seiner Funktion als Ordnungsmodell wird bei Borges konsequent überstrapaziert. Statt eines ›Kosmos‹ erfindet und porträtiert der Lexikograph dessen Zerrbild.¹⁷³ Das *Libro de los seres imaginarios* steht zudem in Beziehung zu einer Vielzahl anderer Borges-Texte und ihrer Themen. Es stellt eine Modifikation der literarischen Gattung des fiktiven Forschungsberichts dar; es distanziert sich von Konzepten der Urheber-schaft/Autorschaft sowie der Autorität über Bedeutungen wie etwa »Pierre Menard, Autor del Quijote«. Und in diversen Artikeln des *Libro* geht es um Wesen, Figurentypen und Themen, die für Borges insgesamt signifikant sind, so etwa im Artikel über den ›Doppelgänger‹.

Das ›Programm Borges‹. Ist es ein Anliegen von Enzyklopädisten, ihren Lesern die Welt möglichst überschaubar und verfügbar zu machen, so arbeitet Borges gegenläufig darauf hin, daß ›Welt‹ auf eigentümliche Weise intransparent wird, sich dem intellektuellen Zugriff entzieht. In seinem Werk zeigt sich eine prägende Tendenz zur Entdifferenzierung von Realem und Imaginärem. Damit verbunden ist – und gerade dies macht ihn so wichtig für viele an ihn anschließende Autoren und Künstler – eine Entdifferenzierung der Darstellungsmodi, die konventionellerweise mit ›Faktuellem‹ und mit ›Fiktionalem‹ assoziiert werden. Die Kompilation von lexikographischen Büchern über imaginäre Gegenstände (Wesen) und Orte (Himmel und Hölle) ist insofern kein literarisches Randprodukt im Borgesschen Œuvre, sondern

¹⁷³ Man vergleiche damit demgegenüber konventionelle Lexika von Fabelwesen, mythologischen und Märchenfiguren; sie erscheinen als Elemente einer kohärenten Vorstellungswelt, die sich zwar historisch und kulturell ausdifferenzieren mag, dabei aber dann eben einer historischen bzw. kulturellen Grundstruktur untersteht.

ein programmatisches Projekt – programmatisch auch in seiner Eigenschaft als Kompilation, als Wiederholung zusammengetragener Wissensbestände heterogener Provenienz.

C – Der Codex als Wortbühne: Lexikographisches Schreiben und Vokabel-Schauplätze bei Roland Barthes

Die 1960er und 1970er Jahre favorisieren die Ideen des ›Offenen Kunstwerks‹,¹⁷⁴ des ästhetischen ›Mobiles‹,¹⁷⁵ der potentiellen Kunst und Literatur.¹⁷⁶ Vielfach wird das Schreiben nicht mehr als eine zielgerichtete Praxis mit definitivem Resultat begriffen, sondern eher als fortgesetzte Erzeugung von Spuren. Der ›Autor‹, der seinen Willen in einem Endprodukt seiner individuellen Arbeit dokumentiert, verschwindet – wie es zumindest scheint – hinter den sich immer wieder neu konfigurierenden Texten. Roland Barthes leistet zu den genannten Diskursen und Entwicklungen wichtige Beiträge: zur Destabilisierung konventioneller Vorstellungen über die Autor-Instanz,¹⁷⁷ zur Infragestellung des Werk-Konzepts, zur Entwicklung eines dynamisierten Literaturbegriffs und zur Betonung der Offenheit von Schreibprozessen für Interpreten und Fortsetzer. Insbesondere dem Schreibprozeß und seinen performativen Aspekten widmet er intensive Aufmerksamkeit. Das Format des lexikographischen Textes gewinnt vor dem skizzierten Hintergrund einer konzeptuellen und ästhetisch-praktischen Dynamisierung und Flexibilisierung literarisch-künstlerischer Arbeits- und Kommunikationsprozesse an Reiz. Anschlußfähig für Poetiken der Offenheit und Performanz erscheint vor allem die Idee einer lockeren Vernetzung der Textteile, welche an die Stelle einer strikt ›logischen‹ Anordnung und einer verbindlichen Hierarchisierung tritt. Barthes erkundet das lexikographische Schreiben, analogisiert es dabei mit Formen des theatralen Spiels. Akteure sind die Wörter, die sprachlichen ›Figuren‹, der Schreibende und seine Leser.

¹⁷⁴ Vgl. Eco: *Opera aperta* (1962/1967; dt.: *Das offene Kunstwerk* (1973/1977)).

¹⁷⁵ Vgl. Butor: *Mobile* (1962) Vgl. dazu *Improvisations sur Michel Butor* (1993), Abschnitt 35. Vgl. auch Barthes 1993: »Littérature et discontinu« (1962), S. 1299–1308; dt. »Literatur und Diskontinuität. Über ›Mobile‹ von Michel Butor«, (1969, S. 85–101).

¹⁷⁶ Die Gruppe Oulipo experimentiert mit permutativen Texten und mit kombinatorischen Gedichtsmaschinen.

¹⁷⁷ Vgl. Barthes 1994a: »La mort de l’auteur« (1968) 1994, S. 491–495; dt. »Der Tod des Autors« (2006a, S. 57–63).

1. Neue Poetiken des Schreibens und Lesens

Poetiken des Dynamischen, Beweglichen, Prozessualen stimulieren im 20. Jahrhundert vielfältige – explizite wie implizite – Reflexionen über die Schreibarbeit, Strategien ihrer Selbstthematization und Selbstpotenzierung, Prozesse, in denen ausgehandelt wird, was ›Schreiben‹ ist und was es bewirkt. Roland Barthes' Werk nimmt an diesem Aushandlungsprozeß teil und beschreibt ihn dabei zugleich. ›Schreiben‹ wird, wie Barthes treffend bemerkt, zum intransitiven Verb;¹⁷⁸ die Schreibtätigkeit gilt modernen Autoren als metonymischer Inbegriff literarischer Produktion – charakteristischerweise oftmals auch ohne daß dabei ein spezifisches Ziel oder Produkt benannt würde. Komplementär dazu wird auch das ›Lesen‹ neu konzeptualisiert, und das Konzept von ›Text‹ bzw. ›Textualität‹ erfährt eine Ausweitung. Text-Lektüren und andere ›Lektüren‹ werden vor allem im Zeichen des semiotischen Wissensparadigmas miteinander verglichen, oft analogisiert; nicht zufällig wird die traditionsreiche Metapher von der ›Lesbarkeit der Welt‹ unter zeitspezifischer und säkularer Akzentuierung wieder aufgegriffen. Führende Vertreter der Semiotik und der semiologischen Modellierung von Lese-, Interpretations- und Erkenntnisprozessen wie Umberto Eco rücken Text- und Welt-Lektüren in ein Spiegelungsverhältnis, und Roland Barthes leistet wegweisende Beiträge zur Konzeptualisierung einer aus Zeichen bestehenden Welt.

2. Reflexionen über die Enzyklopädie bei Roland Barthes

Die Hand in der *Encyclopédie*. Barthes hat in einer Abhandlung zur *Encyclopédie* auf deren Grundtendenz hingewiesen, die Welt als eine vom Menschen bewohnte und bearbeitete Welt darzustellen, sie ganz auf ihn hin auszurichten.¹⁷⁹ Diese Tendenz prägt auch das Bildprogramm der *Encyclopédie*; sie ist ablesbar an der Häufigkeit, mit welcher die menschliche Hand dargestellt wird.

¹⁷⁸ Vgl. Barthes 2012.

¹⁷⁹ Vgl. Barthes 1964, S. 12f.; dt.: »Bild, Verstand, Unverstand«, in: d'Alembert/Diderot 1989, S. 30–49, hier S. 36f.

On peut même préciser davantage à quoi se réduit l'homme de l'image encyclopédique, quelle est, en quelque sorte, l'essence même de son humanité: ce sont ses mains. Dans beaucoup de planches [...] des mains, coupées de tout corps, voltigent autour de l'ouvrage (car leur légèreté est extrême): ces mains sont sans doute le symbole d'un monde artisanal [...]; mais au-delà de l'artisanat, c'est de l'essence humaine que les mains sont fatalement le signe inducteur [...]. Ainsi, dans l'état immédiat de ses représentations, l'*Encyclopédie* n'a déjà de cesse de familiariser le monde des objets (qui est sa matière première), en y adjoignant le chiffre obsédant de l'homme. Cependant, au-delà de la lettre de l'image, cette humanisation implique un système intellectuel d'une extrême subtilité: l'image encyclopédique est humaine, non seulement parce que l'homme y est figuré, mais aussi parce qu'elle constitue un structure d'*informations*.¹⁸⁰

Die Ausrichtung der *Encyclopédie* auf den Menschen entspricht keiner sachgegründeten Notwendigkeit, sondern ist die Festsetzung eines Standpunktes, von dem aus die Welt anschließend kartiert wird.

Literatur, Wissen und Enzyklopädie. Die Frage nach der Relation zwischen Wissen und Literatur hat Barthes unter anderem in seinem Vorwort zum Literatur-Band der *Encyclopédie Bordas* von 1970 aufgeworfen; damit verbunden ist bereits ein typisch Barthescher Perspektivenwechsel: Der zur Vermittlung von Wissen »über« Literatur konzipierte Band wird zum Anlaß der Frage nach dem Wissen »in« der Literatur.¹⁸¹ Dieses, so Barthes, sei als

¹⁸⁰ Barthes 1964, S. 12. »Sucht man sodann zu präzisieren, auf was der Mensch des enzyklopädischen Bildes reduziert wird, so wird deutlich, daß es seine Hände sind, die in gewisser Weise das Wesen selbst seiner Menschlichkeit bilden: Auf vielen [...] Kupferstichen schweben die Hände, da sie von großer Leichtigkeit sind, vom ganzen Körper abgetrennt um das Werk herum. Diese Hände sind ohne Zweifel das Symbol für eine handwerkliche Welt [...]. Aber auch über den handwerklichen Bereich hinaus lassen sich die Hände als Verkörperung des menschlichen Wesens schlechthin verstehen [...]. Indem sie der Welt der Dinge – ihrem vorrangigen Thema – ein menschliches Signum hinzufügt, vermag die *Enzyklopädie* in ihren unmittelbaren Darstellungen zu versöhnen. Indessen impliziert diese Vermenschlichung über den Buchstaben des Bildes hinaus ein intellektuelles System von höchster Subtilität: Das enzyklopädische Bild ist menschlich, nicht nur weil der Mensch dargestellt wird, sondern auch, weil es eine Struktur von *Informationen* bildet.« (Barthes in: d'Alembert/Diderot 1989, S. 37).

¹⁸¹ »Une Encyclopédie est, dit-on, un livre de savoir. Mais qu'est-ce que le savoir en littérature?« (Barthes 1994: »Préface à *L'Encyclopédie Bordas*, tome VIII: *L'Aventure littéraire de l'humanité*, I, Bordas, 1970«, S. 981).

solches enzyklopädisch;¹⁸² der vernetzte Einzeltext partizipiere an dem insgesamt enzyklopädischen Wissen der anderen Texte; dies gilt gleichermaßen für große und kleine, scheinbar periphere Texte.¹⁸³ Das Wissen der Literatur ist »un savoir ›impur‹, diffus, rétif, souvent parodique«¹⁸⁴; Literatur verhält sich dabei zum offiziellen Wissen der Kulturen kritisch-distanziert, rückt auch und gerade das Abseitige in den Blick und treibt manchmal mit Wissensbeständen ihr Spiel. So hält gerade die Literatur die »Enzyklopädie« als Summe gesellschaftlichen Wissens in Bewegung.

Zur Auseinandersetzung mit enzyklopädischen Schreibweisen kommt es bei Barthes unter anderem anlässlich seiner Flaubert-Lektüren; er diagnostiziert dessen Vorliebe für Diktionarien.¹⁸⁵ Die Beziehung zwischen Literatur und Wissenschaften erörtert Barthes u.a. in Überlegungen zu Flauberts *Bouvard et Pécuchet* (1881). Hier betont er vor allem den diagnostischen Charakter des literarischen Spiels mit ›enzyklopädischem‹ Wissen; dieses Spiel, parodistisch und bloßstellend, verweise auf eine Krise des modernen Wissens und damit der modernen Kultur insgesamt.¹⁸⁶ Im Verfasser von *Bou-*

¹⁸² »[...] la littérature est elle-même un savoir. Additionnons en pensée toutes les connaissances énoncées, mobilisées, agencées, à tous les niveaux, par les œuvres de notre littérature: la masse produite sera énorme et véritablement encyclopédique« (ebd., S. 982).

¹⁸³ »[...] ce pouvoir encyclopédique n'est pas réservé aux grandes œuvres emblématiques de l'humanité, [...] chacune de ces œuvres, parce qu'elle est un *texte*, une expérience de langage, détient forcément un savoir multiple, étoilé pourrait-on dire, puisqu'il se ramifie dans plusieurs directions, provient de plusieurs champs de culture: l'œuvre littéraire est toujours un compendium de savoir« (ebd.; vgl. dazu Kilcher 2003, S. 193f.).

¹⁸⁴ Barthes 1994: »Préface à *L'Encyclopédie Bordas*«, S. 982.

¹⁸⁵ »[...] le livre chéri de Flaubert, ça n'est pas le roman, c'est le dictionnaire.« (Barthes 1995: »La crise et la vérité« [1976], S. 434) – »[...] das Lieblingsbuch Flauberts [ist] nicht der Roman, sondern das Wörterbuch« (Barthes 2002: »Die Krise der Wahrheit« [1976], S. 271).

¹⁸⁶ Über Flauberts *Bouvard et Pécuchet*: »Les encyclopédies du XVIII^e, du XIX^e et même du XX^e siècle sont des encyclopédies du savoir, ou des savoirs. Or, au milieu de cette histoire, il y a un moment Flaubert, un moment *Bouvard et Pécuchet*, qui est le moment-farce. L'encyclopédie y est prise comme une dérision, une farce. Mais cette farce s'accompagne, en sous-main, de quelque chose de très sérieux: aux encyclopédies de savoir succède une encyclopédie de langages. Ce que Flaubert enregistre et repère dans *Bouvard et Pécuchet*, ce sont des langages.« – »[...] c'est la crise de la modernité qui s'ouvre« (Barthes 1995: »La crise et la vérité«, S. 434f.) – »Die Enzyklopädien des 18., 19. und sogar des 20. Jahrhunderts sind Enzyklopädien des Wissens oder der Wissen. Nun gibt es aber im Verlauf dieser Geschichte einen Augenblick Flauberts, einen Augenblick von *Bouvard et Pécuchet* als Augenblick der Farce. Die Enzyklopädie wird dabei als Hohn, als Farce verstanden. Doch geht diese Farce unter der Hand mit etwas sehr Ernstem einher: auf die Enzyklopädien des Wissens folgt eine Enzyklopädie der Sprachen. Was Flaubert in *Bouvard et Pécuchet* aufzeichnet und erfährt,

vard et Pécuchet und Kompilator des *Sottisier* sieht Barthes einen Vorläufer der eigenen literarischen Partizipation am enzyklopädischen Prozeß. Die Destabilisierung der Idee eines geordneten systematischen Wissens beginnt für ihn aber bereits mit dem Werk der aufgeklärten französischen Enzyklopädisten. Er attestiert diesen eine folgenreiche Tendenz zur Fragmentierung der dargestellten Welt.¹⁸⁷ An die Stelle einer ganzheitlichen Enzyklopädie ist seit Diderot und d’Alembert eine Enzyklopädie aus Fragmenten getreten. Die in der alphabetischen Enzyklopädie bekräftigte respektive performierte Fragmentierung der Welt erfordere, so Barthes, eine eigene Betrachtungsweise, die insbesondere dem Ungeordneten der enzyklopädischen Darstellung gelte – eine ›antistrukturale Kritik‹. Entwickelt werden könne eine solche Kritik anhand eines jeden als Enzyklopädie betrachtbaren Werks, das sich heterogenen Gegenständen widme (wie etwa literarische Texte, die entsprechende Listen von Heterogenem bieten).¹⁸⁸ Der Beziehung zwischen Literatur und Wissen gilt unter dem Titel *Leçon* auch Barthes’ Antrittsvorlesung am Collège de France (1977), wo er zwischen »mathesis«, »mimesis« und »semiosis« als drei ›Kräften‹ der Literatur differenziert. Der Terminus »mathesis« zielt dabei auf die Teilhabe der Literatur an kulturellen Wissensbeständen.¹⁸⁹ Barthes betont zum einen die Leistung der Literatur als Wis-

sind Sprachen.« – »[...] die Krise der Moderne beginnt.« (Barthes 2002: »Die Krise der Wahrheit«, S. 270f.).

¹⁸⁷ »L’*Encyclopédie* ne cesse de procéder à une fragmentation impie du monde[...]« (Barthes 1964, S. 16) – »Die *Enzyklopädie* hört nicht auf, eine pietätlose Fragmentierung der Welt vorzunehmen[...]« (Barthes in: d’Alembert/Diderot 1989, S. 48).

¹⁸⁸ »J’imagine une critique antistrukturale; elle ne rechercherait pas l’ordre, mais le désordre de l’œuvre; il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme une *encyclopédie*: [...] Comme encyclopédie, l’œuvre exténuée une liste d’objets hétéroclites, et cette liste est l’antistrukture de l’œuvre[...]« (Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], S. 208) – »Ich stelle mir eine antistrukturale Kritik vor; sie würde nicht der Ordnung, sondern der Unordnung des Werkes nachgehen; dazu genüge es schon, wenn jedes Werk wie eine *Enzyklopädie* betrachtet würde: [...] Wie die Enzyklopädie reibt das Werk eine Liste von heterogenen Gegenständen auf, und diese Liste ist die Antistruktur des Werkes[...]« (Barthes: 2010a, S. 175).

¹⁸⁹ »La littérature prend en charge beaucoup de savoirs. Dans un roman comme *Robinson Crusoe*, il y a un savoir historique, géographique, social (colonial), technique, botanique, anthropologique [...]« (Barthes 1980, S. 24). – »Die Literatur transportiert sehr viel Wissen. Ein Roman wie *Robinson Crusoe* enthält historisches, geographisches, gesellschaftliches (koloniales) Wissen, sowie technisches, botanisches, anthropologisches [...]« (ebd., S. 25).

sensspeicher.¹⁹⁰ Zum anderen sieht er die Literatur aber nicht primär in der Rolle einer bloßen Reproduktion bestehenden Wissens, schon gar nicht einer eindeutig affirmativen. Literatur, so Barthes' Argument auch hier, halte die Wissensdiskurse in Bewegung, verweise auf deren Brüche und deren Unabgeschlossenheit,¹⁹¹ agiere im Namen eines unabgeschlossen respektive eines noch möglichen Wissens. Literarisches Schreiben erscheint hier wiederum als eine spezifische Form der »écriture« – nicht als etwas Objektivierendes und selbst Objektivierbares, sondern als Bewegung, als Performanz, welche auch die von den Wissenschaften intendierten Objektivierungen ihrer Gegenstände unterläuft. Als Aktionsraum der Literatur werden metaphorisch zum einen die »Zwischenräume« der Wissensdisziplinen (»les interstices de la science«)¹⁹² bestimmt; zum anderen bietet die Literatur dem Wissen dieser Disziplinen aber auch einen Spiel-Raum an, inszeniert es – in seiner Eigenschaft als ein sprachgebundenes Wissen.¹⁹³

Italo Calvino hat Barthes als einen Wissenschaftler porträtiert, der, von der Einzigartigkeit (d.h. von der Inkompatibilität) aller Dinge zwar überzeugt, bei deren Darstellung doch die heikle Balance zwischen Verallge-

¹⁹⁰ »Si [...] toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire.« (Ebd., S. 24/26) – »Wenn [...] alle Fächer bis auf eines aus unserem Unterricht vertrieben werden, dann müßte das Fach Literatur gerettet werden, denn im literarischen Monument sind alle Wissenschaften präsent« (ebd., S. 25/27).

¹⁹¹ »Cependant, en cela véritablement encyclopédique, la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. D'une part, il permet de désigner des savoirs possibles [...]. D'autre part, le savoir qu'elle mobilise n'est jamais ni entier ni dernier« (ebd., S. 26) – »Indessen, und darin ist sie wahrhaft enzyklopädisch, bringt sie die Kenntnisse zum Kreise, sie fixiert und fetischisiert keinen einzigen ihrer Bereiche, sie gibt jedem einen indirekten Platz, und dieses Indirekte ist kostbar. Einerseits erlaubt sie es, mögliche Wissensbereiche zu bezeichnen [...]. Andererseits ist das von ihr mobilisierte Wissen weder vollständig noch letztgültig« (ebd., S. 27).

¹⁹² Ebd., S. 26.

¹⁹³ »Parce qu'elle [la littérature] met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie: à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique. [...] l'écriture faut du savoir une fête.« (Ebd., S. 28/30; vgl. dazu auch Kilcher 2003, S. 194f.) – »Weil die Literatur die Rede in Szene setzt, statt sie nur zu benutzen, bringt sie das Wissen in das Räderwerk der endlosen Reflexivität: durch die Schreibweise hindurch reflektiert das Wissen unablässig über das Wissen, entsprechend einem Diskurs, der nicht mehr epistemologisch, sondern dramatisch ist. [...] die Schreibweise macht aus dem Wissen ein Fest« (Barthes 1980, S. 29/31).

meinerung und Betonung des Einzigartigen anstrebe.¹⁹⁴ Und er zitiert das von Barthes in *La chambre claire* (1980) skizzierte paradoxe Programm einer »*Mathesis singularis*«,¹⁹⁵ das auf jene Übergangszone zwischen der Literatur und den Wissenschaften verweist, in der Calvino auch sich selbst verortet.

3. Zu Barthes' Poetik

Exploration möglicher Schreibweisen. In Barthes' Texten zeichnet sich eine generelle Reserve gegenüber verallgemeinernden Theorien ab: Bei aller Neigung zur Reflexion entzieht er sich dem Anspruch auf eindeutige Positionsbestimmungen, verbindliche Theoreme und Systematisierungen. Seine Überlegungen changieren entsprechend vielfach zwischen Deskription und Erzählung, Sachtext und Literatur. Für die Materialität und Körperbindung von Schreibprozessen interessiert sich Barthes besonders: vor allem für Schreibgesten und für Praktiken des Arrangierens von Texten als eines immer auch physisch-konkreten Geschehens.¹⁹⁶ Zwischen der Dimension des ›Sinnes‹ und der ›Bedeutungen‹ auf der einen, des Materiell-Sinnlichen auf der anderen Seite besteht für ihn keine dichotomische Beziehung, sondern eine des fließenden Übergangs. Prozesse der Konstitution und Zirkulation von Bedeutungen sind an materiale Träger nicht nur gebunden, sondern auch von ihnen geprägt; wie alle Körpergesten haben etwa auch Schreibgesten

¹⁹⁴ Vgl. Calvino 1984.

¹⁹⁵ Ebd., S. 176.

¹⁹⁶ In Barthes' Reflexionen über das Schreiben erscheinen diverse Tendenzen und Themen enggeführt, die auch sein literarisches und kulturelles Umfeld prägen. So rückt mit der vielrezipierten Publikation Leroi-Gourhans, *La geste et la parole* (1964), über Spielformen der Graphie und ihre Implikationen das Schreiben als immer schon semantisierte (und zwar im Horizont alternativer Optionen semantisierte) Praxis in den Blick, wobei auch solche Formen der ›Graphie‹ berücksichtigt werden, die nicht auf die Produktion wortsprachlicher Texte hinauslaufen. Leroi-Gourhan gibt maßgebliche Anstöße für einen Diskurs, der dem gilt, was man die ›Materialität‹ des Textes nennen könnte. Dazu gehören auch Reflexionen über die Widerständigkeit mancher Schreibinstrumente und -materialien, über das prozessual gedachte Sich-Abarbeiten des Schreibenden an den physisch gehandhabten Objekten – aber auch Reflexionen über die Widerständigkeit von Texten, die sich einer erschöpfenden Deutung entziehen – und damit unter spezifischer Akzentuierung ›in Bewegung‹ bleiben: weil man sie nie als ›fertig erschlossen‹ liegen lässt, und weil ihre Rätselhaftigkeit immer neue Interpretations-hypothesen stimuliert.

eine physiognomische Dimension, die auf den Schreibenden selbst in seiner Besonderheit zurückverweist. Auch wenn Barthes konventionellen Konzepten souveräner Autorschaft mehr als distanziert gegenübersteht, spielt die Instanz des Schreibenden in seinen theoretischen Reflexionen doch eine prägende Rolle, und wichtige Barthes-Texte besitzen eine Dimension, die man ›autobiographisch‹ nennen kann, wenn man damit ›nicht‹ die Vorstellung eines der ›écriture‹ vorgängigen Ichs verbindet, sondern die eines Schreibenden, der im Schreibprozeß selbst erst Kontur annimmt.

Gesellschaft, Ich und Sprache. Der innere ›dictionnaire‹. Die bereits den Kritischen Wörterbuchprojekten der 1920er bis 1940er Jahren eingeschriebene Frage nach der Beziehung zwischen Literatur, Kunst und Gesellschaft prägt Barthes' Schreiben nachhaltig, wenngleich seine Poetik sich auch hier generalisierenden Thesen entzieht. In die Sprache einer jeden Gemeinschaft sind, laut Barthes, deren Machtstrukturen eingeschrieben, und wer immer diese Sprache gebraucht, ist davon kontaminiert; Ideologien produzieren ihre jeweils spezifischen Schreibweisen. Die Schrift *Le degré zéro de l'écriture* (1953) widmet sich im Ausgang von dieser Annahme der Frage nach der Möglichkeit einer ›freien‹ Sprache, welche Bedingung der Freiheit des Sprachbenutzers wäre. Trotz eines durchgängig skeptischen Grundtons erörtert Barthes das utopische Konzept einer solchen ›écriture blanche‹ – einer Schreibweise, die nicht den Anforderungen einer gesellschaftlichen Klasse und ihren Machtansprüchen subordiniert wäre, sondern die Möglichkeit böte, sozialen Zwängen zu entkommen und sich künstlerisch über diese zu erheben. Daß Texte nicht ›eine‹ Stimme, sondern ›viele‹ Stimmen haben, kommt dem Bedürfnis entgegen, sie dem Zugriff autoritativer Sinnsysteme zu entziehen.

Barthes beschreibt in einem vielzitierten Enzyklopädieartikel jeden Text als Gewebe aus immer schon zirkulierenden Materialien, einer Wiederholung und Variation bestehender Muster:

[...] tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes,

dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.¹⁹⁷

Wörter beziehen diesem Ansatz zufolge ihre Bedeutungspotentiale nicht aus dem von einem autonomen Autorwillen gespeisten Akt, mit dem ein ›Autor‹ darstellt, was in seinem ›Inneren‹ vorgeht; vielmehr erklären sie sich stets wechselseitig. Metaphorisch ausgedrückt, ist im ›Inneren‹ des Schreibenden (des ›scripteur‹) ein riesenhafter ›dictionnaire‹ situiert, der ihn zum Schreiben stimuliert und sich in diesem Schreiben zur Darstellung bringt. Das Schreiben ist – wie Barthes in pointierender Verkehrung eines traditionsreichen Konzepts literarischer Mimesis sagt – nicht die Nachahmung des Lebens, sondern das Leben die Nachahmung des ›Buchs‹, in den Spuren eben jenes inneren »dictionnaire«.¹⁹⁸

Daß das Wörterbuch als konkretes Textformat auf der Basis einer solchen Vorstellung besondere Bedeutung gewinnt, ist nur konsequent. Materialisieren sich doch in ihm die zirkulierenden Wortbestände als solche. Diktionaristische Artikel wiederholen, was es an Ausdrücken gibt und wie man sich mittels des verfügbaren Vokabulars ausdrückt, und sie ermöglichen ihrem Nutzer die neuerliche Wiederholung, laden ihn ein zur Partizipation am Zirkulations- und Variationsprozeß des Sprachlichen. Gerade die Textform der alphabetischen Artikelreihe macht aus Barthes' Sicht die ›Diskurse‹ sinnfällig, in die der Einzelne sprechend und schreibend eingebunden ist.

¹⁹⁷ Barthes 1994: »Texte (théorie du)« [1973], S. 1683. »Jeder Text ist ein neues Gewebe alter Zitate; Teile von Codes, Formeln, rhythmischen Mustern, Fragmenten sozialer Sprachen usw. gehen in den Text ein und werden darin neu verteilt, weil es vor dem Text und um den Text immer Sprache gab bzw. gibt. Die Intertextualität, die Bedingung jedes Textes, kann natürlich nicht auf die Frage nach Quellen oder Einflüssen reduziert werden; der Intertext ist ein allgemeines Feld anonymer Formeln, deren Ursprung kaum je lokalisierbar ist; unbewußter oder automatischer Zitate, die ohne Anführungszeichen angeführt werden.« (dt. Übersetzung zit. nach Hawthorn 1994, Stichwort: »Intertextualität«, S. 149–151, hier S. 151).

¹⁹⁸ »[...] dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots [...]; succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt: la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée.« (Barthes 1994: »La mort de l'auteur«, S. 494) – »dessen Wörter sich nur durch andere Wörter erklären lassen, [...] der Schreiber, der die Nachfolge des ›Autors‹ antritt, hat keine Leidenschaften, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr ins sich, sondern jenes gewaltige Wörterbuch, aus dem er ein Schreiben schöpft, das keinen Stillstand kennen kann: Das Leben imitiert nur das Buch, und dieses Buch ist selbst nur ein Geflecht aus Zeichen, verlorene, endlos aufgeschobene Imitation« (Barthes 2006a, S. 61).

Der Schreibende bewegt sich dabei – einem prägnanten Bild zufolge – wie eine Spinne durch ein Netzwerk.¹⁹⁹ Natürlich trägt das Netz die Spinne. Aber ein Spielraum der Freiheit öffnet sich der Schreiber-Spinne erstens insofern, als sie dabei keinem vorgezeichneten Weg folgen muß. Und zweitens bauen Spinnen ja auch die Netze weiter, die sie tragen. Im Netz der Wörter sind bei allem Getragenwerden durch das Vokabular also durchaus eigenständige Wege sowie Erweiterungen des Parcours vorstellbar.

›**Écriture**‹. Der polyvalente Terminus ›écriture‹ verweist auf die Prägung des individuellen Sprachgebrauchs durch Vorgaben ebenso wie auf die Möglichkeit zu deren Überschreitung. Für Barthes bezeichnet ›écriture‹ aber insofern vor allem die differenziale Qualität des jeweiligen Textes – das, was er an ›Bewegung‹ in die Zeichen bringt. Barthes möchte Literaturgeschichte als Geschichte der Schreibweisen (écritures) verstanden und betrieben wissen; eine solche Literaturgeschichte wäre zugleich Geschichte der gesellschaftlichen Systeme, Kräfte und Bewegungen. Anders als Sartre – der ebenfalls für eine neue Form der Literaturgeschichtsschreibung optiert – geht Barthes nicht davon aus, daß Literatur direkt auf Machtstrukturen einwirkt. Eine Möglichkeit der Subversion bietet sich letztlich allein im Bereich des literarischen Schreibens, denn mit diesem vollzieht sich aus seiner Sicht eine Verschiebung im Gefüge sprachgebundener Ordnungsvorstellungen, die sich von alltäglichem und wissenschaftlichem Sprachgebrauch unterscheidet. Literatur benutzt Sprache nicht einfach und bestätigt insofern nicht schlicht die dieser eingeschriebenen hierarchischen Strukturen, sondern sie inszeniert Sprachliches und macht zugleich auf ihren eigenen Inszenierungscharakter aufmerksam.

Das Alphabet als flexibles Dispositiv.²⁰⁰ Barthes' Poetik (wenn denn bezogen auf ein konstellatives und antisystematisches Reflexionsprojekt dieser Begriff überhaupt angemessen ist) weist indirekte, gebrochene, aber doch deutliche Prägungen durch Enzyklopädisten und durch Voltaires *Dictionnaire* auf. Die mit der alphabetischen Artikelsequenz verbundene Idee eines

¹⁹⁹ Vgl. den Kommentar von Eckel (2012, S. 312) zu diesem Bild.

²⁰⁰ Zum Thema Barthes und die Buchstaben vgl. Eckel 2012, S. 324–328. Indikatoren für Barthes' Interessen an den Buchstaben sind u.a. auch seine Texte *Sarrasine*, *S/Z* (1970) und *Erté ou À la lettre* (1971), die zeitnah zu den Alphabet-Büchern entstehen.

freien, undogmatischen Reflexionswegs findet hier ihr Echo – und komplementär dazu die Idee einer freien, durch kein System determinierten Nutzung des Textes. Die Alphabetsreihe interessiert Barthes primär und explizit als ein flexibel nutzbares Organisationsmodell von Texten. Schon 1962, in seinem Essay über Michel Butors *Mobile*, einen experimentellen Erzähltext, der das Motiv der Text-Bewegung bereits durch seinen Titel andeutet, erörtert Barthes verschiedene Möglichkeiten, Texte anzuordnen.²⁰¹ Keine Anordnung sei, so betont er dabei, eine bloße Äußerlichkeit; eine jede lenke die Deutung und wirke als implizite Klassifizierung der Inhalte hierarchisierend. Die alphabetische Anordnung erscheint gegenüber anderen Strukturierungsoptionen als relativ indifferent – als ein »degré zéro des classements«.²⁰² Als erkennbar nicht-motiviertes Anordnungsschema zerschneide, so Barthes weiter, das Alphabet den linearen Text samt seinem Gegenstand in Stücke, unterlaufe hierarchisierende Denkweisen und arbeite damit dem (zumindest implizit stets hierarchisierenden) Ursprungsdenken entgegen.²⁰³ Die vom Alphabet als einer Ordnung der Unordnung²⁰⁴ ausgehende große ›Versuchung‹ bestehe darin, daß man gleichsam dazu eingeladen werde, aus der

²⁰¹ Er erinnert dabei u.a. an Fouriers Konzept einer »imagination taxinomique« (Barthes 1993: »Littérature et discontinu«, S. 1302) – »taxonomische[n] Imagination« (Barthes 1969, S. 90).

²⁰² »Cependant l'alphabet – sans parler du sens de profonde circularité qu'on peut lui donner, ce dont témoigne la métaphore mystique de l'alpha et de l'oméga –, l'alphabet est un moyen d'institutionnaliser le degré zéro des classements; nous nous en étonnons parce que notre société a toujours donné un privilège exorbitant aux signes pleins et confond grossièrement le degré zéro des choses avec leur négation: chez nous, il y a peu de place et de considération pour le neutre[...]« (Barthes 1993: »Littérature et discontinu«, S. 1302) – »Und doch ist das Alphabet – ohne von der tiefen Zirkularbedeutung zu sprechen, die man ihm geben kann, wovon die mystische Metapher von Alpha und Omega zeugt – ein Mittel, um den neutralen Zustand des Klassifizierens zu institutionalisieren. Wir wundern uns darüber, weil unsere Gesellschaft den erfüllten Zeichen von jeher ein außerordentliches Privileg zugestanden und den neutralen Zustand der Dinge gröblich mit ihrer Negation verwechselt hat. Es gibt bei uns wenig Raum und wenig Achtung für das Neutrale[...]« (Barthes 1969, S. 91).

²⁰³ Vor allem eines suggeriert die alphabetische Struktur dem Leser, ob er nun Verweisen folgt oder gleichsam flanierend in einem Wissenskompilium blättert: Die durch das menschliche Wissen abgebildete Ordnung der Dinge ist nicht naturgegeben, nicht sachgegründet, sondern arbiträr.

²⁰⁴ Vgl. dazu das Lemma »L'ordre dont je ne me souviens plus« (Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 208) – »Die Ordnung, an die ich mich nicht mehr erinnere« (Barthes 2010a, S. 174).

fragmentierten Welt neue Zusammenhänge zu bilden.²⁰⁵ Gerade die Arbitrarität der Anordnung des alphabetisierten Wissens bietet also eine Chance, konstruktiv mit diesem umzugehen.

4. Barthes' Wörterbücher als poetologische Texte

Barthes experimentiert mit dem Format des alphabetischen Wörterbuchs als einem Textmodell, das er als meta-literarisch versteht.²⁰⁶ Intendiert ist (vielleicht dem ersten Anschein entgegen) ein jeweils durchaus artifizieller Text – ein Text insbesondere, dessen Form nicht in der mündlichen Rede verankert und dieser nachgestaltet ist, sondern vielmehr dezidiert auf die ›Schrift‹kultur verweist, auf Schreibpraktiken, auf Formen der Schriftlichkeit, auf die Kultur der ›litterae‹, die der ›schönen‹ wie der ›nützlichen‹ Literatur ihren Namen gegeben haben.²⁰⁷

Variationen über das Wörterbuch. Gerade von Barthes' lexikographischen Texten her erschließen sich seine Vorstellungen davon, was ›Literatur‹ ist – auch und gerade unter dem Aspekt ihrer Beziehung zu Wissen, Wissensdiskursen und wissensbezogenen Schreibweisen. Akzentuiert wird in diesen Texten das Anti-Systematische der zusammengestellten Reflexionen, der flexible Umgang mit Diskursregeln, die Emanzipation von Zwängen zu folgerichtiger und zielorientierter Darstellung. Charakteristisch für die inhaltliche Ebene der einzelnen Artikel ist eine Tendenz zur Überschreitung der eindeutigen Denotation zugunsten der Polyvalenz, ein Verzicht auf ›Feststellungen‹, verbunden mit offenen Schreibweisen. Das Schreiben von Artikelsequenzen in ostentativ loser Folge steht im Zeichen eines Sinns für das Spielerische. Nicht um die Vermittlung systematischen Wissens oder systematischer Theorien geht es, sondern gerade um eine Emanzipation von

²⁰⁵ Vgl. Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 206/208; Barthes 2010a, S. 173f.

²⁰⁶ Zu früheren Verwendungen alphabetischer Anordnungsverfahren bei Barthes vgl. Eckel 2010, S. 308.

²⁰⁷ »[...] le modèle (lointain) de la description n'est plus le discours oratoire (on ne ›peint rien du tout), mais une sorte d'artefact lexicographique.« (Barthes 1994: *Le plaisir du texte*, S. 1507) – »[...] Das (weit entfernte) Modell der Beschreibung ist nicht mehr der oratorische Diskurs (es wird rein gar nichts ›ausgemalt‹), sondern eine Art lexikographisches Artefakt.« (Barthes 2010b, S. 38)

Systemzwängen. Die Idee der ›Mobilisierung‹, ja der ›Lebendigkeit‹ von Textabschnitten sowie die Affinität gerade fragmentarisch wirkender Texte zum Vieldeutigen werden gezielt ausgenutzt.²⁰⁸ Eine Barthesche Bemerkung über die Effekte von Wörterbüchern erinnert an Borges' »La Biblioteca de Babel«: Wörterbücher haben für ihn etwas Schwindelerregendes, verbindet sich in ihnen aus seiner Sicht doch auf paradoxale Weise Endlichkeit mit Unendlichkeit; Strukturiertheit mit der Absenz eines Zentrums:

Un dictionnaire est un objet parfaitement paradoxal, vertigineux, à la fois structuré et indéfini, ce qui en fait un très grand exemple, car il est une structure infinie décentrée puisque l'ordre alphabétique dans lequel il est présenté n'implique aucun centre.²⁰⁹

In den 1970er Jahren schreibt Barthes gleich mehrere Texte, die sich – wengleich in verfremdender Weise, teilweise verdeckt – an der Form eines alphabetischen Wörterbuchs orientieren und aus jeweils einer Sequenz von Artikeln bestehen.²¹⁰ Als Serie betrachtet, erinnern die vier Bücher auf den ersten Blick an mehrbändige Lexika – eine Suggestion, die sie aber zugleich sofort wieder unterlaufen, da sie jeweils verschiedenen Anordnungsverfahren unterliegen und weder einzeln für sich noch zusammengenommen das Alphabet vollständig durchlaufen. Die ›Mehrfachnutzung‹ des Formats ›Wörterbuch‹ bestätigt jedoch deren Signifikanz, während die dabei vorgenommenen ›Modifikationen‹ auf den spielerisch-lustvollen Charakter des diktionsaristischen Schreibexperiments schließen lassen. Es geht – unter verschiedenen Akzentuierungen, aber konsequent – um das Sprechen und Schreiben, um Wörter und Diskurse, um die Beziehung des Sprachbenutzers zur Welt der Wörter, zur Welt der Texte, zu den Regeln des Diskurses und letztlich insofern auch um ›Persönliches‹, als sich der Schreibende selbst in

²⁰⁸ Vgl. auch die Skizze zu Barthes' Poetik bei Eckel 2012, S. 309f.

²⁰⁹ Barthes 1994: »L'Express« va plus loin avec... Roland Barthes«, S. 1024. »Ein Wörterbuch ist ein vollkommen paradoxer, schwindelerregender Gegenstand, der gleichzeitig strukturiert und unbestimmt ist, was ihn zu einem hervorragenden Beispiel macht, denn es ist eine unendliche dezentrierte Struktur, da die alphabetische Ordnung, in der es sich darbietet, kein Zentrum beinhaltet.« (Barthes 2002, S. 110).

²¹⁰ 1973 erscheint *Le plaisir du texte* (dt.: *Die Lust am Text*, 1974). Im selben Jahr entstehen die allerdings erst 2002 posthum veröffentlichten *Variations sur l'écriture* (dt.: *Variationen über die Schrift*, 2006). Zwei Jahre später folgt *ROLAND BARTHES par roland barthes* (1975; dt. *Über mich selbst*, 1978) und nach weiteren zwei Jahren die *Fragments d'un discours amoureux* (1977; dt.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 1984).

dieser Sprach- und Text-Welt verortet. Lektüren und Lebenserfahrungen des Schriftstellers Barthes fließen in die Artikel ein; konventionell-autobiographisches Schreiben findet aber nicht statt.

Obwohl sich also eine Art Themenrahmen benennen läßt, wirken die einzelnen Gegenstände der vier Wörterbücher doch jeweils auch wieder ausgesprochen flüchtig und ungreifbar (man mag kaum von ›Gegenständen‹ sprechen, eben weil sie nicht ›stehenbleiben‹): Un-definierbar ist das ›Schreiben‹ (écriture), un-definierbar auch der ›Text‹ (der ja gerade bei Barthes nicht als statisch zu betrachten ist, sondern als ein sich permanent selbst fortspinnendes Netz); resistent gegenüber allen Definitionen verhält sich die ›Liebe‹ (als etwas Vielgestaltiges und Ungreifbares, oft mit Unsagbarkeit und Sprachlosigkeit Assoziiertes). undefinierbar ist schließlich auch das eigene ›Ich‹ – als etwas Besonderes und Unaussagbares. Barthes' Themen (wenn man sie überhaupt so nennen möchte) sind, so betrachtet, das Gegenteil von dem, was man als ›typische‹ Wörterbuchthemen bezeichnen könnte.

Die Entscheidung für das Modell ›Wörterbuch‹ ist bei Barthes einerseits zwar eine bewußte Entscheidung für ein Spiel, das dem Schreibenden wie dem Leser gleichermaßen zu einer *Lust am Text* verhelfen soll.²¹¹ Zum anderen aber steht es im Kontext eines für sein Œuvre insgesamt prägenden Strebens, durch neue Schreibweisen neue Lese- und damit neue Denkweisen zu stimulieren.²¹² Daß der Schreibende immer auch und zunächst Leser ist,

²¹¹ In *ROLAND BARTHES par Roland Barthes* heißt es: »Aimant à trouver, à écrire des débuts, il tend à multiplier ce plaisir: voilà pourquoi il écrit des fragments: autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins [...])« (Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 166) – »Da er es gern hat, Anfänge vorzufinden, zu schreiben, neigt er dazu, dieses Vergnügen zu mehren: deswegen schreibt er Fragmente: so viele Fragmente, so viele Anfänge und ebenso viele Vergnügen (doch mag er nicht, was ein Ende nimmt [...])« (Barthes 2010b, S. 110). Vgl. Ottmar Ette: »Kommentar« (ebd., S. 87–502), hier S. 158: »Das Diskontinuierliche, Abrupte, rasch Ausgeführte und wieder Beendete ist bei Barthes [...] auf fundamentale Weise mit der Lust verbunden. Dabei ist diese Lust an der ständigen Unterbrechung weit weniger mit dem Abbrechen als mit dem immer wieder neuen Anfangen verbunden [...]«.

²¹² »Chez les uns, tel Lévi-Strauss, il s'agit d'une nouvelle composition du discours, qui s'efforce de dépasser la monodie de la dissertation vers une composition polyphonique; chez les autres, tel Lacan, il y a une levée de la censure séculaire qui oblige tout texte ›intellectuel‹ à gommer l'éclat, l'abrupt des formulations: il n'y a pas eu de Nietzsche en France pour oser discourir (mettons un tiret) d'éclat en éclat, d'abîme en abîme.« (Barthes 1994: »Sur ›S/Z‹ et ›L'Empire des signes« [1970], S. 1007) – »Bei den einen, wie etwa Lévi-Strauss, geht es um eine neue Komposition des Diskurses, die sich bemüht, die Monodie des Aufsatzes in Rich-

zeigt sich etwa in seiner Beziehung zu Zitaten. Zitieren ist Aneignung, im günstigen Fall lustvolle Aneignung, genüßliches ›Abweiden‹ eines Textes²¹³ – um dem eigenen Leser eine weitere Weide zu verschaffen.²¹⁴

Parataxe und Anti-Hierarchik. Barthes hegt schon früh eine Vorliebe für kurze Textformen.²¹⁵ Ein Beispiel sind die 1942 in der Zeitschrift *Existences* erschienenen »Notes« zum Tagebuch André Gides.²¹⁶ Gelegentlich reflektiert er explizit über die eigene Vorliebe für Kurztexte. Hier schreibt er:

Retenu par la crainte d'enclôre Gide dans un système dont je savais ne pouvoir être jamais satisfait, je cherchais en vain quel lien donner à ces notes. Réflexion faite, il vaut mieux les donner telles quelles, et ne pas chercher à masquer leur discontinu. L'incohérence me paraît préférable à l'ordre qui déforme.²¹⁷

Barthes' Interesse gilt folgerichtig vorrangig solchen Textformaten, die aus Reihen einzelner Bausteine bestehen. Die Artikel eines Lexikons oder Wörterbuchs wirken wie abgeschlossene Einheiten. Sie erscheinen inhaltlich

tung auf eine polyphonische Komposition zu überwinden; bei den anderen, wie Lacan, kommt es zu einer Aufhebung der uralten Zensur, die jeden ›intellektuellen‹ Text zwingt, den Ausbruch, das Abrupte der Formulierungen auszulöschen: in Frankreich hat es keinen Nietzsche gegeben, der es wagte, den Diskurs (setzen wir den Gedankenstrich) von Ausbruch zu Ausbruch, von Abgrund zu Abgrund zu führen.« (Barthes 2002: »Über ›S/Z‹ und ›Das Reich der Zeichen‹«, S. 82).

²¹³ Vgl. dazu Ette: »Kommentar«, in: Borges: 2010b, S. 168 – vgl. »[...] ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures: être des lecteurs *aristocratiques*.« (Barthes 1994: *Le plaisir du texte*, S. 1500) – »[...] nichts verschlingen, nichts verschlucken, sondern abweiden, sorgfältig abgrasen, zum Lesen dieser heutigen Autoren die Muße der alten Lektüren wiederfinden: um *aristokratische* Leser zu sein.« (Barthes 2010b, S. 22).

²¹⁴ Auf den Umgang mit Zitaten, aber nicht nur auf diesen, bezieht sich die programmatische Frage: »[...] comment forcer le mur de l'énonciation, le mur de l'origine, le mur de la propriété?« (Barthes 1994: *S/Z*, S. 585 – »[...] wie kann die Mauer des Aussagens, des Ursprungs, die Mauer des Eigentums durchbrochen werden?« (Barthes 1987, S. 50).

²¹⁵ Vgl. dazu Ette: »Kommentar«, in: Borges: 2010b, S. 154.

²¹⁶ Barthes 1993: »Notes sur André Gide et son ›Journal‹«, S. 23–33.

²¹⁷ Ebd., S. 23. »Von der Furcht zurückgehalten, Gide in ein System einzuschließen, von dem ich wußte, daß es mich niemals befriedigen könnte, suchte ich vergeblich nach einem Leitfadens für diese Notizen. Nach reiflicher Überlegung ziehe ich es vor, sie einfach als solche zu präsentieren und nicht zu versuchen, das Diskontinuierliche in ihnen zu maskieren. Die Inkohärenz, so scheint mir, ist einer Ordnung, welche deformiert, vorzuziehen.« (Zit. nach Ette 1998, S. 100).

disparat, ihre Sequenz wirkt kontingent. Das Alphabet hält sie zusammen – und dies wird in den Bartheschen ›Alphabettexten‹ zudem manchmal erst durch den Index der Artikel sichtbar. Die Einzelartikel stehen untereinander nicht in hierarchischen Beziehungen, sie bilden eine ›parataktische‹ Reihe.²¹⁸

Non seulement le fragment est coupé de ses voisins, mais encore à l'intérieur de chaque fragment règne la parataxe. Cela se voit bien si vous faites l'index de ces petits morceaux [...]. L'index d'un texte n'est [...] pas seulement un instrument de référence; il est lui-même un texte, un second texte [...].²¹⁹

Alphabetische Texte sind abschnittsweise wie als Serie parataktisch. Sie stehen somit auf programmatische Weise solchen Texten gegenüber, die durch ihre eigene hierarchische Anordnung eine bestimmte Ordnung des Diskurses bekräftigen und damit bestehende Machtverhältnisse affirmieren. Daß Barthes in diesem Zusammenhang den Index eines alphabetisch strukturierter Textes als einen eigenen, ›zweiten‹ Text charakterisiert, ist mehr als eine abstrakt-neutrale texttheoretische Feststellung: Der Index, konventionellerweise als ein dem ›Haupttext‹ dienender und diesem insofern untergeordneter ›Nebentext‹ betrachtet, erscheint als gleichrangiger Bestandteil der Gesamtkomposition; der ›Diener‹ steht neben dem ›Herrn‹, der ›Paratext‹ als ehemaliges Text-›Beiwerk‹ wird entmarginalisiert.

Offenheit der Artikel-Form, Polyvalenz der Artikelreihung. In Einzelartikeln zu schreiben bedeutet für Barthes zunächst einmal, einer vereindeutigenden und insofern falschen Suggestion von Zusammenhang und Systematik des Dargestellten zu entkommen. Wer ›einfach nur‹ einzelne Prosastücke schreibt, befreit sich von vielen Form- und Ordnungszwängen und den Fesseln eines ihm äußerlichen Wahrheitsanspruchs. Und der Schreibende ist

²¹⁸ Barthes hebt die Signifikanz des parataktischen Prinzips hervor, indem er – wie er selbst betont – innerhalb der Artikel zudem einen parataktischen Stil pflegt. Der demnach auf mehreren Ebenen parataktischen Prägung der Artikelserie korrespondiert die ›Parataxe‹ der behandelten Gegenstände – sie sind alle gleich wichtig respektive werden als gleichrangig präsentiert. Dies wiederum korrespondiert aus Barthescher Perspektive einem anti-hierarchischen Denk- und Schreibstil.

²¹⁹ Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 166. » Das Fragment ist nicht nur von den nebenstehenden abgeschnitten, innerhalb jedes Fragments herrscht auch noch die Parataxe. Deutlich kommt das zum Vorschein, wenn der Index dieser kleinen Stücke aufgestellt wird [...]. Der Index eines Textes ist [...] nicht nur ein Werkzeug für Hinweise; er ist selber ein Text, ein zweiter Text [...].« (Barthes 2010a, S. 109).

sogar in mehrfacher Hinsicht befreit: Frei von der Verpflichtung auf eine solche vorgegebene Wahrheit, frei von einer verbindlichen Ordnung des Diskurses – und frei, was die Dauer seines Schreibens und den Umfang seines Ertrags angeht. Wer artikelweise schreibt, legt nach Maßgabe seiner eigenen Kräfte jeweils kurze Etappen zurück, muß keine definitive Route festlegen und kein ›letztes Ziel‹ ansteuern.

L'alphabet est euphorique: fini l'angoisse du ›plan‹, l'emphase du ›développement‹, les logiques tordues, fini les dissertations! une idée par fragment, un fragment par idée, et pour la suite de ces atomes, rien que l'ordre millénaire et fou des lettres françaises [...].²²⁰

So signifikant für das Verständnis des Modellcharakters alphabetischer Wörterbuchttexte solche Bemerkungen auch erscheinen, so geboten erscheint es doch auch wieder, sie als Bestandteile des literarischen Arrangements selbst zu betrachten, statt sie voreilig beim Wort zu nehmen. Denn auch mit seinen Theoremen geht Barthes noch frei um – solche über die Freiheit alphabetischer Anordnung inbegriffen. Insgesamt unterläuft Barthes mit seinen ›Lexikon-Texten‹ die Erwartungen, die an solche Texte normalerweise hergetragen werden – selbst solche, die er selbst thematisiert. Das betrifft insbesondere die (erwähnte) Idee, es gebe eine neutrale und nicht-determinierende Anordnung von Artikeln. Ist es wirklich gleichgültig, welcher Artikel auf welchen folgt; ist die Alphabetreihe wirklich so ›nichtssagend‹, daß auch die von ihr bewirkte Reihung einzelner Artikel davon kontaminiert wird? Zwar lesen wir Wörterbuch- und Lexikon-Artikel normalerweise als separate Einheiten, dennoch läßt sich beim Lesen eines Textabschnitts die Bedeutung des Vorwissens niemals ausblenden, und d.h. der Vor-Lektüren und ihrer Reihenfolge. Es gibt letztlich keine ›effektneutrale‹ Sequenz von Artikeln. So ist die Platzierung von eher angstbesetzten hinter eher lustbesetzten Gegenständen durchaus deutungsträchtig, auch wenn sie sich als arbiträr ausgibt, ja vielleicht gerade dann. Zudem ist ja auch schon die Auswahl der Themen sowie die Festlegung der Lemmata in einem Lexikon ein arbiträrer, willensgesteuerter und damit deutungsträchtiger Akt. Das Lexikon selbst ist bezo-

²²⁰ Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 208. » Das Alphabet ist euphorisch: zu Ende ist die Angst vor der ›Anordnung‹, die Emphase der ›Ausführung‹, die verdrehten Logiken, zu Ende ist es mit den Abhandlungen! Eine Idee pro Fragment, ein Fragment pro Idee, und für die Abfolge dieser Atome nichts als die tausendjährige, irrsinnige Ordnung der französischen Lettern [...].« (Barthes 2010a, S. 173f.).

gen auf seine Gegenstände niemals neutral. Wer es schreibt, legt fest, was dargestellt wird, und bestimmt über das Wie. Barthes' lexikographische Texte – vordergründig Etüden in ›beliebiger‹ und ›zusammenhangloser‹ Artikel-Komposition – machen die Doppelbödigkeit des scheinbar ›Neutralen‹, Sinnindifferenten deutlich, den suggestiven Effekt, der von Nachbarschaften scheinbar beliebig addierter Textstücke ausgeht, aber auch die nur scheinbare Beliebbarkeit, die hinter der Wahl von Lemmata und der Verknüpfung dieser Lemmata mit Themen liegt.

4.1 *Variations sur l'écriture* (1973): Variationen über das Alphabet, Maskierungen und Rollenspiele

Die Abhandlung *Variations sur l'écriture* von 1973, publiziert erst 2002, steht programmatisch für eine zur Zeit ihrer Entstehung neue Form des Interesses an Schrift, Schriftlichkeit und deren Materialität, wie sie auch durch die Schriften Jacques Derridas repräsentiert wird.²²¹ Er habe, so erläutert Barthes einleitend, unter Schrift zunächst Diffuseres verstanden: Weisen des Schreibens, kollektive Stile – benutze diesen Ausdruck nun aber in einem körperbezogenen, ›manuellen‹ Sinn; gemeint sei der physische Schreibakt selbst. Es sei »au sens manuel du mot que je voudrais aller, c'est la ›scription‹ (l'acte musculaire d'écrire, de tracer des lettres)« – »der manuelle Sinn des Wortes, dessen ich mich bedienen möchte, [...] die ›Schreibung‹ (der muskuläre Akt des Schreibens, der Prägung der Buchstaben)«²²²; explizit ist die Rede vom »ce geste par lequel la main prend un outil« – »Gestus, mit dem die Hand ein Werkzeug ergreift«,²²³ sich bewegt und dadurch Formen auf einer Oberfläche hervorbringt. Kritisch distanziert sich Barthes von Ansätzen, die Schrift der mündlichen Rede unterzuordnen, sie als ein Bezeichnungssystem zweiten Grades abzuwerten; demgegenüber akzentuiert er Funktionen und Effekte, die allein der Schriftlichkeit zukommen.²²⁴ Barthes

²²¹ Zur Vernetzung der *Variations* mit früheren Barthes-Texten siehe u.a. das Nachwort von Hans-Josef Ortheil (Barthes 2006b: *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift*, S. 195–217).

²²² Barthes 2006b, S. 6/7.

²²³ Ebd.

²²⁴ Vgl. den Abschnitt »Transcriptions«/»Transkriptionen« (ebd., S. 68–71): Für Barthes ist es ein Vorurteil der Linguisten, daß Schrift nur der Fixierung von Sprache (Rede) diene (vgl.

stellt scheinbare Selbstverständlichkeiten in Frage, etwa die Überlegenheit der Alphabetschrift über andere Schriftsysteme.

Wiederholt kommt es u.a. zu einer neuen Semantisierung der Kryptographie, die hier ins Gewand einer geschichtlich-medien-archäologischen Betrachtung gekleidet ist (Kap. »Illusions«/»Illusionen«, Abschnitt »Cacher«/»Verbergen«). Ein typisches Linguisten-Vorurteil sei es, so Barthes, Sprache und Schrift einseitig auf ihre Kommunikations-Funktion reduzieren zu wollen. Vielmehr habe letztere in früheren Zeiten auch dazu gedient, »à cacher ce qui lui était confié« – »das ihr Anvertraute zu verbergen«,²²⁵ und für manche Schriftsysteme sei ihre Dunkelheit, ihr Mangel an Lesbarkeit konstitutiv. Daraus zieht Barthes den provokanten Schluß, Schrift sei an sich kryptographisch.²²⁶ Man wird bei diesen Ausführungen gut daran tun, nicht darüber zu streiten, ob sie allgemein »zutreffend« sind. Entscheidend ist, wie und als was Schrift hier modelliert wird und als was sie sich in der Folge davon darstellt.

Barthes' Interesse an der »écriture« ist breit gefächert; es gilt nicht nur der körperlichen Dimension des Schreibaktes, der »rapports du geste scriptural et du corps« (»Beziehung der skripturalen Geste zum Körper«),²²⁷ son-

ebd., S. 68/69): »[...] l'écriture déborde considérablement [...] non seulement le langage oral, mais le langage lui-même (si, comme le veulent la plupart des linguistes, on l'enferme dans une pure fonction de communication« – »[...] die Schrift geht beträchtlich [...] nicht nur über die mündliche Sprache hinaus, sondern auch über die Sprache selbst (wenn man sie, wie das die Mehrzahl der Linguisten tut, in einer reinen Kommunikationsfunktion aufgehen lässt)«; die Schrift habe »bien d'autres fonctions que communicatives« – »viele andere als nur kommunikative Funktionen gehabt« (ebd.).

²²⁵ Ebd., S. 22/23.

²²⁶ »La cryptographie serait la vocation même de l'écriture. L'illisibilité, loin d'être l'état défailant, monstrueux, du système scriptural, en serait au contraire la vérité [...]. Nous sommes habitués, par le poids des valeurs démocratiques (et peut-être plus lointainement: chrétiennes), à considérer spontanément la plus grande communication comme un bien absolu et l'écriture comme un acquis progressiste. C'est oublier [...] l'envers du phénomène: il y a une vérité noire de l'écriture: l'écriture, pendant des millénaires, a séparé ceux qui y étaient initiés, peu nombreux, de ceux qui n'y étaient pas [...].« – »Die Kryptographie ist die eigentliche Mission der Schrift. Die Unlesbarkeit des skripturalen Systems ist, weit davon entfernt, mangelhaft, abstoßend zu sein, im Gegenteil seine Wahrheit [...]. Wir sind es, im Banne demokratischer (und vielleicht noch entfernter: christlicher) Werte, gewöhnt, die umfassendste Kommunikation ganz spontan als absolutes Gut zu betrachten und die Schrift als fortschrittliche Errungenschaft. Das heißt [...] die Kehrseite des Phänomens außer Acht lassen: es gibt auch eine Nachtseite der Schrift: die Schrift hat Jahrtausende lang die wenigen, die damit vertraut waren, von den anderen geschieden, die es nicht waren [...].« (ebd., S. 22–25).

²²⁷ Ebd., S. 8/9.

dern auch der Beziehung zwischen den so beobachteten Erscheinungsformen von Schrift zum Wissen, das sie auf je spezifische Weise ›vermitteln‹ – und zum Wissen ›über‹ sie. Vermittelt wird allerlei ›zitierfähiges‹ positives Wissen – mehr als in den anderen Alphabet-Texten, und vielleicht war das ein Grund dafür, daß der Text unpubliziert blieb; er repräsentiert, was den Umgang mit dem Alphabetisch-Lexikographischen angeht, eher eine frühere Phase der Auseinandersetzung mit diesem Dispositiv. Aber schon hier wird mit Formen der Wissensvermittlung – konkret: mit der Form eines lexikographischen Textes – bewußt ästhetisch umgegangen. Ein Thema – ›Schrift‹ – kommt dabei zur Entfaltung: ein viel-fältiges Thema, wie gerade die gewählte Form zeigt. Das Wissen über Schrift ist, wie Barthes sagt, ›hétéroclite‹ – ›heteroklit‹:²²⁸ Diverse Disziplinen haben daran Anteil: die Geschichte, die Physiologie, die Psychologie, die Kriminalistik, die Symbolik.

Der Text der *Variations* ist in lemmatisierte Artikel gegliedert, die sich zu vier thematischen Blöcken gruppieren. Innerhalb dieser vier Blöcke entspricht die Anordnung der Abschnitte der alphabetischen Folge der jeweiligen Lemmata. Es gibt also mehrere ›Alphabete‹ – und so verliert ›das‹ Alphabet einerseits an Sichtbarkeit, wird andererseits aber gleich viermal durchgespielt – eben als ein Alphabet in ›Variationen‹. Das Verborgensein des Alphabets ist hier als solches signifikant. Das Anordnungsmuster wird erst bei genauerem Hinsehen entdeckt; signalisiert wird so, daß auch dort, wo man Alphabetisches nicht sieht, das Alphabet präsent ist, daß Strukturen auch dort vorliegen (und wirken), wo man sie nicht wahrnimmt. ›Bedeutend‹ kann diese Feststellung aber durchaus mehrerlei: zum einen, daß der Leser sich in den Bahnen strukturierter Diskurse bewegt, auch wo er sich dessen nicht bewußt wird; zum anderen, daß ein Text ›kunstvoll‹ arrangiert sein kann, auch wenn man es nicht oder erst spät merkt.

›**Écriture**‹ in **Variationen**. Die *Variations* widmen sich mit der ›écriture‹ dem zentralen Themenfeld Barthescher Poetik und sind wegen ihres Thema evidenterweise hochgradig selbstbezüglich. Sie vermitteln im Zusammenhang damit kulturhistorische Informationen und mediologische Reflexionen, die mit Schrift und Schreibprozessen verknüpft sind. Der Titel *Variations* deutet an, daß es darum geht, ein Thema zu ›variieren‹, es nicht monoperspektivisch und erschöpfend abzuhandeln, sondern es durchzuspielen und

²²⁸ Ebd., S. 65.

dabei gleichsam selbst in Bewegung zu versetzen. Formatbewußt und anspielungsreich läßt dieser Titel u.a. ein musikalisches Kompositionsverfahren assoziieren – die Idee der Variationen über ein musikalisches Thema, bei denen das Thema sich entfaltet, zugleich aber wiedererkennbar bleibt.²²⁹ Das sich entfaltende Thema ist – als Inbegriff und Metonymie sich durch schriftliche Darstellung entfaltender Themen – die ›écriture‹. Diese wird am Leitfaden der Buchstabenreihe in den Blick genommen, wobei diese Reihe mehrmals von vorn anfängt. Wenn unter Nutzung des Organisationsmodells der Alphabeteihe über das Schreiben geschrieben wird, so erscheint dies also allenfalls vordergründig als Ausnutzung des ›Kontingenzeffekts‹, den man mit alphabetischen Artikelsequenzen assoziiert. Auf ostentative, ironische, ans Ludistische angrenzende Weise realisiert Barthes gerade durch die alphabetische Anordnung zugleich doch auch die Idee einer ›Adäquatio‹ von Gegenstand und Darstellung: Der Schrift als Thema zugeordnet wird die Form des ›Alphabets‹ als eine Metonymie der Schrift. Und dies ausgerechnet anlässlich der Buchstabenschrift, die doch immer wieder als arbiträres, ›äußeres‹, unmotiviertes Bezeichnungssystem kritisiert worden ist.

Variation, Performanz, Maskierung. Die Poetik der *Variations* verhält sich gegenüber Systematisierungen zwar resistent, erzeugt aber doch den Eindruck von Konvergenzen. Diese betreffen vor allem den Spielcharakter des Schreibens, das sich hier selbst zur Darstellung bringt, und seine assoziative Nähe zu Formen spielerischer Performanz. Der Titel (und das Prinzip) der *Variations* erinnert an musikalische Aufführungen. Inhaltlich geht es immer wieder um performative Effekte des Schreibens und spezifischer Schreibpraktiken. Das wichtige Thema Kryptographie läßt dann Maskierungen und Rollenspiele assoziieren. Analoges gilt für Barthes' Überlegungen zur konventionellen Deutung der Handschrift als Ausdruck eines ›Charakters‹, die er zurückweist: Auch Handschriften sind Teile von Rollen und Ich-Entwürfen, wie er mit Blick darauf betont, daß er selbst gleich mehrere Handschriften habe. Den Rahmen dafür bildet der Artikel »Personne«, dessen Lemma ja zugleich die ›Person‹ und den ›Niemand‹ bezeichnet – und so u.a. daran erinnert, daß der Ausdruck ›Person‹, oft synonym für den individuellen Träger eines Willens benutzt, aus der Theatersprache kommt und

²²⁹ Die Anknüpfung an das musikalische Verfahren der ›Variation‹ ist nicht die einzige Bezugnahme auf performative Künste; in den *Fragments* wird der Tanz zum Modell (s.u.).

zunächst eine Maske meint, durch die etwas hindurchtönt: die ›persona‹.²³⁰ Nicht nur mündliche Rede, auch die verschiedenen Praktiken des Schreibens erscheinen als Bestandteile von Performanzen, ja oft von Inszenierungen. Die Handschrift als etwas ›Persönliches‹ im Sinn einer emphatischen Idee von Individualismus zu betrachten, ist eine diskursiv erzeugte Suggestion.²³¹ Ein Lemma wie »Personne« ist selbst gleichsam ein maskierter Akteur, insofern mehr und anderes hinter ihm steckt, als es vordergründig den Anschein hat – in diesem Fall: die Maske, der Diskurs, die Konvention. In den *Variations* des von Barthes betriebenen Schreibspiels entfalten sich die potentiellen Gesichter seiner Vokabeln über ihrem Spiel. Das vierfache Einsetzen einer alphabetischen Artikelsequenz erinnert vor diesem Hintergrund an vier Spieldurchgänge oder Akte.

4.2 *Le plaisir du texte* (1973): Lust am Schreib-Spiel und verkleidetes Alphabet

Lektüre- und Schreib-Lust. In *Le plaisir du texte* geht es ebenfalls um die Welt der Wörter und Texte, um das Schreiben – insbesondere das literari-

²³⁰ Vgl. den Eintrag »Personne« (»Person«): »L'écriture, expression de la personnalité? Vraiment? J'ai moi-même trois écritures, selon que j'écris des textes, que je prends des notes, ou que je fais ma correspondance.« – »Die Schrift, Ausdruck der Persönlichkeit? Wirklich? Ich selbst habe drei Schriften, je nachdem, ob ich Texte schreibe, mir Notizen mache oder meine Korrespondenz erledige.« (Barthes 2006b, S. 62/63)

²³¹ »L'idée d'attribuer une valeur indicielle à l'écriture manuscrite est [...] récente. Pour croire que l'écriture puisse ›révéler‹ la ›personnalité‹ d'un sujet ou d'une époque, il fallait d'une part que le manuscrit pût s'opposer à l'imprime' [...], c'est-à-dire que le ›spontané‹, l'›humain‹ pût se démarquer du ›mécanique‹, et d'autre part, qu'il y eût une idéologie de la personne définie, identifiée par des traits individuels, ce qui n'a pu se faire que dans le champs d'une ›psychologie‹. La supputation indicielle de l'écriture (l'écriture comme indice d'*autre chose*) est donc proprement idéologique : liée à une idéologie moderne de la personne et de la science [...].« – »Die Idee, der Handschrift den Wert eines Indizes einzuräumen, ist [...] jüngerer Datums. Um glauben zu können, dass die Schrift die ›Persönlichkeit‹ eines Subjekts oder einer Epoche zu ›enthüllen‹ vermag, musste das Manuskript einerseits im Gegensatz zum Druckwerk treten [...], das heißt: das ›Spontane‹, ›Menschliche‹ konnte sich vom ›Mechanischen‹ abheben; und andererseits musste es eine Ideologie der durch individuelle Züge definierbaren, identifizierbaren Person geben, was aber nur auf dem Felde einer ›Psychologie‹ möglich war. Die indizielle Würdigung der Schrift (die Schrift als Indiz für *etwas anderes*) ist also ideologisch im eigentlichen Sinne: an eine moderne Ideologie der Person und der Wissenschaft geknüpft [...].« (ebd., S. 44/45).

sche –, das Lesen, die Beziehung des Lesers zu seinen Lektüren, die Funktion der Idee des ›Autors‹ (die Barthes demontiert), die Grenzenlosigkeit des Textes, die Subversivität von (literarischen) Texten.²³² Barthes unterscheidet zwischen zwei Formen von Lektüre – einer, die ihre Motivation aus der Freude an Diskontinuitäten und offenen Stellen bezieht – und einer, die am Text ›klebt‹, sich an seiner Struktur, an seinen Zeichen entlang bewegt, sich an ihr festhält.²³³ Er betont die Offenheit aller Texte für unterschiedliche Lektüren, die Nicht-Determiniertheit des Leseprozesses und den Umstand, daß der Text immer wieder neu entsteht, wenn er gelesen wird.

Texte veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.²³⁴

Daß *Le plaisir du texte* als ein Gebilde aus den von Barthes als Form besonders bevorzugten ›Mikrotexten‹ vom ›Leser‹ lustvoll nach verschiedenen Richtungen durchstreift werden kann, hat Ottmar Ette in seinem Kommentar von 2010 deutlich gemacht.²³⁵ Die Artikelform korrespondiert aber auch der

²³² Zur Vernetzung dieses Textes mit anderen poetologischen Werken vgl. Eckel (2012, S. 309f.), der an »La mort de l'auteur« (1968), »De l'œuvre au texte« (1971) und »Texte (théorie du)« (1973) sowie *Mythologies* (1957) und *Le degré zéro de l'écriture* (1954) erinnert.

²³³ Vgl. Barthes 1994: *Le plaisir du texte*, S. 1500; Barthes 2010b, S. 21f.

²³⁴ Barthes 1994: *Le plaisir du texte*, S. 1527. »Text heißt GEWEBE; während man dieses Gewebe aber bislang immer für ein Produkt, einen fertigen Schleier gehalten hat, hinter dem sich, mehr oder minder verborgen, der Sinn (die Wahrheit) befindet, betonen wir jetzt beim Gewebe die generative Vorstellung, daß sich der Text durch ein ständiges Verflechten selbst verfertigt und bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf, einer Spinne gleich, die in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.« (Barthes 2010b, S. 80).

²³⁵ Ettes »Kommentar« folgt alternativen Varianten eines »Lese parcours« (in: Barthes 2010b, S. 91–96). Als letzten (sechsten) nennt er einen »offene[n] Parcours, der von jeder Leserin, jedem Leser – oder jeder Fiktion einer Leserin, eines Lesers – zusammengestellt werden kann: quertextein die Figuren genießend, alle(s) berührend und neu konfigurierend; auch die Figurengrenzen sind nun nicht mehr relevant, die Mikrotex te stehen unabhängig zur freien Verfügung, [...]« (ebd., S. 96). In Barthes' Mikrotexten (gemeint sind Texte im Umfang zwischen Zeilen- und Seitenlänge), so Ette, »konzentrieren sich wie in einem Mikrokosmos all jene Konstellationen« (ebd., S. 106), die Barthes' Schreiben geprägt haben. Wichtig war vor allem die Idee »des Wissens als Abenteuer [...]«. Die List der Entwicklung neuer mikro-

Freude des ›Schreibenden‹ an Neuanfängen; sie steht für eine ›Zwanglosigkeit‹, welche das Schreiben kohärenter Texte gerade nicht hat. Barthes semantisiert die Artikelstruktur (die immer auch als ›Partikel‹-Struktur, als Reihung von Einzel-Teilen betrachtet werden kann) wiederum nicht primär im negativen Sinn einer Auflösung und Zersplitterung – sondern vielmehr positiv: Fragmente erscheinen als Textbausteine ohne Kompatibilitäts-, Konsistenz- und Systemzwang.

Ein verdecktes und manipuliertes Alphabet. Und wiederum gewinnt die Alphabetsreihe als verwendetes Organisationsmuster zusätzliche Signifikanz dadurch, daß man sie leicht übersieht. *Le plaisir du texte* besteht aus 99 Teilen, die durch 46 Stichworte zu Gruppen arrangiert sind, locker und fast beliebig, wie es scheint. Genannt »Figures« (»Figuren«) oder »Traites« (»Striche«), sind sie typographisch voneinander getrennt und von unterschiedlicher Länge. Die für die alphabetische Reihung der Einträge signifikanten 46 Stichworte werden in den jeweiligen Textabschnitten als solche nicht markiert, sondern erst am Buchende durch den Artikelindex in ihrer Lemmatafunktion sichtbar gemacht; erst nachträglich also merkt man, daß man einer Serie von Leitwörtern gefolgt ist, die von »Affirmation« bis »Voix« gehen.²³⁶ Nicht alle Buchstaben des Alphabets sind dabei durch ein Leitwort abgedeckt; es gibt keine Einträge zu H, J, K, U, W, X, Y, Z; das Alphabet wirkt also – hat man es einmal als verdeckte Struktur aufgespürt – gleich auch wieder löcherig. Das Inhaltsverzeichnis wird als Aufdeckung der alphabetischen Anordnung zum wichtigen Bestandteil des Textes selbst.²³⁷ Das Spiel mit dem Alphabet wird hier transparent gemacht.

Der ludistische Zug der Komposition wird noch dadurch unterstrichen, daß es in der alphabetischen Textsequenz selbst eine Inkonsequenz gibt – eine ›unordentlich‹ und daher subversiv wirkende Übertretung der Regel: Die Einträge zu »Corps« stehen vor denen zu »Commentaire«. Dies als einen ›Zufall‹ oder ein ›Versehen‹ zu interpretieren, wäre kurzsichtig, es ist im

textueller Schreibweisen ging mit der Lust am Abenteuer der Findung und Erfindung neuer Gegenstände einher« (ebd., S. 116f.).

²³⁶ Französische Bücher haben die Inhaltsverzeichnisse meist hinten.

²³⁷ Wie Ette betont, ist das Inhaltsverzeichnis nicht nur Paratext, sondern zugleich auch Bestandteil des Textes; es »bildet [...] eine eigene Figur«, und als »Figur der Figuren entfaltet es die Choreographie der gesamten Sammlung.« (Ette: »Kommentar«, in: Barthes 2010b, S. 150)

Gegenteil ein absichtsvoll erzeugter Fehler, ein »Monster« (im Sinne der *Fragments*, s.u.): eine motivierte, bedeutungsträchtige Konstellation zweier Artikel: der »Körper« hat sich vorgedrängt, der »Kommentar« ist nachgeordnet.²³⁸ Über den konkreten Lese-Lenkungseffekt solcher Umstellungen hinaus hat das ›Verborgensein‹ des lexikographischen Ordnungsmusters – als unterschwellige Präsenz des Musters, zugleich aber auch als etwas ›Überspieltes‹ – seine eigene Signifikanz. Der Leser wird zum Mitspielen eingeladen, wobei nicht nach Regeln, sondern eher mit Regeln gespielt wird.

Spiel und Meta-Spiel. Gerade über das Konzept des Spiels (und des Meta-Spiels) wird auch das Titelstichwort »plaisir« verständlich.²³⁹ Die Wendung »plaisir du texte« kann, wenn man den Text als Lust-Objekt versteht, »Lust am Text« oder auch »Lust auf den Text« bedeuten; wiederum setzt Barthes also auf die ›Vielgesichtigkeit‹ scheinbar harmloser Ausdrücke. Die scheinbare ›Neutralität‹ der alphabetischen Artikelsequenz ist jedenfalls eine irreführende Suggestion – und als solche Anlaß zu der Frage, in welchem Sinn der Textverfasser hier ›mit dem Leser spielt‹. Denn die Wahl der Lemmata entscheidet ja darüber, welche Inhalte an welcher Stelle und in welcher Reihenfolge präsentiert werden, so daß der Schriftsteller durchaus Regie führt.²⁴⁰

²³⁸ Eine deutsche Übersetzung (als ein spezifischer Rezeptionsakt) steht vor der Wahl, entweder Barthes' Artikelfolge beizubehalten (was Ette tut) oder aber die Texte gemäß deutscher Lemmata alphabetisch anzuordnen.

²³⁹ Gerade Fragmente sind für Barthes mit Lust assoziiert: »Le fragment [...] implique une jouissance immédiate: c'est un fantasme de discours, un bâillement de désir. Sous forme de pensée-phrase, le germe du fragment vous vient n'importe où: au café, dans le train, en parlant avec un ami [...].« (Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 166) – »Das Fragment [...] impliziert eine unmittelbare Wollust: es ist ein Phantasma von Diskurs, ein Anflug von Begehren. In der Form des Satz-Gedankens kommt der Keim des Fragments gleich wo über uns: im Café, im Zug, beim Gespräch mit einem Freunde [...].« (Roland Barthes 2010a, S. 110). Vgl. auch Ette: »Kommentar«, in: Barthes 2010b, S. 158.

²⁴⁰ Vgl. Eckel, der bezogen auf die Verwendung der alphabetischen Form als solcher von einer »theoriegeleiteten Entscheidung des Autors Roland Barthes« (2012, S. 315) spricht.

4.3 ROLAND BARTHES *par roland barthes* (1975): Sprachliche Inszenierungen eines Ichs

Der Verlag du Seuil bittet Roland Barthes Anfang der 1970er Jahre um einen Beitrag über sich selbst in der Reihe »Écrivains de toujours«, für die Barthes selbst Jahre zuvor schon einen Band über Michelet beigetragen hat. Hinzu kommt die Gelegenheit zu einem thematisch korrespondierenden Seminar an der *École pratique des hautes études*.²⁴¹ Barthes nimmt nach gewissem Zögern das Projekt in Angriff. 1973 setzen die Vorbereitungen ein; das Seminar findet im Wintersemester 1973/74 statt.

Zweimal ›Roland Barthes‹. Den Ausgangspunkt der Bartheschen Auseinandersetzung mit der Herausforderung eines autobiographischen Buchs bildet die im Laufe der Seminar-Arbeit (s.o.) vorgenommene Differenzierung zwischen zwei Instanzen, RB I und RB II, also dem, der geschrieben hat, und dem, der schreiben wird (»celui qu à écrit« und »celui qui va écrire«, *Présentation*, RB LA 26). Mit dieser strategischen Unterscheidung schafft sich Barthes eine Basis, um mit dem Problem des »Sujets« bzw. »Subjekts« umzugehen und denkbare Ansprüche auf ›wahrhaftige‹, ›sachgerechte‹, ›imitatorische‹ (Selbst-)Repräsentation abzuwehren. Konstruiert wird ein (doppelter) Autor, der frei von Authentifizierungszwängen über sein Werk spricht, wie es in Barthes' Notizen unter dem Stichwort »L'infatuation« heißt:

À partir du moment où j'accepte de me ,décrocher', de me diviser an RB I (celui qu à écrit) et RB II (celui qui va écrire), je suis en quelque sorte *délié* de la loi de Vérité [...]: la logique qui joint I et II n'est pas une logique de témoignage, c'est-à-dire de la représentation, de l'imitation, de la copie conforme, du vérisme critique, de l'authenticité [...] L'auteur n'a aucun moyen d'authentifier son oeuvre. L'auteur n'est pas la vérité de son oeuvre.“ (RB LA 93, Barthes' *Présentation*)

Barthes, der seine Ausgangsideen und seine Vorgehensweise vor den Teilnehmern seines Seminars einleitend genau expliziert (wodurch er die Tren-

²⁴¹ Roland Barthes: *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974*. Suivi de fragments inédits du ‚Roland Barthes par Roland Barthes‘. Avant-propos d'Éric Marty. Présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot. Paris (Seuil) 2012. (=RB LA)

nung zwischen RB I und RB II gleichsam performativ sinnfällig macht), umreißt dieses »je«, das ein »anderer« ist, ein fröhliches, Nietzscheanisches Ich, das sich Konventionen des Repräsentiertwerdens und gängigen Erwartungen von Identifizierbarkeit entzieht.²⁴²

Die Wörterbuchform. Als ein zweites Problem stellt sich damit das der Darstellungsform, der Text-Komposition. Barthes erwägt zwei Formen: zum einen die Parodie des Stils der Verlagsreihe (»une ›feinte critique‹ qui serait une parodie de la collection«, *Présentation*, RB LA 27), zum anderen die einer Serie autobiographischer Fragmente im Zeichen der Auseinandersetzung mit eigenen Werken (*Présentation*, RB LA 27). Hier ansetzend, nimmt sich Barthes ab August 1973 seine eigenen Bücher und Aufsätze vor und verzettelt das Gelesene unter Zuhilfenahme von Karteikarten. Beim Sortieren dieser Karten und der damit einhergehenden Erstellung einer Stichwörterliste kommt die alphabetische Anordnung als Sortierverfahren ins Spiel – und die Idee eines Dictionnaire über sich selbst, die sich später weiter entfalten wird, nimmt erste Konturen an. Dieser Dictionnaire wäre (bzw. ist) ein Anti-Dictionnaire, weil das Auswahlkriterium der Stichwörter nicht auf einem allgemeinen Code basiert, sondern die jeweils subjektive Beziehung zu Wörtern ist, sei sie positiv, sei sie negativ.²⁴³ Positiv oder negativ konnotiert, oft affektiv besetzt, bilden die Stichwörter ein Netzwerk, ein ebenfalls subjektives Beziehungsgeflecht.²⁴⁴ Zweifel stellen sich bei der Entscheidung für die Wörterbuch-Form ein. Denn erstens hat es in der biographischen Reihe des Seuil-Verlages schon einmal einen alphabetisch aufgebauten Band gegeben – den über Beckett von Ludovic Janvier (*Beckett par lui-même*, Paris 1969); Barthes möchte die Idee offenbar nicht gern imitieren. Zweitens stellt sich die Frage, wie reichhaltig die zu berücksichtigenden Wortbestände sein können. Es bedarf strikter Auswahl.

Eine von Barthes selbst (auch als Seminar-Vorbereitung) erstellte Wörtersammlung bildet das Gerüst der Arbeit. Im Seminar verwendet wird eine Wörterliste zu den Buchstaben A, B und C. Sitzung für Sitzung sollen die Teilnehmer die Vokabeln auswählen, die sie interessieren. Dabei sind insbe-

²⁴² »Je est un autre oui, d'accord (aujourd'hui, on dirait plutôt, et ce n'est pas la même chose: Je est l'Autre).« (RB LA 94, Barthes, *Présentation*).

²⁴³ Vgl. Barthes' Bemerkungen zum Stichwort »LE GLOSSAIRE / Le choix des mots (sur la liste A, B, C)« (RB LA 140).

²⁴⁴ Zum Stichwort »reseau« (Netz) vgl. *Présentation*, RB LA 27.

sondere zwei Aspekte leitend: die Beziehung des jeweiligen Stichworts zum (bisherigen) Œuvre von Barthes und seine gerade aktuellen Bedeutungspotenziale. Die Zusammenstellung der Textabschnitte für das autobiographische Buch gliedert sich dann in verschiedene Stadien.

Die Offenheit des Glossaire. Barthes differenziert anlässlich der Arbeit an ‚seinen‘ Wörtern zwischen dem »Index« als der Basis des entstehenden Buchs und dem auf seiner Basis erstellten »Glossaire«. Der Index ist wie ein bloßer Zettelkasten, erstellt auf der Basis eines Korpus von (projektrelevanten) Texten; eine Indizierung vorzunehmen ist, laut Barthes, wie das Zeigen mit dem Finger auf die aufgespürten (zu indizierenden) Stellen. Der »Glossaire« bringt dann den Index zum Sprechen; seine Herstellung gleicht dem Erheben des zuvor aufs Papier gesenkten Kopfes, um nun zu sprechen (RB LA 113). Als endlos erscheint das Wörterbuch-Projekt in mehr als einer Hinsicht: Insofern neue Texte entstehen, werden künftig auch diese (respektive deren Wortbestände) zu berücksichtigen sein; zweitens lassen sich die Bedeutungsoptionen der bereits erfaßten Wörter für das sie verwendende Subjekt nicht stillstellen, und drittens modifizieren sich die Bedeutungsoptionen der Wörter auch im Kommunikationsprozeß mit anderen – wie ganz konkret das Seminargespräch Barthes’ mit anderen über ›seine‹ Wörter zeigt (vgl. RB LA 142). Offen wie das entstehende (und am Seminarende ja keineswegs beendete) Wörterbuch endet auch das Seminar, wie Barthes Notizen zur letzten Sitzung am 30.5.1974 mit Blick auf die undeterminierte und unterminierte Fortsetzbarkeit bemerken (RB LA 217).

Wort-Theater. Der im Kontext der Arbeit Roland-Barthes-Wörterbuch geprägte Neologismus »Pensée-mot« verdeutlicht die Beziehung des »sujets« (im doppelten Sinn von Subjekt und Gegenstand) namens Roland Barthes zu seinen Wörtern. Letztere erscheinen nicht als Instrumente, deren sich ein Sprecher bedient, um seine Gedanken auszudrücken, sondern sie sind sprachlich gefaßte Denkinhalte, auf welche der Schreibende zurückgreifen kann – eine Kollektion wortgestaltiger ›Wahrheiten‹, die dem Sprachbenutzer zur Verfügung steht (RB LA 129f.). In diesem Zusammenhang spricht Barthes auch vom ›lebendigen Theater‹ der Wörter.

Le Glossaire, dans son discontinu, sa mise en scène lexicale, visant à exposer le mot, est donc bien un *Theatrum* vivant (je l’espère), plus que vivant : hy-

persensible brownien, avec des différentiels, un jeu de peurs et d'alibis. Le sujet qu'écrit a en lui deux sujets ‚sociaux‘ : Le jouisseur (les mots sont des mouvements de jouissance) et l'endetté (trouver à tout prix de l'argent, colmater la dette qui est demandée par l'autre, c'est-à-dire par le Symbolique). (RB LA 129-130)²⁴⁵

Der Wortbenutzer spielt eine Doppelrolle; er ist lustvoller Spieler und Teilhaber an einem Prozeß symbolischer Zirkulation von Werten. Das »Je« verwandelt sich, je nachdem, wie es denkt, d.h. aber vor allem, je nachdem, welche Sprache es führt.²⁴⁶

Ein tendenziell enzyklopädisches Selbstporträt. Barthes' alphabetisches »autoportrait« sei, so betont Herschberg Pierrot, zugleich ein Zeitporträt.²⁴⁷ Gerade im Licht der Vorarbeiten zu *RB par RB* trete, so Herschberg Pierrot, der enzyklopädische Charakter des Barthes Oeuvres hervor, die dem endgültigen Buch nicht so deutlich anzusehen sei (»la visée encyclopédique de l'ouvrage«, 32). Daß sich mit dem Schreibprojekt um »Roland Barthes« auch die Idee verbindet, zwischen wissenschaftlichen und literarischen Schreibweisen zu vermitteln, deutet sich u.a. in einer (erst aus dem Nachlaß veröffentlichten) Passage über Metaphorik an, deren epistemologische Bedeutung Barthes in Bemerkungen erörtert, in denen er über sich selbst in der dritten Person als einen habituellen Metaphoriker spricht (vgl. LA RB 319-320).

ROLAND BARTHES par Roland Barthes. Das alphabetische Selbstporträt besteht aus Einzelabschnitten, und diese stehen unter Stichworten. Diverse Stichworte stehen im Zeichen der Autoreferenz, verdeutlichen Implikationen und Effekte der gewählten Textgestalt – auch unter Einbezug autobiographischer Momente, über welche die persönliche Motivation des Schreibenden als weiterer selbstreferenzieller Aspekt ins Spiel kommt. Die Artikel »Das Alphabet«, »Der Kreis der Fragmente«, »Die Ordnung, an die ich mich nicht

²⁴⁵ Der Hinweis auf Brown bezieht sich auf Robert Brown, der 1827 die ungeordnete Bewegung der Partikel in Flüssigkeiten entdeckte (vgl. Anm. zu dieser Passage in RB LA 130).

²⁴⁶ Unter der Überschrift »Je ne suis qu'un signe« heißt es in Barthes' *Lexique*-Nachlaß: »Dans mon travail (intellectuel), il faut bien me prendre pour un signe de l'Histoire : je ne suis qu'une contradiction, figure de toutes les contradictions qui mûrissent et forment peu à peu l'avenir de l'Occident.« (320)

²⁴⁷ Herrschberg-Pierrot: *Présentation*, RB LA 34.

mehr erinnere« beziehen sich schon durch ihre Titel direkt auf die Textform; über »die Literatur als Mathesis«, »Das Werk als Polygraphie«, »Wissen und Schreibweise«, »Buchprojekte« kommt das Thema ›écriture‹ als solches ins Spiel.

Willkürliche Lemmatisierung und kaschierte Alphabetstruktur. Die ›Alphabetisierung‹ des Textes erscheint hier eigentümlich verschlüsselt und dadurch ambiguisiert. Die Titel der Fragmente sind meist aus kurzen Wortfolgen gebildet. Die Frage nach dem für die Einordnung in eine alphabetische Textsequenz jeweils maßgeblichen Ordnungswort ist damit aber noch nicht beantwortet. Rückblickend vom Ende des Buchs her wird deutlich, daß man sich die Artikel als ›verschlagwortet‹ denken muß und daß diese Schlagwörter über die Reihung der Artikel entschieden haben. Innerhalb der Artikel selbst können die relevanten Schlagwörter zwar auftauchen – tun dies aber nicht zwingend; in jedem Fall stehen sie nicht im Titel und ergeben sich (wie bei Schlagwörtern üblich) auch nicht mit zwingender Notwendigkeit. Verschlagwortung erscheint als höchst willkürliches, an subjektive Interpretationen gebundenes Ordnungsverfahren, und die Anordnung dieser Textsequenz wird gerade dadurch geprägt. Die Einordnung des Artikels »L’alphabet«²⁴⁸ unter den Buchstaben »P« treibt die Willkür auf die Spitze.²⁴⁹ Die Strukturierung des Textes, auf Umwegen am Leitfaden des Alphabets vorgenommen, erscheint letztlich als ein völlig willkürliches Verfahren.²⁵⁰ Solch ostentativ demonstrierte Beliebigkeit ist dabei aber eigentlich schon keine Beliebigkeit mehr – und die entsprechende Verwendung der alphabetischen Ordnung erscheint unversehens als ›sinnvoll‹ bezogen auf ihre Funktion, Beliebigkeit zu exemplifizieren.

Para-Biographisches in doppelter Graphie. Wer ist »ROLAND BARTHES«, wer ist »roland barthes«? Gibt es einen doppelten »Roland Barthes«? Schon

²⁴⁸ Vgl. Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 206/208; Barthes 2010a, S. 173f.

²⁴⁹ Vgl. Eckel 2012, S. 319.

²⁵⁰ Insgesamt verläuft, wie Eckel zusammenfaßt, »die Zuordnung zu einem bestimmten Buchstaben nicht über eines der Titelwörter, sondern über dasjenige Wort [...], unter dem das betreffende Fragment im Register verschlagwortet ist, oder womöglich gar nur über ein thematisch mehr oder weniger zentrales Wort aus dem Text. Es gibt sogar Fälle, wo keines dieser Zuordnungsprinzipien zu greifen scheint, und die Eingruppierung eines Textabschnitts vollkommen arbiträr wirkt [...]« (ebd.).

der Titel des lexikographischen Buchs deutet ein Spiel mit Konventionen der Selbstdarstellung an. Das Buch ist quasi-›autobiographisch‹, insofern es um eine Figur namens Roland Barthes geht, die sich aber offenbar in einen Schreibenden und einen Beschriebenen aufteilt. Das Leben des Schriftstellers Barthes wird in Absetzung von Gattungskonventionen der Autobiographie nicht linear im Sinn einer kohärenten, womöglich sinnvollen Folge dargestellt, sondern vor den Augen des Lesers in einzelnen Stücken ausgebreitet. Barthes vergleicht diese Text-Stücke mit Steinen, die jemand im Kreis um sich herumlegt; der aus einzelnen Textbausteinen bestehende lockere Textverbund steht demzufolge im Zeichen der Selbstumkreisung.²⁵¹ Das Subjekt des Schreibens ist für Barthes keine homogene ›organische‹ Instanz, sondern etwas Zerstreutes,²⁵² Partikuläres – etwas, dessen Zusammenhalt sich demnach allenfalls als ›kompositorisch‹ oder ›konstellativ‹ darstellt. Schon die Typographie des Titels (*ROLAND BARTHES par roland barthes*) deutet an, daß der ›Beschriebene‹ (ROLAND BARTHES) nicht einfach ein sich (womöglich gar ›authentisch‹) artikulierendes Ich ist, sondern eine Kunstfigur, die (ganz buchstäblich) abhängig von den Buchstaben erscheint.²⁵³ »Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman«²⁵⁴ – so heißt es im Motto und im Text selbst. Gesprochen wird aber, gerade über diese ›Romanperson‹ aus verschiedenen Perspektiven. Damit ist die Implikation konventionellen autobiographischen Schreibens hinfällig, das sich als Darstellung eines ›identischen‹ Subjekts durch einen in sich kohärenten Diskurs verstand.²⁵⁵ Die traditionelle Form des autobiographi-

²⁵¹ Vgl. »Ecrire par fragments: les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'étale en rond: tout mon petit univers en miettes[...]« (Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 165) – »In Fragmenten schreiben: die Fragmente sind dann wie Steine auf dem Rand des Kreises: ich breite mich rundherum aus, meine ganze kleine Welt in Bruchstücken[...]« (Barthes 2010a, S. 108).

²⁵² »[...] lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé [...] c'est une *diffraction* qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus noyau principal ni structure de sens: [...] je suis dispersé.« (Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 204) – »Wenn wir heute von einem geteilten Subjekt reden [...], [so wird] eine *Diffraction* [...] ins Auge gefasst, eine Aufstreuung, in deren Auseinanderfall es weder Hauptkern noch Sinnstruktur gibt: ich bin [...] verstreut.« (Barthes 2010a, S. 169).

²⁵³ Vgl. dazu Brune 2003, S. 249.

²⁵⁴ Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 81. »All dies muss als etwas betrachtet werden, was von einer Romanperson gesagt wird« (Barthes 2010a, S. 5).

²⁵⁵ »Dies steht diametral dem Verständnis von Selbstlebensbeschreibung, wie es sich z. B. bei Wilhelm Dilthey unter Rekurs auf die für ihn traditionsbildenden Autoren Augustinus und

schen Bekenntnisses erscheint obsolet, suggeriert sie doch eine Kohärenz des dargestellten Lebens über die Zeiten hinweg. Aber auch der ›Roman‹ traditionellen Zuschnitts bietet kein brauchbares Muster mehr. Das Konzept des ›zerstreuten‹ Subjekts wirft die Frage auf, wie sich dieses schriftstellerisch abbilden lasse.²⁵⁶ In seiner Abhandlung *Sade, Fourier, Loyola* schreibt Barthes:

[S]i j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons: des ›biographèmes[...].²⁵⁷

So wird das dargestellte Leben zum Kunstwerk; das künstlerische Arrangement bedingt, daß dieses ›Leben‹ lesbar wird – als etwas Doppeltes, Doppelbödiges, dessen erstes Signal die Differenz zwischen Groß- und Kleinbuchstaben ist – und damit wiederum etwas Arbiträres, das im Kontext des Bartheschen Textes ›Sinneffekte‹ mit sich bringt.

Inszenerungen um das Ich. Das autobiographische Ich ist seine eigene Inszenierung, das Wörterbuch wird zu seinem Schauplatz (Theater). In den *Fragments d'un discours amoureux* (s.u.) heißt es, dazu passend, über den Liebenden, dieser sei sein eigenes Theater; Analoges gilt hier für das autobiographische Ich.

L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. ›Mettre en scène‹ veut dire: échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et, à la limite: faire de la rampe une barre incertaine.²⁵⁸

Rousseau zeigt, entgegen. Sieht er deren Bekenntnis-Autobiographien als ›Besinnung über das Leben‹, in der die Autoren ›verstehend den Zusammenhang der verschiedenen Teile ihres eigenen Lebensverlaufes‹ erfaßten [Dilthey: *Das Erleben und die Selbstbiographie*], so grenzt sich Barthes vor dem Hintergrund des in sich aufgespaltenen Subjektes direkt von einem solchen Verständnis ab [...]« (Brune 2003, S. 248).

²⁵⁶ Vgl. Eckel 2012, S. 320–323.

²⁵⁷ Barthes 1994: *Sade, Fourier, Loyola* [1971], S. 1045. » [W]äre ich Schriftsteller und tot, wie sehr würde ich mich freuen, wenn mein Leben sich dank eines freundlichen und unbekümmerten Biographen auf ein paar Details, einige Vorlieben und Neigungen, sagen wir auf ›Biographem‹, reduzieren würde [...]. « (Borges 1986, S. 13). Wie Brune betont, ist *ROLAND BARTHES par roland barthes* die Umsetzung dieses Wunsches: »eine bewußt fragmentarische, sich von der narrativen Kontinuität des traditionellen autobiographischen Diskurses radikal abgrenzende Form autobiographischen Schreibens.« (Brune 2003, S. 248).

Der Inszenierungscharakter des eigenen Ichs bzw. des eigenen Lebens wird u.a. durch den ständigen Wechsel der Perspektive auf »Roland Barthes« angedeutet.²⁵⁹ Das »autobiographische« Ich erscheint so als ein aus Artikeln zusammengestücktes Patchwork-Ich. Dieses schreibend herzustellen, ist die eigentliche Motivation des Schriftstellers, der Lust am (entstehenden) Text hat.²⁶⁰

Me commenter? Quel ennui! Je n'avais pas d'autre solution que de me *ré-écrire* – de loin, de très loin – de maintenant: ajouter aux livres, aux thèmes, aux souvenirs, aux textes, une autre énonciation, sans que je sache jamais si c'est de mon passé ou de mon présent que je parle. Je jette ainsi sur l'œuvre écrite, sur le corps et le corpus passés[...] une sorte de *patch-work*, une couverture rhapsodique faite de carreaux cousus. Loin d'approfondir, je reste à la surface[...].²⁶¹

Ein Wörter- und Bilderbuch. Barthes differenziert einleitend zwischen zwei Phasen des Imaginären: einer ersten, in der sich das Imaginäre an Bilder knüpft, und einer zweiten, in der es sich an Texte knüpft. In diesem Buch nun kommen, als »Partikel«, in denen sich Imaginäres kondensiert, zusätzlich zu den Texten auch reproduzierte Photos ins Spiel. Der Aufbau von *ROLAND BARTHES par Roland Barthes*, bei dem die Bilder-Sequenz der Text-/Artikelsequenz vorangeht, entspräche demnach dem Lauf des Lebens des Protagonisten: zuerst eine Zeit der Bilder, dann eine der Texte. Die Photosequenz unterliegt keiner erkennbaren Ordnung, insbesondere nicht der chronologischen: Die Bilder aus einem vorstellbaren »Familienalbum« zeigen

²⁵⁸ Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 175. » Die lebenswichtige Anstrengung dieses Buches besteht darin, dass ein Imaginarium inszeniert wird. »Inszenieren« heißt: Kulissenstützen staffeln, Rollen verteilen, Stufen festlegen und am Ende gar aus der Rampe ein ungewisses Trennzeichen machen.« (Barthes 2010a, S. 123).

²⁵⁹ Vgl. Brune 2003, S. 250.

²⁶⁰ Vgl. Eckel, demzufolge sich das »zerstreute« Subjekt (bei) Barthes vom »einheitlichen« Subjekt bürgerlicher Ideologie nicht dadurch »unterscheidet [...], dass es weniger imaginär wäre, sondern [...] dadurch, dass es um seine eigene Fiktivität weiß« (Eckel 2012, S. 323).

²⁶¹ Barthes 1995: *Roland Barthes par Roland Barthes*, S. 203. »Mich kommentieren? Wie langweilig! Ich hatte nur eine Lösung: mich *neu-schreiben* – von Weitem, von sehr weit weg – von jetzt: den Büchern, Themen, Erinnerungen, Texten eine andere Art des Aussagens hinzuzufügen, ohne dass ich jemals wüsste, ob ich von meiner Vergangenheit oder meiner Gegenwart spreche. Ich werfe so über das geschriebene Werk, über den vergangenen Körper und Korpus [...] eine Art *patch-work*, eine rhapsodische Decke, die aus zusammengenähten Vierecken besteht. Weit davon entfernt zu vertiefen, bleibe ich an der Oberfläche[...].« (Barthes 2010a, S. 168).

Barthes in ganz verschiedenen Lebensaltern, seine Eltern und Großeltern sowie andere Verwandte früherer Generationen. Die den Photos beigegebenen Texte sind keine konventionellen Bildlegenden; sie entsprechen eher persönlichen Bemerkungen oder Reaktionen.

Die Idee, Textabschnitte seien als artifizielle Fragmente im Kreis um das schreibende Ich herumgelegt, interpretiert die Beziehung zwischen Text und Ich zum einen als ›Profilierung‹ des Ichs, andererseits aber auch im Sinn seiner ›Aussparung‹. Analog dazu hat das ›Familienalbum‹ zwei Gesichter: es trägt die private Handschrift des Sammlers und Arrangeurs (oft sogar in buchstäblichem Sinn), manchmal auch sein eigenes Bild, dies freilich dann (auch in *ROLAND BARTHES par roland barthes*) in so verschiedenen Varianten, daß sich die Frage nach seiner Identität stellt. Es ist aber auch kompiliert aus heterogenen Fundstücken, und sein Arrangement als solche unterliegt allerlei Kontingenzen.

4.4 *Fragments d'un discours amoureux* (1977): Sprach-Figuren auf der Textbühne

Lexikon-Theater. Die *Fragments d'un discours amoureux*²⁶² bilden ein weiteres alphabetisches Experiment, das den Spielcharakter der alphabetischen Anordnung besonders akzentuiert: Auf einen einleitenden Teil unter dem Titel »Comment est fait ce livre«²⁶³ folgen Einzelartikel. Diese sind jeweils unter ein Lemma gestellt und tragen zusätzlich einen auf dieses

²⁶² Barthes 1995: *Les fragments d'un discours amoureux*, Dt. Ausgabe: *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1988). – Neue erw. Ausgabe: *Fragmente einer Sprache der Liebe* (2015); *Unveröffentlichte Figuren* (2015).

²⁶³ Unter dem Titel »Comment est fait ce livre« (»Wie dieses Buch aufgebaut ist«) erläutert Barthes sein Konzept der hier versammelten »Figures« (»Figuren«) (gemeint sind sprachliche Figuren) und des durch sie konstituierten »Codes« so: »Une figure est fondée si au moins *quelqu'un peut dire*: ›Comme c'est vrai, ça! Je reconnais cette scène de langage.« (Barthes 1995: *Fragments*, S. 461f.) – »Eine Figur ist dann zustande gekommen, wenn wenigstens einer sagen kann: ›Wie wahr das ist! Diese Sprachszene kenne ich doch.« (Barthes 1988, S. 16); »*celui qui tient ce discours [...] sait seulement que ce qui lui passe dans la tête à tel moment est marqué, comme l'empreinte d'un code [...]. Ce code, chacun peut le remplir au gré de sa propre histoire[...]*« (Barthes 1995: *Fragments*, S. 462) – »[...] der, der diesen Diskurs führt [...], weiß lediglich, daß, was ihm in einem bestimmten Augenblick durch den Kopf schießt, *geprägt* ist wie die Matrix eines Codes [...]. Diesen Code kann jeder nach Maßgabe seiner eigenen Geschichte ausfüllen[...]« (Barthes 1988, S. 17).

Lemma abgestimmten Titel (manchmal in Form eines literarischen Zitats). Der Buchtitel scheint zwar vage ein Transparentwerden der Liebesdiskurs-Struktur zu verheißen, ohne daß dies dann aber eingelöst würde. Weder gibt es eine wirkliche Erklärung der Prinzipien, nach denen die Lemmata ausgewählt wurden (und die Pointe liegt wohl auch in der Unbegründbarkeit solcher Auswahl) – noch wird die Artikelform als solche in einer erklärenden Weise kommentiert. Die Selbstbeschreibung des Buches erfolgt via negationis. Es soll keine ›Metasprache‹ eingesetzt werden – wobei es im Sinn des im folgenden entfalteten Sprachverständnisses wäre, die Existenz bzw. Möglichkeit einer ›Metasprache‹ als solche zu bestreiten. Der Liebesdiskurs entzieht sich auf exemplarische Weise dem Zugriff von Meta-Texten – und damit steht er repräsentativ für sprachliche Prozesse und Strukturen insgesamt, die sich (entsprechend einer u.a. bei Ludwig Wittgenstein maßgeblichen Differenzierung)²⁶⁴ nicht theoretisch begründen, nur zeigen lassen.

Abgründe des Alphabetischen. Die alphabetische Anordnung läßt sich mit Bedeutung auf (bzw. eine latente Bedeutung wird aktualisiert), indem von der ›Neutralität‹ des Alphabets die Rede ist. Anders gesagt: Der Diskurs über die ›Neutralität des Alphabets‹ steht per se im Zeichen eines performativen Selbstwiderspruchs: Man kann über das ›Nichtssagende‹ nichts ›sagen‹, ohne seinem ›Nichtssagend-Sein‹ zu widersprechen. Dies wiederum ist ein typischer Effekt, den Sprech-/Ausdrucksweisen gleichsam gegen den Willen des Benutzers erzeugen können. Bei Barthes geschieht es aber wohl im Sinne/mit dem Willen des Schriftstellers, der solche Effekte offenbar vorführen will. Der Ausdruck »s'abîmer« ist ein besonders guter Anlaß, dies zu tun: Das ›Zugrundegehen‹ erscheint in der französischen Vokabel als ein ›Sich-in-den-Abgrund-Stürzen‹, also etwas, an dem der Stürzende selbst aktiven Anteil hat, wenngleich er sich dabei auch selbst zurücknimmt. In einem Buch über ›Sprache‹ (im Spannungsfeld zwischen Langue und Parole, Code und Discursus) ist »s'abîmer« eine besonders gut als Anfangslemma geeignete Vokabel: Jemand ›geht ein in die/geht zugrunde in der Sprache‹. Das französische Wort ist durch sein Apostroph prägnant charakterisiert: Das Apostroph trennt das »s(e)« vom »abîmer« und bringt beide doch auch in Beziehung (wobei des »se« zu einem »s« verkürzt wird – »abgeschnitten« al-

²⁶⁴ Vgl. Wittgenstein 1971, S. 19.

so). Und wenn man es genau nimmt, steht hier bei ›s'abîmer‹ nicht das ›a‹ am Anfang, sondern das ›s‹.

Der Liebesdiskurs als Diskurs des Marginalen und Besonderen. In der Vorbemerkung Barthes' zu seinem Buch wird der Liebesdiskurs als ein ›Rand‹-Diskurs charakterisiert – als etwas ›Abweichendes‹, ›Randständiges‹, »Unzeitgemäße[s]«,²⁶⁵ als etwas, das man vielleicht ›zeigen‹ (vorführen), nicht aber ›erklären‹ kann, als etwas, das sich den Mechanismen und Systemen nicht assimiliert und daher ignoriert oder verachtet wird.²⁶⁶ Thema des Buches ist das Abweichende, das sich in kein System Fügende – wie es der Liebesdiskurs umschreibt: als das ›Besondere‹, ›Einmalige‹. Der Diskurs der Liebe ist demnach per se ein Diskurs ›am Rande‹. Schon deshalb präsentiert sich ein dem Liebesdiskurs gewidmetes ›Lexikon‹ als Anti-Lexikon.

Wenn es sich zudem vornimmt, den Diskurs eines ›Einsamen‹ nachzuzeichnen und insofern zum Gegenstand einer nicht-mehr-einsamen Auseinandersetzung zu machen, dann liegt darin eine paradoxe Grundaufgabe. Als eine ›doppelte‹ Paradoxie erscheint es, wenn die Artikulations- und Denkfiguren des Liebenden als Bestandteile eines ›Codes‹, als Zitatfundus behandelt werden. Denn demnach wäre die sich als jeweils ›besonders‹ verstehende (weil auf ›Besonderes‹ beziehende) Artikulation qua Aktivierung eines ›Codes‹ immer schon in sich paradox: Über das Besondere kann

²⁶⁵ Barthes 1995: *Fragments*, S. 15.

²⁶⁶ »La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante: que le discours amoureux est aujourd'hui *d'une extrême solitude*. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait?), mais il n'est soutenu par personne; il est complètement abandonné des langages environnants: ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigü soit-il, d'une *affirmation*. Cette affirmation est en somme le sujet du livre qui commence.« (Barthes 1995: *Fragments*, S. 459) – »Die Notwendigkeit des vorliegenden Bandes hängt mit der folgenden Überlegung zusammen: daß der Diskurs der Liebe heute von extremer Einsamkeit ist. Dieser Diskurs wird wahrscheinlich (wer weiß?) von Tausenden von Subjekten geführt, aber von niemandem verteidigt; er wird von den angrenzenden Sprachen vollständig im Stich gelassen: entweder ignoriert oder entwertet oder gar verspottet, abgeschnitten nicht nur von der Macht, sondern auch von ihren Mechanismen (Techniken, Wissenschaften, Künsten). Wenn ein Diskurs, durch seine eigene Kraft, derart in die Abdrift des Unzeitgemäßen gerät und über jede Herdengeselligkeit hinausgetrieben wird, bleibt ihm nichts anderes mehr, als der wenn auch winzige Raum einer Bejahung zu sein. Diese Bejahung ist im Grunde das Thema des vorliegenden Buches.« (Barthes 1988, S. 13)

man nicht ›codiert‹ sprechen. Dem ›Besonderen‹ qua diskursiven Konstrukts in einem Lexikon gerecht werden zu wollen, steigert die Problematik des Projekts (bzw. würde sie steigern, wenn der Text denn ein Lexikon sein wollte). In der Exposition des Themas, wie sie mit dem einführenden Absatz erfolgt, wird also bereits die Kernthematik (das Kern-›Problem‹/problema) in den Blick gerückt: Es geht um die verbale Darstellbarkeit oder Undarstellbarkeit des ›Besonderen‹, Singulären – und es geht um Sprache zwischen Code und Aktualisierung.²⁶⁷ Als etwas ›Besonderes‹ liegt das Thema (›Liebe‹) jenseits des Zugriffs erläuternder ›Metatexte‹: Es ist nicht rational explizierbar, ableitbar, begründbar. (Und es gehört zum Liebesdiskurs, dem Objekt der Liebe wie den eigenen Liebesempfindungen den Status des Besonderen, Einmaligen zuzuschreiben.)

Der Diskurs der ›Liebe‹ ist ein einerseits von Zitaten, Topoi, sich Wiederholendem gespeister Diskurs. Andererseits geht es ihm um das ›Besondere‹, das besondere Liebesobjekt in seiner Einzigartigkeit, die ›besonderen‹ Empfindungen. Insofern ist gerade der Liebesdiskurs das Paradebeispiel für die Spannung zwischen Allgemeinem und Besonderem, Regeln und Anwendung, Grammatik und Performanz, welche die Beziehung des Sprachbenutzers zur Sprache charakterisiert.²⁶⁸ Der Liebes-›Diskurs‹ partizipiert – in der Bartheschen Akzentuierung – an der Besonderheit, Unableitbarkeit der Liebe bzw.: Er ist von deren Antisystematik kontaminiert. Das ist auch nur konsequent: Denn der Liebesdiskurs gehört ja zur Liebe. ›Lieben‹ ist insbesondere: den Liebesdiskurs pflegen. Eben weil sich das Doppel-Thema Lie-

²⁶⁷ Wie der Übersetzer Henschen einleitend (vgl. Barthes 1988, S. 11) in Erinnerung ruft, differenziert Roland Barthes stets klar zwischen ›langue‹ und ›parole‹. Er ist bemüht, die Artikulation nicht als vom System determinierte Aktualisierung des Codes zu betrachten; seine Reflexionen bewegen sich um die Differenz von ›langue‹ und ›langage‹.

²⁶⁸ Das Barthesche Wörterbuch macht anlässlich dieses durch seine Randständigkeit und Unzeitgemäßheit gerade exemplarische Thema deutlich, daß der Diskurs selbst ein ›Mobile‹ mit vielen Lücken ist: Es gebe – so Roland Barthes über seinen Text – *des temps morts, bien figures tournent court; certaines, étant des hypostases de tout le discours amoureux, ont la rareté même – la pauvreté – des essences: que dire de la Langueur, de l'Image, de la Lettre d'amour, puisque c'est tout le discours amoureux qui est tissé de désir, d'imaginaire et de déclaration?*« (Barthes 1995: *Fragments*, S. 462) – »Pausen, Leerstellen, manche Figuren schlagen plötzlich eine andere Richtung ein; einige, Hypostasen des ganzen Diskurses der Liebe, haben geradezu die Seltenheit – die Armut – von Essenzen: was läßt sich schon vom Liebessehnen, vom Bild, vom Liebesbrief sagen, zumal ja der ganze Diskurs der Liebe vom Verlangen, vom Imaginären und von der Liebeserklärung durchwoben ist?« (Barthes 1988, S. 16f.).

be/Liebesdiskurs dem Zugriff erläuternder (verallgemeinernder, abstrahierender) Metatexte entzieht, kann der Liebesdiskurs nur vorgeführt werden. Nachbildung statt Beschreibung: so Barthes' Leitidee. Der Liebesdiskurs kann nur ›gezeigt‹ werden, und so wird er ›inszeniert‹.

Figurenspele auf dem Papier. Rede- und Text-›Figuren‹ sind die Protagonisten des Spiels, das hier auf dem Papier inszeniert wird. Der einzelne Sprecher bedient sich solcher Schreibweisen – auch und gerade wenn es um Persönliches geht. Die ›Sprache der Liebe‹ ist ein Reservoir von Formeln, Ausdrucksmöglichkeiten, Textmustern, Deutungsmustern für persönliche Erfahrungen, auf die man zurückgreift, um über sich als Liebenden zu sprechen. Die ›Sprache der Liebe‹ (der Liebes-Diskurs) wird aus verschiedenen Quellen gespeist, darunter aus literarischen (man empfindet immer auch so, wie es in Büchern steht). Diese Ausdrucksmöglichkeiten bilden kein System. Die ihnen angemessenste Form der Darstellung ist daher die in Einzelartikeln – die lexikographische. Auch dieses Buch ist in gewissem Sinn ein ›(auto-)biographisches‹. Denn sein Thema sind die Diskurse, aus denen sich das Leben des Einzelnen zu weiten Teilen zusammensetzt, die dem zugrunde liegen, was man beispielsweise eben als sein Liebesleben betrachtet. Die Inszenierung des Textes auf dem Papier orientiert sich an der Verschriftung theatraler Prozesse. In der ›Kopfleiste‹ der Einzelabschnitte steht jeweils ihr ›Argumentum‹: das, was ›gespielt‹ wird, in kondensierter Form. Dem Terminus ›Figur‹ hier (sehr eigenwillig!) zugeordnet ist der Terminus ›discursus‹, etymologisch der Vorfahre von ›Discours‹, aber eben doch nicht ›dasselbe‹ – etwas nicht als ›Diskurs‹ Identifizierbares (d.h. erstens: nicht als *das Konzept* ›Diskurs‹ Identifizierbares und zweitens als etwas ›nicht diskursiv Identifizierbares‹). Die Getrennschreibung von ›dis-cursus‹ läßt zudem die Bedeutungspotentiale des ›dis‹ assoziieren (Dis-soziation, Dis-harmonie, Dis-sens etc.), insbesondere die Idee der Abweichung von einem ›cursus‹, von einer bereits gebahnten Spur.

›Diskurs‹: Durchlauf, Performanz. Durch das Textarrangement (das erste Wort im Artikel ›1. Figuren‹ ist ›Dis-cursus‹) wird der Ausdruck ›Figur‹ an den des ›Dis-kurses‹ gebunden. Eine wirkliche Definition findet nicht statt; stattdessen erzeugt der Text das Bild von einem/etwas, der/das ›läuft‹, und zwar hin und her: Ist die ›Figur‹ jemand, der läuft – oder läuft jemand eine

›Figur‹? Barthes skizziert ein Geschehen auf einem unbestimmten Schauplatz:

1. Figures / Dis-cursus, c'est, originellement. [sic] l'action de courir çà et là, ce sont des allées et venues, des ›démarches‹, des ›intrigues‹. L'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires.²⁶⁹

Der zweite Satz des Artikels über ›Figur‹ und ›Dis-cursus‹ gilt dem ›Liebenden‹, der ›in seinem Kopf hin und her‹ läuft, also innerpsychischen Abläufen: Die Ausdrucksweise ist metaphorisch und dezidiert un-definitiv. Gerade der Liebende, so wird signalisiert, ist kein souveräner Sprachbenutzer; er wählt nicht, sondern ihm ›stößt zu‹; die Umstände, unter denen dies geschieht, werden nicht von ihm kontrolliert. Die ›Figur‹, so könnte man sagen, ist etwas Sprachliches – und als etwas Sprachliches das Subjekt/der Träger der Bewegung. Derjenige, der sich solcher Sprachfiguren bedient (sie ›ausführt‹, sie ›performiert‹), wird dadurch selbst zur (Sprach-)Figur. Im Horizont des von Roland Barthes hier verwendeten Theater- bzw. Performanz-Modells gesagt: Der, der eine choreographische Figur ›tanzt‹ oder einen Dramentext aufführt, ›wird‹ selbst zur ›Figur‹. Dabei kann er in einer Rolle erstarren, zur Statue werden.²⁷⁰ Die Spannung zwischen Tanz-Figur und Statuen-Figur ließe sich vergleichen mit der zwischen Rede und Schrift, aber auch mit der zwischen besonderer Rede und Wörterbuch-Skript. Die ›Figur‹ wird ferner ›gleichsam‹ als ›Opernarie‹ beschrieben, in dieser Beschreibung überlagern sich Musik, Text und Performanz als Bildspender:

Ce qui est lu en tête de chaque figure n'est pas sa définition, c'est son argument. Argumentum: ›exposition, récit, sommaire, petit drame, histoire inventée‹; j'ajoute: instrument de distanciation, pancarte, à la Brecht. Cet argument ne réfère pas à ce qu'est le sujet amoureux (personne d'extérieur à ce sujet [...]), mais à ce qu'il dit. S'il y a une figure ›Angoisse‹, c'est parce que le su-

²⁶⁹ Barthes 1995: *Fragments*, S. 461. »1. Figures / Dis-cursus – das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind ›Schritte‹, ›Verwicklungen‹. Der Liebende hört in der Tat nicht auf, in seinem Kopf hin und her zu laufen, neue Schritte zu unternehmen und gegen sich selbst zu intrigieren. Sein Diskurs existiert immer nur in Gestalt von Sprach-›Anwandlungen‹, die ihm nach Maßgabe geringfügigster, aleatorischer Umstände zustoßen.« (Barthes 1988, S. 15).

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 16.

jet s'écrie parfois (sans se soucier du sens clinique du mot): ›Je suis angoissé!‹ ›Angoscia!‹, chante quelque part la Callas. La figure est en quelque sorte un air d'opéra [...].²⁷¹

Wörter-Theater versus lexikographische Definition. Abweichend von konventionellen Lexika und Wörterbüchern legt es Barthes in den *Fragments* darauf an, die Idee eines möglichen ›Besitzes‹, einer möglichen ›Beherrschung‹ der Sprache zu unterlaufen. Er stellt kein scheinbar ›gesichertes‹ Sprachwissen in Form von Vokabel-Erläuterungen zur Verfügung, und er läßt die Möglichkeit solcher Verfügbarmachung zweifelhaft werden. Auch unter diesem Aspekt erweist sich das Thema ›Liebe‹ als raffiniert gewählt: ›Unverfügbarkeit‹ ist ein gerade mit Liebesgefühlen und Liebesobjekten assoziierter Zug. Der Text basiert – wie er auch zu erkennen gibt – auf einer *Werther*-Lektüre. Goethes Roman ›inszeniert‹ die Frage nach dem Verhältnis des Liebenden zu seinem Diskurs bereits auf eine Weise, an die Barthes anschließen kann: Einerseits beschwört Werther durch seinen Diskurs Authentizität, Naturnähe, Originalität, das Nicht-Regelkonforme, das Besondere, das Einzigartige – andererseits ›borgt‹ er sich seinen Diskurs aus Büchern (Homer, Ossian, Klopstock...). Der *Werther* hat Sprechweisen (und Empfindungsstile) der Folgezeit nachhaltig geprägt. Er selbst ist aber auch schon das Echo früherer Diskurse, und sein Held ist ein ›homme copie‹. (Das aus Belegstellen gebräuchlicher Redeweisen kompilierte Wörterbuch ist gleichsam die Buch-Metapher eines solchen Zitier- und Kopier-Menschen.)

Vom dramatischen Inszenieren von Ausdrucksweisen spricht bereits der einleitende Absatz:

Tout est parti de ce principe: qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable. De là le choix d'une méthode ›dramatique‹, qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d'un langage

²⁷¹ Barthes 1995: *Fragments*, S. 462. » Was in der Kopfleiste jeder Figur steht, ist nicht ihre Definition, sondern ihr Argument. Argumentum: ›Darstellung, Bericht, Zusammenfassung, kleines Drama, erfundene Geschichte‹; ich füge hinzu: Instrument der Distanzierung, Schrift- oder Bildtafel im Sinne Brechts. Dieses Argument bezieht sich nicht auf das, was das liebende Subjekt ist (das als Person außerhalb dieses Themas liegt [...]), sondern auf das, was es sagt. Wenn es eine Figur mit dem Namen ›Angst‹ gibt, so deshalb, weil das Subjekt manchmal (ohne sich um die klinische Bedeutung des Wortes zu scheren) aufschreit: ›Ich habe Angst!‹ – ›Angoscia!‹, singt die Callas an einer Stelle. Die Figur ist gewissermaßen eine Opermarie [...].« (Barthes 1988, S. 17f.).

premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le je, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé; mais ce portrait n'est pas psychologique; il est structural: il donne à lire une place de parole: la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas.²⁷²

Das Schreiben orientiert und bespiegelt sich selbst demnach am theatralen Paradigma. Barthes ›kreuzt‹, anders gesagt, in den *Fragments d'un discours amoureux* neuerlich, vielleicht noch etwas nachdrücklicher als in den vorangegangenen Texten, zwei Modelle von ›Darstellung‹ miteinander: das Modell ›Theater‹ und das Modell ›Lexikon‹.²⁷³ Was begründet, vielleicht dem ersten Anschein zum Trotz, deren Affinität? Beide sind (in Barthesscher Perspektive) Räume, in denen sich Figuren bewegen, Figurationen entfalten. Das Theater ist geprägt durch den Spannungsraum zwischen ›Skript‹ und

²⁷² Barthes 1995: *Fragments*, S. 461. » Alles ist aus dem folgenden Prinzip erwachsen: daß der Liebende nicht auf ein einfaches symptombehaftetes Subjekt reduziert werden durfte, sondern daß eher vermittelt werden mußte, was in seiner Stimme an Unzeitgemäßem, das heißt sich der Behandlung Entziehendem, mitschwingt. Daher die Wahl einer ›dramatischen‹ Methode, die auf Beispiele verzichtet und sich einzig auf die Wirkungsweise einer ersten Sprache (keiner Metasprache) stützt. Die Beschreibung des Diskurses der Liebe ist also durch seine Nachbildung ersetzt worden, und dieser Diskurs hat seine entscheidende Hauptperson zurückerstattet bekommen, das Ich, und zwar so, daß eine Ausdrucksweise inszeniert wurde, keine Analyse. Was vorgestellt wird, ist, wenn man so will, ein Porträt, aber kein psychologisches, sondern ein structurales: es gibt einen sprachlichen Ort zur Lektüre auf: den Ort jemandes, der für sich, als Liebender, spricht, der angesichts des Anderen (der Liebesobjektes) spricht, der seinerseits schweigt. « (Barthes 1988, S. 15).

²⁷³ Barthes' ›Szenarien‹ für sein Wörtertheater gleichen Artikeln in Wörterbüchern: Sie gliedern sich teilweise in mehrere untereinander aufgelistete Bedeutungsfacetten. So enthält beispielsweise der Text »Le cœur« (»Das Herz«) zunächst eine Art summarischer Bestimmung der Wortbedeutung und geht dann in Spezifikationen über, die – wie in konventionellen Wörterbüchern – mit Belegstellen und Beispielen ergänzt werden: »CŒUR. *Ce mot vaut pour toutes sortes de mouvements et de désirs, mais ce qui est constant, c'est que le cœur se constitue en objet de don – soit méconnu, soit rejeté.* / 1. Le cœur est l'organe du désir [...]. / 2. Werther se plaint du prince de X^x: »Il apprécie mon esprit et mes talents plus que ce cœur, qui cependant est mon unique orgueil [...].« [...]. / 3. Le cœur, c'est ce que je crois donner. [...].« (Barthes 1995: *Fragments*, S. 509) – »HERZ. Das Wort steht für alle Arten von Regungen und Begierden; unveränderlich aber konstituiert sich das Herz als – sei es mißverständener, sei es abgelehnter – Gegenstand der Gabe. / 1. Das Herz ist das Organ der Begierde [...]. / 2. Werther beklagt sich über den Fürsten **: »Auch schätzt er meinen Verstand und meine Talente mehr als dies Herz, das doch mein einziger Stolz ist [...].« / 3. Was ich zu verschenken glaube, ist das Herz. [...].« (Barthes 1988, S. 126).

Performanz: Der Dramentext wird aufgeführt, die Choreographie tänzerisch umgesetzt. Ohne das ›Skript‹ kein Schauspiel, kein Tanz, wobei das ›Skript‹ nicht in einem ausgeschriebenen Text bestehen muß, sondern auch in Rollenkonzepten à la Commedia dell'arte bestehen kann. Barthes' Text eröffnet eine Perspektive auf das Theater, durch welche dessen Ähnlichkeit mit einem Lexikon bzw. Wörterbuch hervortritt (und, entsprechend, eine Perspektive auf das Wörterbuch, das dessen Ähnlichkeit mit einem Theater akzentuiert): In einem Wörter-Buch sind Wort-Bedeutungen als ›Skripte‹ fixiert, aber der Sinn dieser Fixierung ist das Verfügbarmachen für sprachliche Performanz.

Das Buch – das ›Wörter-Buch‹ oder Lexikon – wird als eine Bühne aufgefaßt, auf der sich die Sprach-Figuren bewegen, auf der inszeniert wird, was spezifische Sprach-Figuren tun. Die Titel der Artikel sind (wie) ›Stichworte‹, auf die hin sich dann Szenen der ›Figuren‹ entfalten. Das hier gespielte ›Theater‹ ist zwar durch den Wiedererkennungseffekt seiner Szenen und Szenarien charakterisiert, aber es wird doch gespielt. Die Rollenangebote eines ›Commedia dell'arte‹-Settings lassen sich dann ja auch auf jeweils besondere Weise spielend ausagieren. Ein wichtiges (auch in anderen Alphabettexen auftauchendes) Modell ist die ›Maske‹: Ihre Semantik changiert zwischen etwas Verhüllendem, Verbergendem, Entstellungen einerseits – und der Idee der ›Persona‹ und des identitätsstiftenden Maskengesichts auf der anderen Seite. Auch das ›Ich‹ des Liebenden ist eine Sprach-Figur. Gerade der Liebende ist kein souveräner Sprach-Benutzer. Im Liebesdiskurs wird die ›Diskurs‹-Prägung und fehlende Souveränität des Ichs sichtbar. Es spricht, weil ihm etwas ›zustößt‹; es erleidet und re-agiert.

Spiel und Meta-Spiel. Ausführlicher als in den anderen Alphabetbüchern erläutert Barthes in den *Fragments* sein Konzept. Es soll explizit keine ›Geschichte erzählt‹ werden – es gilt vielmehr, Elemente möglicher Spiel-Szenen vorzuführen – Szenen aus einem Liebes-Stück. Bevor die Artikelsequenz beginnt, heißt es: »*C'est donc un amoureux qui parle et qui dit:*«.²⁷⁴ Das verwendete sprachliche Material sind Zitate aus Texten über die Liebe – aus einer Liebes-›Enzyklopädie‹, zu der Texte verschiedener Zeitalter beige-

²⁷⁴ Barthes 1995: *Fragments*, S. 465. »Es ist also ein Liebender, der hier spricht und sagt:« (Barthes 1988, S. 23).

tragen haben.²⁷⁵ Die einzelnen Sprach-›Figuren‹, aus denen sich das Spiel zusammensetzt, ergeben sich aus den Stichworten – und auf diese Stichworte hin wird improvisiert. Die Szenenfolge ist dabei locker; sie unterliegt ja dem Alphabet, nicht dem verbindlichen Szenario einer abgerundeten Geschichte. Die Artikelfolge ist konzipiert als Sequenz von Spiel-Szenen, deren Träger die Wörter (als ›Figuren‹) sind. Barthes beschreibt diese Wörter als ›lebendige‹ Akteure, listet ihre Beschäftigung auf – und reduziert implizit alle menschlichen Akteure, die ähnliche Spielszenen durchlaufen, auf die von ihren Vokabeln und Redeweisen ausgehenden Aktivitäten.²⁷⁶ Neben dem

²⁷⁵ Unter dem Stichwort »Références« (»Quellen«) heißt es, die Einleitung abschließend: »Pour composer ce sujet amoureux, on a ›monté‹ des morceaux d'origine diverse. Il y a ce qui vient d'une lecture régulière, celle du Werther de Goethe. Il y a ce qui vient de lectures insistantes (Le Banquet de Platon, le Zen, la psychanalyse, certains Mystiques, Nietzsche, les lieder allemands). Il y a ce qui vient de lectures occasionnelles. Il y a ce qui vient de conversations d'amis. Il y a enfin ce qui vient de ma propre vie.« (Barthes 1995: *Fragments*, S. 464) – »Zur Konstitution dieses liebenden Subjekts sind Bruchstücke verschiedensten Ursprungs ›montiert‹ worden. Da ist, was sich aus einer systematischen Lektüre ergeben hat, der des Werther. Da ist, was aus wiederholter Lektüre hervorgegangen ist (das *Symposion* von Plato, Zen-Texte, die Psychoanalyse, manche Mystiker, Nietzsche, die deutschen ›Lieder‹). Da ist, was aus Gelegenheitslektüre stammt. Was aus der Unterhaltung mit Freunden stammt. Da ist schließlich, was aus meinem eigenen Leben stammt.« (Barthes 1988, S. 21f.).

²⁷⁶ Zum Stichwort »Ordre« (»Ordnung«) heißt es wie in Beschreibung einer körperlichen Aktion und unter Anspielung auf den antihierarchischen Zug enzyklopädischer Artikelfolgen: »Tout le long de la vie amoureuse, les figures surgissent dans la tête du sujet amoureux sans aucun ordre, car elles dépendent chaque fois d'un hasard (intérieur ou extérieur). A chacun de ces incidents (ce qui lui ›tombe‹ dessus), l'amoureux puise dans la réserve [...] des figures, selon les besoins, les injonctions ou les plaisirs de son imaginaire. [...] Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contingüité: les figures sont hors syntagme, hors récit; ce sont des Érynyes; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques. Le *dis-cursus* amoureux n'est pas dialectique; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective [...]. [...] l'amoureux parle par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ces phrases à un niveau supérieur, à une œuvre; c'est un discours horizontal: aucune transcendance[...].« (Barthes 1995: *Fragments*, S. 463) – »In der ganzen ›Spanne‹ des Liebeslebens tauchen die Figuren im Kopf des liebenden Subjekts ohne jede Ordnung auf, denn sie hängen jeweils vom (inneren oder äußeren) Zufall ab. Bei jedem dieser Zwischenfälle (das, was ihn über-, was ihm ein-›fällt‹) schöpft der Liebende aus dem Vorrat [...] der Figuren, je nach den Bedürfnissen, den Weisungen oder den Lüsten seines Imaginären.[...] Keine Logik hält die Figuren zusammen, determiniert ihre Nachbarschaft: die Figuren stehen außerhalb von Syntagma und Bericht; es sind Erynnien; sie ereifern sich, prallen aufeinander, beruhigen sich, kehren wieder, entfernen sich, ohne größere Ordnung als die eines Mückenschwarmes. Der *dis-cursus* der Liebe ist nicht dialektisch; er wechselt wie ein immerwährender Kalender, wie eine Enzyklopädie der affektiven Kultur [...]. [...] der Liebende spricht in Satzbündeln, faßt diese Sätze aber nicht

Theater als Kunst der Improvisation im Rahmen eines Szenarios und Rollenangebots ist das – bei Barthes explizit erwähnte – Tanz-Theater als Modell wichtig: Der Liebende führt eine Choreographie aus, tanzend wird er zur ›Figur‹.²⁷⁷ Wo immer man sie verwendet, ist die Sprache ›in Bewegung‹. Das Wörter-Buch skizziert/enthält die entsprechenden Choreographien. Als eine weitere Theaterform bringt Barthes dann noch das Musiktheater (die Oper) ins Spiel: Figuren sind ›Opernarien‹.

Zur bloß scheinbaren Neutralität der alphabetischen Ordnung. Probleme der Übersetzung. In den *Fragments* spricht Barthes mit Blick auf das Alphabet von einer ›bedeutungslosen‹ Struktur,²⁷⁸ was aber mit Vorsicht aufgenommen werden sollte. Die »Vorbemerkung des Übersetzers«²⁷⁹ in der deutschen Ausgabe enthält Erläuterungen zu Terminologischem und zu der übersetzerischen Entscheidung, um der alphabetischen Ordnung willen die Reihenfolge der Artikel im Deutschen gegenüber dem französischen Original umzustellen. Der Übersetzer stand, wie auch explizit deutlich wird, vor einer Grundentscheidung, vor der gerade Übersetzer von Lexika stehen: Die Reihenfolge der Artikel wird in alphabetisch organisierten Lexika von den Buchstaben bestimmt, aus denen sich die Lemmata zusammensetzen, und

auf einer höheren Ebene zusammen, zu einem Werk; es ist ein horizontaler Diskurs: keine Transzendenz[...]« (Barthes 1988, S. 19f.).

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 16.

²⁷⁸ »Pour faire entendre qu'il ne s'agissait pas ici d'une histoire d'amour (ou de l'histoire d'un amour), pour décourager la tentation du sens, il était nécessaire de choisir un ordre absolument insignifiant. On a donc soumis la suite des figures (inévitables puisque le livre est astreint, par statut, au cheminement) à deux arbitraires conjugués: celui de la nomination et celui de l'alphabet. Chacun de ces arbitraires est cependant tempéré: l'un par la raison sémantique (parmi tous les noms du dictionnaire, une figure ne peut en recevoir que deux ou trois), l'autre par la convention millénaire qui règle l'ordre de notre alphabet. On a évité ainsi les ruses du hasard pur[...]« (Barthes 1995: *Fragments*, S. 464) – »Um verständlich zu machen, daß es sich hier nicht um eine Liebesgeschichte (oder um die Geschichte einer Liebe) gehandelt hat, um der Versuchung des Sinnes zu widerstehen, war es erforderlich, eine absolut bedeutungslose Gliederung zu wählen. Die Abfolge der Figuren (die unvermeidlich ist, weil das Buch seinem Wesen nach zum Fortgang genötigt ist) ist also zwei miteinander gepaarten Willkürakten unterworfen worden: dem der Benennung und dem des Alphabets. Jeder dieser Willkürakte wird gleichwohl gemildert: der eine durch die semantische Vernunft (von allen Nomina des Wörterbuchs kann eine Figur nur zwei oder drei aufnehmen), der andere durch die unvorstellbar alte Konvention, die die Ordnung unseres Alphabets regelt. Auf diese Weise sind die Listen des reinen Zufalls vermieden worden[...]« (Barthes 1988, S. 21).

²⁷⁹ Ebd., S. 11.

d.h. daß beim Sprachwechsel zusammen mit den Lemmata auch die Reihenfolge modifiziert wird. Der Übersetzer eines konventionellen Lexikons wird sich darüber weiter keine Gedanken machen. Der Barthes-Übersetzer muß dies tun. Denn es ist nicht sicher, ob die alphabetische Sequenz wirklich gleichgültig ist.²⁸⁰

Barthes hatte sich kritisch zu der Möglichkeit geäußert, daß durch Zufall die (angeblich neutrale) alphabetische Anordnung solche Artikel aufeinander folgen läßt, deren Abfolge ein Sinnmuster suggeriert. Aber er weiß darum, daß man die scheinbar neutrale/nichtssagende Lemmatasequenz doch bereits durch die Wahl der Lemmata manipuliert (und er wählt ostentativ eigenwillige, merkwürdige Lemmata!). Die Anfangs-Positionierung von ›s'abimer‹ ist nicht ›nichtssagend‹, denn den hier behandelten thematischen Komplex hätte Barthes ja genauso gut unter ein anderes Lemma stellen können.²⁸¹ Stattdessen eröffnet er mit dem ersten Lemma – einen Abgrund. Die alphabetische Reihung ist nicht neutral. Sie spielt dies dem Leser allenfalls vor.

²⁸⁰ Henschen wählt den anderen Weg, übersetzt die Artikel nebst Lemmata und ordnet den Text gemäß den deutschsprachigen Lemmata. Er verweist dabei auf Barthes' eigene Bemerkung, das Alphabet sei eine absolut neutrale (›arbiträre‹) Ordnung, deutet diese Arbitrarität also als ›nichtssagend‹, d.h. als vernachlässigbar. Das ist jedoch problematisch. Denn erstens müßte schon das Verfahren in *Le plaisir du texte* eine Warnung sein: Ein Schriftsteller, der das Alphabet einmal zum Gegenstand des Spiels und damit zu einer signifikanten Komponente seines Textes macht, kann dies auch ein zweites Mal tun. Zweitens ergibt sich, wie Henschen selbst bemerkt, durch die Umstellung der Artikel eine merkwürdige und doch als Folge der kontingenten Wörternamen scheinbar ›zufällige‹ (d.h. insignifikante) Modifikation: Bei Barthes steht am Anfang der Lemmata-Reihe das ›s'abimer‹; in der deutschen Übersetzung heißt der Artikel ›zugrundegehen‹ und steht entsprechend der alphabetischen Systematik am Schluß der Reihe. Nun ist ein Text, bei dem das Thema ›Untergang‹ am Anfang abgehandelt wird, einfach nicht das Äquivalent eines Textes, der den ›Untergang‹ zuletzt abhandelt: der erstere Text modifiziert (›verdreh‹) durch seine Positionierung den Sinn von ›Untergang‹, während letzterer (der mit dem Untergang am Ende) die konventionelle Semantik des Zugrundegehens eher affirmiert.

²⁸¹ Die Übersetzung, die den ›Untergangs‹-Artikel anderweitig als am Anfang platziert, produziert einen ›anderen‹ Text. Gerade im Horizont der Barthes'schen Denk- und Schreibweise sollte man allerdings vorsichtig sein mit Bewertungen und ›Legitimitäts‹- oder ›Adäquatheits‹-Diskursen. Der Übersetzer partizipiert am ›Diskurs der Liebe‹, und dieser soll ja nicht definitiv ›kanalisiert‹ werden. Insofern ›darf‹ der Übersetzer solche Umstellungen vornehmen. Es wäre aber naiv (und fiel hinter das von Barthes praktizierte raffinierte Textkompositionsverfahren zurück), ein solches Vorgehen mit der ›Neutralität‹ der alphabetischen Anordnungsweise zu begründen.

5. Barthes' Wörterbuchtexte: Schau- und Spielplätze der ›écriture‹

Mit anderen literarischen Lexikographen verbindet Barthes das Interesse an Anordnungsverfahren, mit Borges eine thematische Grundausrichtung auf Buch und Schrift. Steht Borges' Werk zu weiten Teilen im Zeichen der Frage, welcher (imaginäre) Buchraum wohl ›alles Mögliche‹ aufnehmen könnte, so geht Barthes eher der Frage nach, wie ein Buchraum beschaffen sein könnte, der einem ›dynamischen‹, mobilen Text, einem Textgebilde aus ›flüssigen‹ Bedeutungseinheiten entspräche. Es ist diese Perspektive, aus welcher der lexikographische Text in den Blick gerät – ein aus separaten, unabhängigen Teilen bestehendes Textagglomerat, das in der Regel nicht linear gelesen wird, sondern gemäß anlaßbezogenen, besonderen Interessen, ein Text ohne feste Architektur, ein anti-hierarchischer Text. Die alphabetische Struktur wird dabei als das Gegenteil einer sachlich begründeten, ontologisch fundierten Struktur, die alphabetische Folge als das Gegenteil einer hierarchischen Anordnung semantisiert. Ein Text, der wie ein Lexikon oder Wörterbuch aus alphabetisch gereihten Einzelabschnitten besteht, läßt diese in vielfältige und jeweils vieldeutige Relationen zueinander treten – und diese ›Flüssigkeit‹ und Polyvalenz der intratextuellen Beziehungen dürfte für Barthes' Affinität zum Lexikographischen besonders maßgeblich sein. Gegenüber der ›Mobilität‹ und ›Antihierarchik‹ der alphabetischen Artikelfolge treten andere latente Semantiken des Lexikographischen bei Barthes zurück bzw. werden unterlaufen. Dies gilt insbesondere für das Konzept des Lexikons als eines ›belehrenden‹ Speichers festgeschriebenen Wissens und für die Idee der gleichzeitigen ›Autorität‹ und Anonymität des Lexikographen.

Barthes nutzt die alphabetische Artikelsequenz zunächst einmal im Zeichen derjenigen Semantisierung, welche schon Diderot, Voltaire und andere Enzyklopädisten mit der Alphabetfolge verbanden: als Metonymie der Freiheit des Intellekts gegenüber seinen Gegenständen, des durch kein Denkschema determinierten Verfügens über Wissensbestände. Aber Barthes geht noch einen Schritt weiter, indem er auch mit der alphabetischen Anordnung spielt. Er spielt sie in einem ganz bestimmten Sinn ›durch‹: in Gestalt mehrerer Formen des Verstoßes gegen sie oder ihrer Unkenntlichmachung. Die Verschiebung der als Organisationsgerüst gewählten Form in den Hintergrund und der leise, aber merkliche Verstoß gegen die eigenen Formvorga-

ben, die Präsentation ›unvollständiger‹ Alphabetreihen – all dies signalisiert, daß da jemand ›am Werk‹ war und ist, und daß sich das, was er produziert hat, dagegen sträubt, zu einem Werk mit fester Architektur zu werden. Daß mit der Buchstabenreihe innerhalb von Buchstabenschrift-Kulturen die Idee der Kombinatorik ohnehin eng assoziiert ist, verstärkt die Suggestion eines mit der Buchstabenreihe und zugleich gegen sie betriebenen kombinatorischen Spiels.

Commedia dell'arte. Das Theatermodell, an dem sich Barthes orientiert, ist das Improvisationstheater, wobei man wohl insbesondere an die Commedia dell'arte denken darf: Hier existiert zwar ein Szenario, und die einzelnen Spieler stellen typisierte Figuren dar – ja, letztlich sind Figuren und Szenario gar nicht unabhängig voneinander zu lesen, insofern die Szenarien sich nach den Eigenschaften der Figuren richten müssen. Aber auf der Basis dieses Szenarios entfaltet sich das konkrete Spiel improvisatorisch; es gibt keinen vorgeschriebenen Dramentext, und so gibt es auch nicht ›das‹ Stück – zumindest nicht vor dem Spiel, allenfalls als dessen ›nachträgliche‹ Verschriftung. Das Improvisationstheater bietet also ein Modell für das Zusammenspiel von Vorgegebenem und Neuem, von Regelhaftem und Freiheitsspielraum, hier sogar für einen Spielraum in ganz buchstäblichem Sinn. Die Akteure tun gut daran, sich an ihre ›locker‹ kodifizierten, hinsichtlich der konkreten Ausfüllung flexiblen Rollenmuster zu halten, wenn sie vom Publikum verstanden werden wollen. Dabei allerdings wird von ihnen doch gerade erwartet, daß sie die gebotene Flexibilität nutzen. Und die Möglichkeit, aus der Rolle zu fallen, besteht auch – wobei dieses Aus-der-Rolle-Fallen als solches natürlich nur wahrgenommen wird, wenn man das Rollenmuster kennt, gegen das hier punktuell verstoßen wird.

Übertragen auf das ›Spiel‹ der Wörter bietet das Improvisationstheater ein Modell, um den Redundanzrahmen kodifizierter sprachlicher Kommunikation mit dem Freiheitsspielraum jeweils besonderer Sprechakte zusammenzudenken – einmal abgesehen von der grundsätzlichen Betonung des performativen Aspekts von Kommunikation, an dem Barthes besonders liegt.

Spiele ›über‹ Themen. Barthes' Wörterbuch-›Spiele‹, angelegt als Improvisationen über ein zu den Wörter-›Figuren‹ passendes Szenario, haben Themen, so wie das Improvisationstheater Themen hat: Die ›écriture‹ bildet das

Einstiegsthema, die *Lust am Text* das (auch inhaltlich) nächste, das nächste Thema ist ›Roland Barthes‹, das letzte die ›Liebe‹. Mit letzterem kommt das Wörter-Spiel dem Spiel dramatischer Figuren besonders nahe – geht es doch unter anderem um Rollenentwürfe und Rollenprosa, um an bestimmte sprachliche Wendungen gebundene Performanzen, um Theatralität und Empfindung.

Das alphabetische Wörterbuch, an dessen Form Barthes' diktionaristische Texte sich (mit gewissen Einschränkungen) orientieren, erscheint bezogen auf das Spiel der Sprach-Figuren in doppelter Beleuchtung: Erstens erscheint der vorgefundene Wörterfundus, insofern man sich aus ihm bedient, um zu spielen, als Äquivalent des Szenarios im Improvisationstheater (in welches das Wissen um die jeweils zu aktualisierenden ›Typen‹ oder ›Figuren‹ schon eingegangen ist). Das Wörterbuch qua Wörter-Reservoir eröffnet einen Spielraum, der immer beides zugleich ist, Wiederholung von Vorgaben und improvisatorische Abwandlung – und dies in dialektischer Verschränkung.

Szenarien, Rollen, Figuren. Mit dem Rekurs auf die Spiel-Metapher zur Modellierung sprachlicher Prozesse steht Barthes nicht allein; die berühmteste einschlägige Modellierung liegt mit Ludwig Wittgensteins Konzept des ›Sprachspiels‹ vor.²⁸² Ein wichtiger Unterschied liegt aber darin, daß bei Wittgenstein die Sprachbenutzer (also die menschlichen Sprecher) als die Spieler konzipiert sind; die Wörter sind demgegenüber eher Medien des Spiels, Spielkarten, Spielsteine, die in wechselnden Kontexten wechselnde Funktionen und Bedeutungen annehmen. Bei Barthes fällt die Spielerrolle eher den sprachlichen Figuren selbst zu – respektive: menschliche Spieler haben am Spiel Anteil, insofern sie sich den Rollenmustern assimilieren, die sie als Benutzer bestimmter Wörter und Formulierungen übernehmen. Nicht das Karten- oder Schachspiel, sondern das theatrale Spiel erscheint ja als maßgeblicher Metaphernspender. Die Beziehung des einzelnen menschlichen Spiel-Teilnehmers zu dem, was er als Teilnehmer darstellt, entspricht der des Schauspielers zu seiner ›Figur‹. Er kann sich ganz in das investieren, was diese Figur auf der Basis von Traditionen und Konventionen ›sagen‹ kann, er kann sie auch innerhalb eines gewissen Spielraums mit eigenem Leben füllen. (Daß das Paradox des Schauspielers darin liegt, gerade dann

²⁸² Wittgenstein 1971, S. 19–23 und passim.

besonders ›authentisch‹ zu wirken, wenn er sich ganz in seine Rolle investiert, wenn er in ihr förmlich ›aufgeht‹, ist dabei nicht zu vergessen. Zu bedenken ist aber auch der erkenntnisfördernde Effekt des Aus-der-Rolle-Fallens, den in der Moderne vor allem das epische Theater erkundet hat.) Eine Vokabel ist – im Licht des theatralen Modells gedacht – wie eine ›Figur‹ der Typenkomödie: In welchen ›Spielen‹ sie eingesetzt wird, als was sie sich dabei darstellt und wie sie agiert, unterliegt einem Szenario, das im wesentlichen auf Traditionen und Vereinbarungen beruht und die Verständlichkeit des Spiels sichert. Aber es gibt keine determinierende Vor-Schrift. Und erst im jeweiligen Spielgeschehen aktualisiert sich das Sinnpotential der Figur – auf eine einmal eher konventionelle, einmal eher innovative Weise.

D – Diktionarien: Spielformen und Poetiken literarischer Wörterbücher

Die Grenze zwischen Wörterbüchern und Enzyklopädien bzw. Lexika ist dort offen, wo Vokabellisten zum Leitfaden allgemeiner Wissensdarstellung werden. Der Schwerpunkt kann aber auch auf Erläuterungen der Wortbedeutung(en) liegen. Titel wie ›Wörterbuch‹, ›dictionnaire‹, ›dictionary‹, ›dizionario‹ etc. fordern implizit in jedem Fall dazu auf, sich über die Signifikanz von Sprachlichem Gedanken zu machen – sei es bezogen auf die Benennung und Explikation von Signifikaten, auf geläufige Diskurse und Formen verbaler Kommunikation, auf individuelle Umgangsformen mit der Sprache oder auf Alternativen zu kodifizierten Vokabularen. Wörterbücher sind, kurz gesagt, immer auch als ›Wörter-Bücher‹ zu lesen – als implizit oder explizit sprachreflexive Texte.

Oft wird im literarischen Spiel mit dem Format des ›Wörterbuchs‹ die Arbitrarität von Bezeichnungen akzentuiert, sei es kritisch, sei es affirmativ. Satirische Wörterbücher aufklärerischer Autoren wie Gottlieb Wilhelm Rabener und Georg Christoph Lichtenberg halten sich dabei, unbeschadet des Spiels, das sie mit den Relationen zwischen Vokabeln und ›Ideen‹ treiben, an bestehende Vokabularen. Neologismen spielen keine Rolle, allenfalls stellt sich die Frage nach den Voraussetzungen, unter denen sich bestimmte Ausdrucksweisen und Redewendungen etabliert haben. Ambrose Bierce weist geläufigen Vokabeln mutwillig neuartige oder doch modifizierte Bedeutungen zu. Den Verständigungsrahmen bilden dabei aber das Vokabular und die Grammatik der Alltags- und Umgangssprache. Auch Gustave Flauberts Wörterbuch der Gemeinplätze, und gerade dieses, bezieht sich auf die bestehende ›langue‹, geht es doch gerade um deren diagnostisch-entlarvende Betrachtung. Indem die ›langue‹ als solche in neuartig breiter und grundsätzlicher Weise zum Gegenstand der Kritik wird, bringt sich indirekt aber ein Bewußtsein von ihrer Kontingenz zum Ausdruck. Man kann an Wörterbüchern entlangschreiben – sei es, um am Leitfaden der Wörter die Welt zu beleuchten, als deren Metonymien sie erscheinen, sei es, um sich von Vokabeln zu Einfällen inspirieren zu lassen.

Wörterbuch-Themen, Wörterbuch-Poetiken. Eine von Satirikern gern genutzte Spielart diktionaristischen Schreibens liegt dort vor, wo die Vokabeln zum Anlaß genommen werden, um über die bezeichneten Dinge (oder über scheinbar, vorgeblich oder ›falsch‹ bezeichnete Dinge) kritisch zu reflektieren. Der Akzent kann dabei auf dem irreführenden Effekt der Bezeichnungen oder aber auf der Kritikwürdigkeit der bezeichneten Inhalte oder Gegenstände liegen. – Die Aufklärung gibt der kritischen Diktionaristik in mehrerlei Hinsicht wichtige Anstöße: Sie stellt ihre Ausführungen zu Gegenständen des Wissens sowie zu diesem Wissen selbst tendenziell ins Zeichen der kritischen Reflexion: Gegenstände, Inhalte und Wissensbestände werden nicht mehr als selbstverständlich hingenommen; daß sie als kontingent reflektiert werden, impliziert dabei zumindest die Möglichkeit der Veränderbarkeit. Hinzu kommt die kritische Reflexion über die Bezeichnungen als solche, die ihrerseits erst möglich ist, wenn man sich die Relation zwischen sprachlichen Zeichen und bezeichneten Vorstellungen als arbiträr und manipulierbar denkt. Irreführende, die wahren Sachverhalte ›verdunkelnde‹ Ausdrücke können nur zum Thema werden, wo ein grundsätzlich reflexiv-kritisches Verhältnis zur Sprache vorliegt. Und ein ironisches Spiel um solche Ausdrücke – etwa durch vordergründige Affirmation irreführender, täuschender, heuchlerisch-euphemistischer Bezeichnungen – setzt einen weiteren Reflexionsschritt voraus respektive impliziert ihn: Nicht allein, daß Vokabeln und Bezeichnetes als kontingent verbundene Relate zu denken sind, sondern auch der Diskurs des Diktionaristen muß als ironisch durchschaut werden, d.h. als eine Mitteilung, die vordergründig etwas anderes ›sagt‹ als sie ›meint‹. – Nicht zuletzt ist es die sich seit dem 18. Jahrhundert vertiefende Einsicht in die für das menschliche Weltverhältnis prägende Wirkung der Sprache, ihrer Vokabulare und ihrer Grammatik, welche das Unternehmen literarisch-diktionaristischen Schreibens motiviert. Es ist zwar unmöglich, als Schreibender einen Standort außerhalb der zur Verfügung stehenden, von Gemeinplätzen, Klischees und Trivialitäten geprägten Sprache zu beziehen. Aber der Gestus des amüsierten oder degoutierten ›Aufspießens‹ von Vokabeln, Redensarten und Ausdrucksweisen signalisiert als solcher doch Distanzierung – die des ›Zeigens auf etwas‹. Solches Sammeln und Vorzeigen sprachlicher Bestände erscheint gerade in literarischen und essayistisch-publizistischen Texten vielfach als Konkretisierung des Befremdens gegenüber dem Gesammelten – und gegenüber der Gesellschaft,

für die das sprachliche Material metonymisch steht. Das ›Wörterbuch‹ als Schauplatz dieser Sammlung wird zum Museum verbaler Alltagsmonster.

Komplementär zu Gesten der kritischen Distanzierung gegenüber sprachlichen Beständen verhält sich eine Diktionaristik, die Vokabeln und sprachliche Wendungen als Grundlage der literarisch-poetischen Arbeit affirmativ würdigt und sie im Text gleichsam als Protagonisten poetischer Ereignisse ›inszeniert‹. Dazu gehören auch und gerade Texte, die in diktio-naristischer Form mit neuen Vokabeln und Ausdrücken experimentieren. Spracherfinderische, neologistische und sprachspielerische Schreibweisen haben eine lange Tradition. Der Anspruch auf ein neuartiges Sprechen als Mitteilung von Neuem prägt das Selbstverständnis vieler Dichter, seitdem Innovation zur ästhetisch signifikanten Kategorie geworden ist. Die Idee eines ›neuen Wörterbuchs‹ nimmt aber erst im Zeichen moderner Abwei-chungspoetiken und im Kontext avantgardistischer Literaturproduktion des 20. Jahrhunderts Profil an. Zahlreiche literarische Autoren des 20. Jahrhun-derts kreieren innovatorische Vokabularien und arbeiten insofern an alternativen Wörterbüchern.

1. Schlüssel-Wörter – Jean Pauls *Clavis Fichtiana* als fast-alphabetischer Text

Im »Komischen Anhang« zu Jean Pauls *Titan* findet sich ein Text, der sich keiner konventionellen Gattung klar zuordnen lässt: die *Clavis Fichtiana*.²⁸³ Er ist auf inhaltlich-thematischer Ebene merkwürdig als eine Auseinander-setzung des Schriftstellers Jean Paul mit dem philosophischen Idealismus Fichtes, die zwischen Ablehnung und Faszination changiert, merkwürdig auch auf kompositorisch-strukturellen Ebene, insofern der Text im Zeichen mehrfacher Brechungen steht: Sein Kernstück bildet – anschließend an ein »Protektorium für den Herausgeber« – eine Sequenz von Artikeln zu philo-sophischen Begriffen, die der Jean Paulschen Figur Leibgeber zugeschrieben

²⁸³ Jean Paul: *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 3: *Titan. Komischer Anhang zum Titan. Clavis Fichtinana seu Leibgeberiana*. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt 2000, S. 1011–1056 (im Folgenden nachgewiesen durch die Angabe »Abt./Bd., Seite« im Text). Das Wort »Clavis« ist bei Jean Paul ein Femininum. – Zu Jean Pauls Auseinandersetzung mit Fichte vgl. u.a.: Koch 2013, insb. S. 175–234; zur *Clavis Fichtinana*: Heinemann 2001.

werden. (In dessen Name deutet sich bereits an, was seine Auftritte in den Romanen *Siebenkäs* und *Titan* bestätigen, nämlich daß er ein literarisches Spiegel-Ich des Schriftstellers Jean Paul ist.) Leibgeber (der gelegentlich auch unter dem Namen Schoppe auftritt) äußert sich zu Stichwörtern, die teils erkennbar der Fichteschen Philosophie entstammen, teils aber auch dem theologischen Diskurs. Zu diesen Stichworten hat Leibgeber, der vom ebenfalls fiktiven Herausgeber mitgeteilten Fiktion zufolge, Artikel im Umfang von einigen Zeilen bis zu mehreren Seiten verfaßt. Seine Stichwortliste:

§ 1: Was ist Wahrheit? – § 2: Zirkel. – § 3: Ich, absolutes, reines. – § 4: Immanentes Nomenon. S. Aseitias. – § 5: Causa sui, absolute Freiheit, unbedingte Realität. S. Aseitias. – § 6: Aseitias. – § 7: Empirisches Ich, Ich schlechweg, intelligentes, bewußtes Ich, Subjekt. – § 8: Objekt, Nicht-Ich, Ausdehnung. – § 9: Idealismus. – § 10: Höchste Höhe der Reflexion. – § 11: Vernunft. – § 12: Leibgeber. – § 13: Vielgötterei oder Viel-Icherei. – § 14: Fetischerei. – § 15: Das Leiden eines Gottes im Gethsemane-Garten.

Der letzte Artikel ist mit annähernd acht Druckseiten recht umfangreich; sein Ton modifiziert sich schnell vom Stil des philosophischen Artikels zum »Passionslied« (I/3, 1049), zu einer Klage, innerhalb derer ein »Maestoso« auf das andere folgt (vgl. I/3, 1049–1056).

Brechungseffekte. Die Reflexionen und Klagen Leibgebers werden aber gleich mehrfach relativiert: durch die kritischen Bemerkungen des ›Herausgebers‹, die den Artikeln vorangestellt sind, sowie durch die eine zweite rahmende Ebene begründenden Vorbemerkungen von »Jean Paul F. Richter«, durch teils kritische, in jedem Fall aber eine andere Darstellungsebene begründende Bemerkungen in den Anmerkungen, durch selbstkritische Erwägungen der Figur Leibgeber – sowie durch den Umstand, daß der *Clavis*-Text (angeblich) gar nicht die Form hat, die er zunächst hätte haben sollen: »in der leichten wechselnden Form eines Wörterbuchs, wie die kantianischen sind« (I/3, 1022), wollte Leibgeber seine Reflexionen dem Publikum mitteilen; die *Clavis* sollte also ein Fichte-Leibgebersches Wörterbuch sein. Diese zunächst nicht intendierte Wörterbuchform implizierte einen Verzicht auf eine systematische Entwicklung der vorgetragenen Gedanken, ja den Verzicht auf die Suggestion der Existenz eines einzigen und bestimmten gedanklichen Systems. Der ›Herausgeber‹ hat offenbar an dieser Suggestion und an der ihr entsprechenden kontingenten Ordnung des Wörterbuchs An-

stoß genommen und die Artikel anders angeordnet: »Ich habe aber die alphabetische Ordnung des Clavis in eine systematische umgesetzt und Paragraphen über die Artikel geschrieben, um es manchem faßlich zu machen, auch bündiger. A. d. H.« (I/3, 1022)

Relativiert sich durch diese Anmerkung des (fingierten) Herausgebers die Form des folgenden Textes, so relativiert sich die Anmerkung doch zugleich auch selbst: Ob die *Clavis* in der vorliegenden Form ›faßlich‹ und ›bündig‹ ist, erscheint bereits mehr als fraglich, und hinsichtlich ihrer ›Systematik‹ sind noch größere Vorbehalte angebracht. Daß die Anmerkung zur fiktionalen Rahmenkonstruktion gehört, ist ohnehin evident. Warum wird die verworfene Ordnung des Wörterbuchs überhaupt erwähnt? Offenbar hätte sie aus Sicht des ›Herausgebers‹ als kontingente Ordnung das strukturelle Pendant jener metaphysischen Grund- und Bodenlosigkeit dargestellt, als welche der von Leibgeber propagierte ›Fichtismus‹ dem ›Herausgeber‹ erscheint. Wörterbücher »wie die kantianischen« (I/3, 1022) stehen im Zeichen des Alphabets als Inbegriff kontingenter Anordnung. Die Abfolge der in alphabetischen Wörterbüchern kommentierten Gegenstände und Konzepte ist nicht sachlich (›systematisch‹) begründet, sondern beruht allein auf deren Namen. Der ›Herausgeber‹ hat also eine (wie er meint) ›systematische‹ Ordnung an die Stelle einer Ordnung der ›Namen‹ gesetzt, weil die Namen allein keine sachlich-logische Kohärenz verbürgen. Dieser Vorbehalt gegenüber den Namen paßt dazu, daß die *Clavis Fichtiana* einen ausgeprägt sprachkritischen Zug enthält: Die Leibgeberschen (und ›Fichtischen‹) Termini werden als inhaltslose Abstraktionen charakterisiert, als verbale Spielmarken, die durch keine inhaltliche Füllung, keine Referenz gedeckt sind. Letztlich gilt die aus nominalistischer Position formulierte Kritik aber allen Wörtern. Diese erscheinen als bloße Etiketten, die sich wegen ihrer Arbitrarität beliebig gebrauchen und mißbrauchen lassen, insbesondere um haltlose philosophische Spekulationen zu betreiben.²⁸⁴

²⁸⁴ In der *Clavis Fichtiana* heißt es, daß »[...] nicht in der Sprache, wie in der Mathematik, Identität des Zeichens und Objektes stattfindet«, und daß »die Worte nicht einmal Schattenbilder, nicht einmal fünf Punkte vom Objekte – denn diese geben doch etwas von der Sache –, sondern willkürliche, nichts malende Schnupftuchsknoten der Besinnung sind« (I/3, 1025). In einem Brief Jean Pauls von 1799 klingt das etwas anders: »Für die Sinnen sei die Sprache! Bei ihnen schliesset man aus dieser mit weniger Gefahr, d. h. blos aus dem Blat, (dem kleinern Baum) auf den grössern. Aber weiter hinaus sind Wörter nicht einmal Schattenbilder, nicht 5. Punkte davon (denn diese geben doch diese geben doch etwas von der Sache, und sind kein Zeichen des Zeichens) sondern Schnupftuchsknoten der Erinnerung, die nichts

Sprachkritische Konzepte. Dem Vorwurf an bestimmte ›Philosophen‹, sie betrieben ›Etiketten‹-Schwindel und operierten mit ›leeren‹ Wörtern, überlagert sich in der *Clavis* ein damit nicht kompatibler Ansatz, demzufolge die Sprache insgesamt metaphorisch ist und durch ihre Metaphorizität die Wege des Denkens auf unhintergehbare Weise einspurt.²⁸⁵ Unvereinbar sind beide Positionen eben mit Blick auf die Frage nach der Hintergebarkeit der Sprache: Während der Theoretiker metaphorischer Sprache diese aus sprachphilosophisch avancierter Position bestreitet, geht der nominalistische Kritiker irreführender Wort-Etiketten von der Korrigierbarkeit ›falscher‹ und irreführender Ausdrucksweisen aus. Die evidente und ostentative Metaphorizität von Jean Pauls philosophiekritischem Diskurs signalisiert bereits, daß die damit unterstellte Differenz zwischen ›eigentlichem‹ und ›uneigentlichem‹ Sprachgebrauch diesem Autor nicht mehr tragfähig erscheint. Aber wie läßt sich unter diesen Voraussetzungen eine Manipulation des Denkens durch die Wörter kritisieren und korrigieren, wenn denn das Denken offenbar in Wörtern befangen ist? Ist nicht in eben dem Maße, als das Denken als sprachlich geprägt begriffen wird (und sei es denn als durch Sprache auf Irrwege geführt), problematisch, sich als schreibender Kritiker von den oft so suggestiven Wörtern distanzieren zu wollen? Wie ließe sich im Medium der Sprache ein übergeordneter Beobachterstandpunkt beziehen, von dem aus philosophische Luftnummern von echtem Philosophieren zu unterscheiden wären? Die *Clavis Fichtiana* steht implizit im Zeichen der Einsicht, daß auch der

malen – und nicht einmal das, denn alles sinnliche ist malend, weil alles ähnlich und verbunden ist [...]« (Jean Paul: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*, Abt. III, Bd. 3: *Briefe 1797–1800*. Hg. von Eduard Berend. Berlin 1959, S. 253). Im ersten Beispiel wird nominalistisch die Arbitrarität sprachlicher Bezeichnungen behauptet. Im zweiten Zitat wird die konsequente Orientierung an einer sinnlichen Sprache zum Garanten einer Verknüpfung sprachlich vermittelter Vorstellungsbilder mit dem Bezeichneten erklärt. Die beiden Positionen sind unvereinbar, läuft doch die erste darauf hinaus, im Sinne des nominalistischen Konzepts die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem als arbiträr zu betrachten, so daß zwischen zeichengebundenen Verstandesoperationen und sinnlich-physischen Erfahrungen ein Hiatus besteht – während die zweite in einer Sprache, die im Bewußtsein ihrer Gründung auf sinnliche Erfahrungen benutzt wird, ein Medium sieht, das zwischen dieser sinnlichen Erfahrung und abstrakten rationalen Operationen vermittelt. – Vgl. Schmitz-Emans 1986, S. 80–100.

²⁸⁵ »Unsere Sprache ist ursprünglich bloß eine Zeichenmeisterin der *äußern* Wahrnehmungen; die spätern *innern* empfangen von ihr nur das Zeichen des frühern Zeichens; daher machen die *Quantitäten* – diese einzigen physiognomischen Fragmente der Sinnenwelt – fast den ganzen Sprachschatz aus; die *Qualitäten* – mit andern Worten die Kräfte, die Monaden der Erscheinung, uns nur im Bewußtsein, nicht im Begriff gegeben – diese Seelen werden immer nur in jene Leiber der Quantitäten, d.h. in die Kleider der Kleider gehüllt.« (I/3, 1024)

Sprachkritiker in Sprache befangen ist. Gleichsam in Vorwegnahme der Wittgensteinschen Strategie, zu zeigen, was nicht erklärt, kritisiert und aus übergeordneter Perspektive korrigiert werden kann, demonstriert der Text, wie es mit der Fichteschen Sprache steht. Er führt deren Terminologie vor und treibt damit sein Spiel – ein Spiel der parodistischen Überspitzung.

Philosophie als Wörterspiel. Eine Kritik des ›Fichtismus‹ oder ›Leibgebearianismus‹ muß Leibgebers (und Jean Pauls) Prämisse zufolge in erster Linie Sprachkritik sein. Aber das, was als problematisch erscheint, kann nicht aus übergeordnet-autoritativer Position korrigiert, sondern nur vorgeführt werden – im Stil einer Wörtersammlung, die ein kaschiertes Lexikon ist. Ähnlich wie durch die Erwähnung der (wegen ihrer fehlenden Systematik) verworfenen Wörterbuchform diese Form dann eben doch als subkutane Form im Text präsent ist, spielen auch die so kritisch reflektierten Fichte-Leibgeberschen Termini als solche im Text tragende Rollen, freilich im spannungsvollen Dialog mit religiös-theologischen Vokabeln. Ob man die *Clavis Fichtiana* als mit literarischen Mitteln betriebene Philosophenkritik oder als ›Literarisierung der Philosophie‹ betrachten möchte: Es geht um die Wörter. Auf deren Schauplatz wird agiert und verhandelt – um das Ich und um die angemessene philosophische Auslegung des ›Nicht-Ichs‹. Der mehrfachen Brechung des *Clavis*-Textes auf der Ebene der Sprecherinstanzen und der Textstruktur korrespondiert eine schwerlich aufhebbare Ambiguität des Textes insgesamt. Er kann als Manifest gegen den ›Fichtismus‹ gelesen werden, aber auch als Schlüssel zur Jean Paulschen Poetik, zumindest zu einem prägenden Grundzug dieser Poetik, zur Akzentuierung der ›weltsetzenden‹ Produktivität des Ichs – als Schlüssel (Clavis) also nicht ›zu‹, sondern ›von‹ Fichte (der Ausdruck *Clavis Fichtiana* läßt beide Deutungen zu). Als ein ›umgestelltes‹, in der Umstellung aber noch erkennbares Wörterbuch ist der Text insbesondere Pendant und Parallelprojekt zum *Leben Fibels*, wo den Buchstaben gehuldigt und das Leben des Helden humoristisch am Leitfaden des ABCs lesbar gemacht wird. Angesichts des Akzents, der in der »Herausgeber«-Anmerkung der *Clavis Fichtiana* auf der Kontingenz des Alphabets liegt, erscheint es als besonders signifikant, daß im *Leben Fibels* die von Fibel dargestellte Alphabetreihe ›lebensgeschichtlich‹ semantisiert und auf erfahrene ›Realien‹ bezogen wird; Fibel habe, so heißt es, zur Darstellung der Buchstaben konkrete Erfahrungsinhalte herangezogen (Affe, Bär, Camel

etc.).²⁸⁶ So erscheinen in seinem Fall die den Buchstaben zugeordneten alphabetisch gereihten Vokabeln als Wörter, in denen persönliche Lebenserfahrungen aufgehoben (im Sinne von: ›konserviert‹) sind. Damit eröffnet sich auf die Wörter selbst, die in Fibeln und Wörterbüchern ausgebreiteten Vokabel-Bestände, eine Perspektive, welche der kritischen des *Clavis*-›Herausgebers‹ diametral entgegengesetzt wird und sich zu ihr doch auch komplementär verhält. Einerseits Kritiker ›entleerer‹, referenzloser Wörter, akzentuiert Jean Paul andererseits deren Welthaltigkeit so nachdrücklich, daß das Wörterbuch als zumindest potentielle ›Real-Enzyklopädie‹ bespiegelt wird. Am Leitfaden des Alphabets zu schreiben wäre dann die beste Voraussetzung für eine möglichst weitgehende Versprachlichung von Erfahrungen, Gedanken und Empfindungen.

2. Wörterbücher im Spiegel differenter Semantisierungen

Unter dem Titel ›Dictionnaire‹ werden vielfach auch die durch den jeweils erfaßten Wortbestand repräsentierten Gegenstände respektive die mit ihm verbundenen Wissens- und Vorstellungswelten thematisiert.²⁸⁷ Im übrigen läßt das Vokabular einer Kultur ja ohnehin vielfältige Rückschlüsse auf deren Lebenswelt, deren Wissensbestände und Vorstellungsinhalte zu. Umgekehrt vermitteln Enzyklopädien und Lexika auch vielfältiges Sprachwissen. Daß in ihrer alphabetisierten Spielform die Artikel jeweils im Zeichen eines bestimmten Lemmas stehen, von dem die Erörterungen ihren Ausgang nehmen, unterstreicht ihre Prägung durch ein Vokabular. Gleichwohl lassen sich Wörterbücher als Kompendien des Sprachwissens zumindest zu heuristi-

²⁸⁶ Vgl. dazu Jean Paul: *Leben Fibels*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 6: *Schmelzles Reise nach Flätz, Dr. Katzenbergers Badereise, Leben Fibels, Der Komet, Selberlebensbeschreibung, Selina*. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt 2000, S. 365–562, insb. Kap. 13.: »Papierdrache. Erfindung und Erschaffung des sächsischen Abc's«, S. 425–436.

²⁸⁷ Vgl. Haß 2012. Der Band versammelt Beiträge über Wörterbücher, Lexika und Enzyklopädien und verdeutlicht so die Übergänglichkeit zwischen diesen Formaten bzw. Gattungen (vgl. dazu Haß: »Einführung in den Band, samt eines Versuchs über die Frage, ob Europa als ›Wissensraum‹ verstanden werden kann«, in: ebd., S. 1–49, hier S. 2). Wörterbücher dienen – so ein allgemeiner Konsens – primär der Sprachkultur (vgl. Haß: »Einführung«, S. 9), während Enzyklopädien und Lexika zur Vermittlung von Sachwissen verfaßt werden. Die Unterscheidung ist heuristisch sinnvoll, aber kein Kriterium klarer Differenzierung, zumal nicht im Französischen, wo sich der Begriff ›Dictionnaire‹ auf beide Kompendienumsformen bezieht.

schen Zwecken von lexikalischen und enzyklopädischen Kompendien unterscheiden, welche sich primär als Vermittler von Sachwissen verstehen. (In der Nutzungspraxis greift beides oft ineinander; man kann etwa etymologische Kompendien als kulturhistorisch relevante Informationsträger nutzen, Konversationslexika als Auskunftsinstanzen über Ausdrucksweisen etc.)

Als Gegenstände der Reflexion sind Wörterbücher auf unterschiedliche Weisen semantisiert worden. So können sie, wie bei Herder, Metonymie eines Buchwissens (eines ›literarischen‹, an Schrift gefesselten Wissens) sein, dem im Zeichen der topischen Dichotomie von Buch und Leben das lebendige Erfahrungswissen gegenübergestellt wird. Vor allem ästhetische Wörterbücher finden Herders Mißfallen; scheinen sie doch starre Begriffe zwischen das erfahrende Subjekt und die Gegenstände seiner ästhetischen Erfahrung zu schieben.

Du lerntest alles aus Büchern, wohl gar aus Wörterbüchern: schlafender Jüngling, sind die Worte, die du da liesest und Litterarisch verstehen lernest, die lebenden Sachen, die du sehen solltest? [...] Die Wut, von schönen Künsten zu reden, hat insonderheit Deutschland angegriffen [...]. Und wie lernen wir die Begriffe des Schönen? wie, als aus Büchern? [...] Nun hat man eine Menge von Wörtern im Munde, von deren keinem man die Sache gesehen[...]: alle diese Worte, sind sie bei dir in dem Augenblicke, da du sie herlallest, dasselbe, was sie bei den Künstlern waren, die sie ihren Werken einflößten? was sie bei den gerührten Betrachtern waren, die sie lebendig vom Kunstwerk abrissen, und gleichsam erfanden? [...] – tote, entschlafne Letternseele, bei dir dasselbe?²⁸⁸

Das Wörterbuch erscheint im Spiegel wechselnder Diskurse einerseits (wie bei Herder) als Inbegriff einer erstarrten, ›toten‹ Wissensmasse – andererseits als praktikables Dispositiv, das den Umgang mit erarbeitetem Wissen für lebenspraktische Zwecke erleichtert und dessen Benutzung in variable Lebensprozesse eingebettet werden kann. Seine differenten Einschätzungen artikulieren sich nicht zuletzt metaphorisch: in kontrastiven Sprachbildern von Totem und Lebendigem, aber auch in Bildern der räumlichen Orientierung (z.B. der Kartierung oder Kartennutzung), im Bildfeld um Schau-Platz

²⁸⁸ Johann Gottfried Herder: »Viertes kritisches Wäldchen«, in: ders.: *Werke*, Bd. 10: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1993, S. 247–442, hier S. 304f. – Für Herder ist Lexikonwissen ›Totes Wissen‹. Vgl. Mattenklott 2003, insb. S. 227.

und Bühne, im Gleichnis eines Baukastens von Welt oder eines Zauberbuchs, das Welt evoziert sowie (bezogen auf das Bildfeld um Lesen als Nahrungsaufnahme) im Vergleich mit einem Diätetikum – so bei Hermann Burger (s.u.). Literarische Erzähler haben sich auf verschiedenen Ebenen mit der Institution des Wörterbuchs und seiner enzyklopädischen Komponente, mit seiner alphabetischen Form und deren Implikationen auseinandergesetzt – mit dem Zusammenspiel von Partikularisierung und Fragmentierung einerseits, dem konstruktiven Charakter von Weltbeschreibungen in Wörterbuchform andererseits. Das Wörterbuch bietet eine Welt in Buchformat – so die vielfach variierte Ausgangsidee. Zum poetologischen Modell wird es dabei unter verschiedenen Akzentuierungen.

Wörter-(Buch-)Welten (A): *Der Larousse als Weltersatz bei Jean-Paul Sartre.* Jean-Paul Sartre erzählt in *Les Mots* von der Faszinationskraft des *Larousse*, der ihm zur Kinderzeit angesichts des ansonsten mageren von der Familienbibliothek repräsentierten Universums alles Fehlende ersetzt habe: Das in Bände gegliederte Universum wird dem kindlichen Leser zum Ort der Begegnung mit der eigentlichen Wirklichkeit, der Essenz der Dinge, mit der verglichen die außerhalb des Wörterbuchs anzutreffenden Objekte selbst derivativ und weniger wirklich erscheinen. Was bei Platon der Ideenkosmos gewesen war – eine Sphäre der Urbilder –, ist hier das illustrierte Wörterbuch. Allerdings lädt die letztlich arbiträre Artikelanordnung dazu ein, auch entsprechend wahllos in ihm umherzuschweifen.

[...] le Grand Larousse me tenait lieu de tout: j'en prenais un tome au hasard, derrière le bureau, sur l'avant-dernier rayon, A-Bello, Belloc-Ch ou Ci-D, Mele-Po ou Pr-Z ces associations de syllabes étaient devenues des noms propres qui désignaient les secteurs du savoir universel: il y avait la région Ci-D, la région Pr-Z, avec leur faune et leur flore, leurs villes, leurs grands hommes et leurs batailles); je [...] l'ouvrais [le tome], j'y dénichais les vrais oiseaux, j'y faisais la chasse aux vrais papillons posés sur leurs vraies fleurs. Hommes et bêtes étaient là, *en personne*: les gravures, c'étaient leurs corps, le texte, c'était leur âme, leur essence singulière; hors les murs, on rencontrait de vagues ébauches qui s'approchaient plus ou moins des archétypes sans atteindre à leur perfection: au Jardin d'Acclimatation, les singes étaient moins singes, au Jardin du Luxembourg, les hommes étaient moins hommes. Platonicien par état, j'allais du savoir à son objet; je trouvais à l'idée plus de réalité qu'à la chose, parce qu'elle se donnait à moi d'abord et parce qu'elle se donnait comme une chose. C'est dans les livres que j'ai rencontré

l'univers: assimilé, classé, étiqueté, pensé, redoutable encore; et j'ai confondu le désordre de mes expériences livresques avec le cours hasardeux des événements réels. De là vint cet idéalisme dont j'ai mis trente ans à me défaire.²⁸⁹

Sartres Erinnerungen an die Wörterbuch-Lektüren seiner Jugendzeit changieren zwischen der toposartigen Gegenüberstellung von ›Leben‹ und ›Buch‹, ›lebendiger Erfahrung‹ und bloßem Bücherwissen, die Hans Blumenberg in seinen Analysen zur Lesbarkeitsmetaphorik erörtert hat,²⁹⁰ und dem Ausdruck eines anhaltenden Respekts vor diesen Büchern, in deren Vokabularien die Bestände der Welt in komprimierter Form verfügbar gemacht sind. Das Vertrauen in die Wörter mag rückblickend als irrig erscheinen, als Spielform eines ›Idealismus‹, den man hinter sich lassen muß, aber es hat der Erfahrung und Beurteilung der Welt jenseits der Bücher doch zu Kriterien und Maßstäben verholfen.

Wörter-(Buch-)Welten (B): Das Grimmsche Wörterbuch als Therapeutikum bei Hermann Burger. Hermann Burgers Novelle ›Blankenburg‹²⁹¹ vermittelt ein ähnlich ambivalentes Konzept des Wörterbuchs, das auch hier zwischen Weltsurrogat und Schlüssel zur Welt changiert. Protagonist und Erzähler ist ein Leser, der sich durch allzu gieriges Eintauchen in die Welt

²⁸⁹ Sartre 1964, S. 43f. »[...] der ›Larousse‹ ersetzte mir alles: ich nahm mir wahllos einen Band vom vorletzten Regal hinter dem Schreibtisch: A-Bello, Belloc-Ch oder Ci-D, Mele-Po oder Pr-Z (diese Verbindungen von Silben waren Eigennamen geworden, welche die Sektoren des Universalwissens bezeichneten: es gab die Region Ci-D oder die Region Pr bis Z, nebst Fauna und Flora, nebst Städten, Schlachten und großen Männern); ich [...] öffnete ihn [den Band], ich hob dort richtige Vögel aus, jagte dort nach richtigen Schmetterlingen, die sich auf richtigen Blumen niedergelassen hatten. Menschen und Tiere waren dort, *in Person*: die Abbildungen waren der Körper, der Text war ihre Seele, ihre einzigartige Essenz; außerhalb der Zimmerwände traf man auf matte Entwürfe, die sich mehr oder weniger den Archetypen annäherten, ohne deren Vollkommenheit zu erreichen. Die Affen im Zoologischen Garten waren weniger Affe, die Menschen im Luxembourg-Garten waren weniger Mensch. Platoniker meines Zeichens, ging ich den Weg vom Wissen bis zur Sache; ich fand an der Idee mehr Wirklichkeitsgehalt als an der Sache selbst, denn die Idee ergab sich mir zuerst, und sie ergab sich mir wie die Sache. Ich habe die Welt in den Büchern kennengelernt: dort war sie assimiliert, klassifiziert, etikettiert, durchdacht, immer noch furchterregend; und ich habe die Unordnung meiner Erfahrungen mit Büchern verwechselt mit dem zufälligen Ablauf wirklicher Ereignisse. Hier entsprang jener Idealismus, den ich erst nach dreißig Jahren von mir abtun konnte.« Sartre 1968, S. 30.

²⁹⁰ Blumenberg 1981.

²⁹¹ Burger: ›Blankenburg‹, 1986, S. 23–158.

der Literatur ein sprachliches Völlegefühl zugezogen hat. Burgers Ich-Erzähler weiß die Wörter-Welt nicht mehr zu verarbeiten, verliert schließlich gleichermaßen den Bezug zu Wörtern und Dingen. Nebel breitet sich um ihn aus; Differenzlosigkeit scheint alles zu absorbieren. In diesem Zustand der ›Leselosigkeit‹ bekommt der am ›Morbus Lexis‹ Erkrankte von einer den Kosmos des Literarischen repräsentierenden, quasi-allegorischen Frauengestalt den Weg zur Sprache und damit zur Welt zurück gewiesen: Die Herrin von Blankenburg läßt ihm das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm zukommen, und er liest sich Band für Band, Wort für Wort die Welt und sein eigenes Selbst wieder zusammen.²⁹² »Blankenburg« stellt auf inhaltlicher wie auf kompositorischer Ebene eine Hommage an das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm dar, das hier zum Anlaß wird, von der Beziehung zwischen dem lesesüchtigen Erzähler-Ich, den Wörtern und den Dingen zu erzählen. Die poststrukturalistische Kritik an der Autorschaft des Sprachbenutzers sowie der Zweifel daran, ob es überhaupt ein ›Jenseits der Texte‹ gebe, sind dabei durchgängig mit im Spiel. Burgers Ich-Erzähler berichtet vom Grimmschen Wörterbuch als einem Heilmittel gegen eine phantastische Krankheit – ›Morbus Lexis‹ –, die er sich durch seine allzu intensive Rezeption hochkomplexer literarischer Werke und ihrer raffinierten Sprache zugezogen hat. Von Textwelten überflutet, von der Eloquenz anderer erdrückt, hat er den Bezug zu den Dingen der Welt und zu sich selbst fast ganz verloren. Die Lektüre des grünen Wörterbuchs, und das heißt hier: der Kontakt zu den Wörtern im Elementarzustand, leitet eine Genesung ein: Der Erzähler findet zu den Vokabeln zurück – und durch dieser zur Welt; Stück für Stück lernt er wieder, die Dinge selbst zu benennen. Die skurrile Krankengeschichte umspielt die (übrigens keineswegs eindeutig beantwortete) Frage nach der Vermittlungsleistung von Vokabeln und nach dem Status dessen, der sich ihrer bedient. Inhalt und Form der Erzählung korrespondieren einander, denn der Ich-Erzähler, an der Lektüre fremder Texte erkrankt und durch gelesene Wörter genesen, präsentiert sich bis zuletzt (auch nach seiner Wörterbuch-Kur) als zitiersüchtig; gerade die Darstellung der Heilung zeigt dies exemplarisch. Durch die Konzentration auf die einzelnen Wörter selbst kann das Grimmsche Wörterbuch (auch hier eine Metonymie der deutschen Sprache) den Erzähler zwar vor der verbalen Überwältigung durch komplexe fremde Texte und Stile, durch Vorformuliertes und nicht mehr Überbietbares schüt-

²⁹² Vgl. Burger 1986, u.a. S. 90.

zen, aber es bleibt doch bei der Abhängigkeit des Ichs von vorhandenen Sprachbeständen. ›Autor‹ im emphatischen Sinn ist auch der Kurierte nicht; seine sprachgestalterischen Kompetenzen sind gebunden an die Ausdrucksmittel des Grimmschen Wörterbuchs, und sie entfalten sich noch am ehesten bei der Produktion von Neologismen.

Was in »Blankenburg« als der Geschichte einer erfolgreichen Wörterbuch-Kur mit grasgrünem Grimm allerdings nur angedeutet wird, tritt in Burgers Erzählung über den »Mann, der nur aus Wörtern besteht«²⁹³ stärker heraus: Für den, der allein mittels der Wörter zu den Dingen und zu sich findet, gibt es eben keinen un-mittelbaren Welt- und Selbstbezug. In einer Wörter-Buch-Welt, die das Ich zur Vokabel macht, ist gerade der passionierte Leser und Schriftbenutzer nichts anderes als ein ›Mann aus Wörtern‹. Und auch der Bericht über sich selbst und die eigene Heilung ist nichts als Zitat.²⁹⁴

Wörter-(Buch-)Welten (C): Ein Wörterbuch als Beschwörungsbuch bei Peter Handke. Anders und deutlich positiver akzentuierend, berichtet Peter Handkes Ich-Erzähler in *Die Wiederholung* (1986) von einem slowenischen Wörterbuch seines Bruders. Wie das Werkheft des Bruders enthält auch das Wörterbuch Wiederholungen, verbale Echos der Dingwelt, die sich im Licht der ungewohnten Namen auf neue, intensivere Weise zeigen.²⁹⁵ Das Ich selbst fühlt sich angesprochen durch die Einträge im Wörterbuch.²⁹⁶ Als »Umschreibungen« der slowenischen Vokabeln sind die deutschen Erläuterungen Sprach-Kreise von raum-erschließender Kraft: In ihrem Kreis erscheint das Gegenständliche wie magisch evoziert.

[...] entsprechend wirkte nun das alte Wörterbuch auf mich als Sammlung von Ein-Wort-Märchen, mit der Kraft von Weltbildern [...]. Ja, um ein jedes Wort, bei dem ich ins Sinnieren kam, bildete sich die Welt[...], so zogen nun

²⁹³ Burger: »Der Mann, der nur aus Wörtern besteht«, 1986, S. 239–241.

²⁹⁴ Vgl. Burger 1986, S. 153.

²⁹⁵ »Durch einen anderen als den gewohnten Namen bekam der Wörterbuch-Leser erst einen Sinn für die Dinge« (ebd., S. 201).

²⁹⁶ »Sollte ich den Vokabeln also statt Märchenkraft nicht eher die Wirkung eines Fragebogens zuschreiben: Wie ist es mit mir? Wie ist es mit uns? Wie ist es jetzt?« (ebd., S. 209).

die Einzelwörter Kreise, die mich an eine Figur der Vorgeschichte, [...] an den legendären Orpheus, denken ließen[...].²⁹⁷

Ständig entdeckt der Wörterbuchleser die Dinge seiner Umwelt neu, und insofern er dadurch die Welt seiner Kindheit wiederfindet, hilft ihm das Wörterbuch auch bei der Konsolidierung seines eigenen Ichs. Entfernt erinnert der Bericht des Handkeschen Erzählers über den Effekt der im Wörterbuch gefundenen Vokabeln an den Effekt der berühmten Madeleine in Prousts *Recherche*: Auf ›magisch‹ anmutende Weise kehrt etwas Verlorenes zurück, nimmt Imaginäres Gestalt an.

[...] das alte Wörterbuch hat mir dann aus meiner Beschränktheit geholfen. Es stammte vom Ende des vergangenen Jahrhunderts, aus dem Jahr 1895, dem Geburtsjahr des Vaters, und war, auf Vollständigkeit aus, eine Sammlung der Ausdrücke und Wendungen aus den verschiedenen slowenischen Gegenden. Wie mir jetzt mit Hilfe der Sonne, die gerade wieder, Strich für Strich, über das eingedunkelte Landschaftsbild gegenüber dem Schreibtisch wandert, darauf die kleinsten Dinge und Figuren samt ihren Zwischenräumen erscheinen [...], so habe ich damals, unter der Traufe der Feldscheune, mit Hilfe der Wortbilder die Einzelheiten erkannt, welche mir bisher, wenn ich mir eine Kindheit vorstellen wollte, fast immer gefehlt hatten. Es fing damit an, daß sich Wort für Wort – der Bruder hatte bestimmte angestrichen, so daß ich vieles überspringen konnte – vor mir ein Volk zusammensetzte, in dem sich genau die Dörfler zuhause wiederholten, ohne dabei aber, wie in den umlaufenden Geschichten und Anekdoten, einzuschumpfen zu Typen, Charakteren und Rollenträgern; ich sah von den Menschen und Sachen nur deren strahlende Umrisse.²⁹⁸

Das Wörterbuch ist Inbegriff des welthaltigen Buchs: Es stellt nicht nur die Dinge der Welt profilierend und prägnant vor, es spiegelt (und antizipiert) in seinen Wendungen auch deren Konstellationen, die Beziehung, welche die Menschen zu den Dingen und zu sich selbst unterhalten. Seine vielen annähernd, aber nur annähernd homonymen Ausdrücke verweisen auf die regionale und historische Ausdifferenzierung der Welt; seine Idiomatik ist ein Spiegel von Mentalität und Denkstil der Sprachbenutzer; der Gebrauch von Lehnworten dokumentiert die Aneignung fremder Denkweisen und Instituti-

²⁹⁷ Ebd., S. 205 – »Jeder Wortkreis ein Weltkreis! Entscheidend war dabei, daß der Kreis jeweils von dem einzelnen, fremden Wort ausging« (ebd., S. 206).

²⁹⁸ Ebd., S. 198f.

onen – kurz: das Wörterbuch ist bei Handke ein Welt-Buch, dessen Nuancenreichtum und Lebendigkeit es als Metonymie des ›poetischen Buchs‹ erscheinen läßt.²⁹⁹ Die Welt ist im ständigen Wandel begriffen, was vor allem daran ablesbar wird, daß alte Wörterbücher die Inhalte und Gegenstände neuerer Erfahrungen noch nicht beschreiben. Ist das Wörterbuch also doch eher ein Hindernis, wenn es darum geht, sich auf die gegenwärtige Wirklichkeit einzulassen? Handkes Erzähler meint: nein – denn das Wörterbuch stellt, auch und gerade, wenn es ein älteres ist, dem Leser Fragen nach seiner Beziehung zur gegenwärtigen Welt, provoziert ihn dazu, seine Erfahrungen zu überdenken.

Und es waren doch zugleich Märchen; denn als Antwort auf jedes mich befragende Wort, auch wenn ich die Sache nie gesehen hatte, und auch wenn diese längst aus der Welt war, kam von der Sache immer ein Bild, oder, genauer, ein Schein.³⁰⁰

»Märchen« sind die Wörter im Wörterbuch, weil sie ganze ›Geschichten‹ erzählen – auch Geschichten von unbekanntem Dingen. Ein »Schein« geht von den benannten Dingen aus, auch wenn sie vergangen oder gar fiktiv sind; der Ausdruck ist mehrdeutig, denn er verweist sowohl auf ein Aufscheinen als auch auf etwas Vorgespiegeltes, Scheinhafes, Imaginäres.

²⁹⁹ »Die Wörter handelten von einem ländlichen Volk, in dem auch die Vergleiche aus dem Landbereich kamen: ›Er benützt seine Zunge wie die Kuh ihren Schwanz; ›Du bist langsam wie der Nebel ohne Wind; ›Bei euch ist es kalt wie auf einer Brandstätte‹. Die Städte schüchtern dabei nicht ein, sondern warteten, erobert zu werden: Man würde mit dem Wagen dort ›hineinrasseln‹, oder auf dem Schlitten ›hineinrutschen‹. Es wurde sehr vielfältig geflücht, und eine Umschreibung für das Sterben hieß: ›Er hat ausgeflucht.‹ Wenn dieses Volk eine Unmenge von Bezeichnungen für den letzten Atemzug hatte, so noch mehr für die weiblichen Geschlechtsteile. Von einer Talschaft zur nächsten wechselten die Namen der Apfel- und Birnensorten und waren ebenso zahlreich wie die (nach bäuerlichen Geräten benannten, oder ›Schnitterinnen‹ und ›Mäher‹, oder einfach, wie der Plejadenhaufen, ›Die Dichtgesäten‹ heißenden) Sterne am Himmel. Dieses Volk hatte nie eine eigene Regierung gestellt, und so mußten für alles Staatliche, Öffentliche und auch Begriffliche wortwörtliche Übersetzungen aus den Herrschersprachen, dem Deutschen und dem Lateinischen, einspringen, was ähnlich künstlich und verschoben aussah, wie wenn der Leser hier statt eines Worts wie ›Substanz‹ einen ›Unterstand‹ fände; dafür aber gab es dem Greifbaren, den Dingen, und nicht nur den nützlichen, geradezu Kosenamen, wobei alles Häusliche von den Frauen getauft worden schien, und alles Außerhäusliche von den Männern: Ein unter der heißen Asche gebackenes Brot wurde zum Beispiel, übersetzt, ›Unteracher‹ gerufen, und eine Birnenart hieß, entsprechend, ›das Fräulein‹« (ebd., S. 199f.).

³⁰⁰ Ebd., S. 209.

3. Aufklärung mit Wörterbüchern – Aufklärung über Wörterbücher: Wörterbuchtexte und ihre kritische Poetik

Zwischen Texten über Wörterbücher (repräsentiert durch die zitierten Beispiele von Sartre, Burger und Handke) und Texten in Wörterbuchform ist zunächst einmal zu unterscheiden. Erstere gliedern sich nicht in Artikel, haben nicht die Form einer Vokabelliste. Sartre, Burger und Handke erzählen stattdessen Geschichten über die Nutzung von Wörterbüchern. Allerdings sind Texte über Wörterbücher doch gelegentlich zumindest subkutan durch Artikelsequenzen der in ihnen narrativ oder essayistisch thematisierten Wörterbücher geprägt – dann nämlich, wenn die erzählte Geschichte sich mehr oder weniger an den Artikeln oder Bänden eines Wörterbuchs entlang bewegt, die alphabetische Artikelfolge sich in der Narration also zumindest indirekt abbildet. Beispiele dafür sind Günter Grass' Roman *Grimms Wörter* (2010; vgl. Teil III) und A. J. Jacobs' Roman *The Know-It-All* (2004; vgl. Teil III). Die demgegenüber weitaus evidentener dem Wörterbuchformat verpflichteten Texte aus (meist) alphabetisch angeordneten Einzelabschnitten sind teilweise ebenfalls narrativ; zugleich greifen sie aber, sei es parodistisch, sei es ernsthaft, das Projekt philosophischer und kulturkritischer Sichtungen von Wörterbeständen auf. Dies geschieht innerhalb eines breiten Spektrums von Semantisierungsoptionen des Wörterbuchs und im Zeichen stilistisch durchaus divergenter Schreibweisen.

Sprachreflexion als Projekt kritischer Vernunft. Der *Dictionnaire philosophique* Voltaires (1764)³⁰¹ möchte die *Encyclopédie* ergänzen: Wissensbestände, und in Verbindung damit aber auch und gerade politisch-soziale Strukturen, werden kritisch gesichtet; kritisierende Instanz ist dabei eine von Dogmen und überkommenen Lehrmeinungen emanzipierte Vernunft. Indirektes, aber wichtiges Ziel ist eine durch vernünftige Kritik ausgelöste Veränderung der sozialen und politischen Strukturen über veränderte Denkweisen. Um irreführende Vokabeln und kritikwürdige Formen sprachlichen Handelns geht es bei Voltaire nicht oder doch jedenfalls keineswegs schwerpunktmäßig; von Sprache und Wörtern sprechen seine Artikel, wenn über-

³⁰¹ Genannt auch: *Dictionnaire philosophique portatif*. Vgl. die dt. Auswahlsgabe: Voltaire: *Aus dem Philosophischen Wörterbuch* (1967). Zur Werk- und Publikationsgeschichte vgl. Stierle: »Vorwort«, in: ebd., S. 7–35, hier insb. S. 23f., 29–34 und passim.

haupt, in einer Weise, die sie als gegenüber politischen und sozialen Verhältnissen nachgeordnet erscheinen lassen. Immerhin signalisiert die Zentrierung der Kritik auf Stichworte die sprachliche Prägung der sozialen, kulturellen und politischen Welt, von der hier die Rede ist. Aber es wäre zu erörtern, ob Voltaires *Dictionnaire* wirklich ein ›Wörterbuch‹ ist oder ob es diesen Titeln nicht vielmehr aus anderen, kontingenten Gründen trägt.³⁰² Jedenfalls geht es dem Verfasser nicht darum, philosophische Begriffe zu erläutern oder gar zu definieren; er nimmt ausgewählte Stichworte nur zum Anlaß der Reflexion über Themen, die ihm wichtig sind. Was seinen *Dictionnaire* mit philosophischen Wörterbüchern verbindet, ist die Gliederung in alphabetisch hintereinander gereihte Artikel.

Wörterbücher als Medium aufklärerischer Kritik. In Pierre Bayles *Dictionnaire historique et critique* (1697) hat Voltaires *Dictionnaire philosophique* insofern einen Vorläufer, als es hier, in Abweichung von älteren Formen des Sachwörterbuchs,³⁰³ bereits um eine kritische Sichtung und um eine philosophische Durchdringung der vermittelten Wissensbestände geht – und nicht nur um eine Präsentation großer Mengen akkumulierten Wissens. Diesen Ansatz greifen Diderot und d’Alembert mit ihrer *Encyclopédie* (1751–1772) auf, die sich auch als »dictionnaire raisonnée des sciences« präsentiert. Während Bayle aber das überlieferte Wissen zum Objekt kritischer philosophischer Reflexionen gemacht, sich also im wesentlichen an tradierten Wissensbeständen nachdenkend abgearbeitet hatte, wendet sich die *Encyclopédie* neuen Gegenständen des Wissens, neuen Formen des Wissenserwerbs und einer auf neue Weise – empiristisch – fundierten Konzeption von Erkenntnis und Wissen zu. Als eine »Bestandsaufnahme der Fortschritte in Philosophie, Naturwissenschaften und Technik«³⁰⁴ ist die *Encyclopédie* selbst Antriebsmedium und Symbol des Fortschritts; die Vermittlung des neuen Wissens wirkt performativ auf die Wissensgesellschaft zurück. An die Genrebezeichnung ›Dictionnaire‹ knüpfen sich hier erstmalig Erwartungen und Ansprüche, die zum Maßstab späterer Diktionaristik, Enzyklopädisitik und Lexikographik werden.

³⁰² Vgl. die These Voltaire mache sich mit dem Titel *Dictionnaire* »das Prestige einer zu neuem Ansehen gekommenen Gattung zunutze« (Stierle 1967, S. 22).

³⁰³ Vgl. ebd., S. 22f.

³⁰⁴ Ebd., S. 23.

Ist die *Encyclopédie* durch eine im erkenntnis- und wissenstheoretischen Sinn ›kritischen‹ Haltung geprägt, so steht Voltaire's *Dictionnaire philosophique* für ein anders akzentuiertes (wenn auch mit ersterem keineswegs unvereinbarem) Verständnis von ›Kritik‹: Voltaire kritisiert Mißstände, er polemisiert und agitiert; seine Performanz ist die des gesellschafts- und ideologiekritischen Publizisten. Den für die *Encyclopédie*-Artikel charakteristischen Sinn für Fülle und Details teilt er nicht; tendenziell spitzt er lieber zu, wählt Plakatives aus, konzentriert sich auf Prägnantes, auf Skandalöses, Entlarvendes. – Selbst Verfasser diverser *Encyclopédie*-Artikel, entfernt sich Voltaire von deren Herausgebern doch während der Laufzeit des langjährigen Projekts immer weiter. Sein politisch provokanter religionskritischer Artikel »Genf« wurde zum Auslöser eines Ekklats – und Voltaire konzipierte seinen *Dictionnaire* in der Folge als Kompensation für das, was er als Defizit der (aus seiner Sicht zu kompromißbereiten, ängstlichen und taktierenden) *Encyclopédie* und ihres Projektleiters Diderot empfand und mittlerweile auch nicht mehr von diesem Projekt erwartete.³⁰⁵ Sein Anliegen war vor allem die Kritik des Klerus und der kirchlichen Macht. Aus dem Beiträgerkreis der *Encyclopédie* ausgeschieden, widmet er sich eigenen Wörterbuch-Ideen. So entsteht als Gegenprojekt zu Bayles von Voltaire als umständlich und weitschweifig kritisierten *Dictionnaire historique et critique* Voltaire's *Dictionnaire philosophique portatif*, also ein Taschenwörterbuch.³⁰⁶ Der polemische und stilistisch facettenreiche philosophische *Dictionnaire*, der auf die Suggestion nüchtern ausgebreiteten Detailwissens konsequent verzichtet, trägt maßgeblich dazu bei, daß sich fortan an die Genrebezeichnung ›Dictionnaire‹ komplexe und ambitionierte Erwartungen knüpfen – auf inhaltlicher Ebene die Erwartung eines kritischen Geistes, der im Geist einer antidogmatischen Aufklärung die Grundlagen der eigenen Kultur einer Sichtung unterzieht, auf der Ebene der Schreibweise aber zugleich die Erwartung einer Lesbarkeit für breite Interessentenkreise. Maßstabsetzend ist der Voltaire'sche *Dictionnaire* aber insbesondere durch seine stilistische Vielfalt. Die verschiedenen hier kombinierten Modi der Darstellung machen als solche auf sich aufmerksam, unterlaufen die Suggestion eines allein an Sachinfor-

³⁰⁵ Voltaire hatte u.a. mehrfach vorgeschlagen, sich der Zensur in Frankreich durch Verlagerung des Projekts ins Ausland zu entgehen. Zur Geschichte der Enzyklopädie vgl. Blom 2005. Zur Kritik Voltaire's an der *Encyclopédie* vgl. Stierle 1967, S. 23–25.

³⁰⁶ Zum Format des Taschenwörterbuchs vgl. ebd., S. 24f. Diverse Vorläufer mit entsprechendem Titel wären zu nennen (Abbé Prévost, Lacombe, Ladvoat, Lérís, Dom Chaudon).

mationen interessierten Schreibens – und verleihen dem *Dictionnaire* den Charakter eines literarischen Projekts.³⁰⁷

Option für das Besondere, Denk- und Schreib-Stil. Voltaires *Dictionnaire* optiert schon durch seine Form, die einzelne Schlüsselwörter aus ihren umgreifenden Kontexten löst, mehr aber noch durch den Gestus der Auseinandersetzung mit diesen Wörtern, im Sinn des Besonderen, Konkreten, Antisystematischen. Voltaire bereitet den Weg für Formen literarischer Nutzung des Wörterbuchformats, welche der Allgemeinheit und Abstraktheit philosophischer Systeme und wissenschaftlicher Lehren die jeweils besondere Perspektive eines einzelnen kritischen Beobachters entgegensetzen.

Voltaires ›Methode‹ liegt, nicht anders als schon bei Bayle, Condillac, Diderot, d’Alembert, das Mißtrauen gegen die Möglichkeit philosophischer Systeme zugrunde. Deduktion steht unter dem Verdacht der Verfälschung der Wirklichkeit, die sich nicht deduzieren läßt. So kann gerade das Wörterbuch zur Form antisystematischen und antimetaphysischen Denkens werden. Gegen das System Descartes, die verzweifelte Spekulation Pascals [...] setzt Voltaire die Nähe zum Konkreten, die Reduktion auf das Überschaubare und Gesicherte. Dem Mißtrauen gegen das System entspricht das Mißtrauen gegen den Begriff. Voltaire versagt sich der ›Arbeit des Begriffs‹, weil jede definitische Einengung Vorentscheidungen in sich birgt, die der Offenheit des Wirklichen Gewalt antun. Die unkritische Sprache des alltäglichen Sprachgebrauchs ist in ihrer Unbestimmtheit und Offenheit, mit der sie auf das Wirkliche hinweist, diesem näher als eine Begriffssprache, die sich des Wirklichen bemächtigt, statt sich ihm zu unterwerfen.³⁰⁸

Was Karlheinz Stierle hier prägnant als charakteristisch für Voltaires Wörterbuch-Projekt zusammenfaßt, umreißt indirekt und in komprimierter Form wichtige Intentionen und Züge literarischer Diktioaristik. Gerade literarisches Schreiben versteht sich ja vielfach als Parteinahme für das Besondere und gegen das Allgemeine, des Konkreten gelebter Erfahrung gegen die

³⁰⁷ Stierle über Voltaires *Dictionnaire philosophique*: »Die Artikel dieses ›Wörterbuchs‹ setzen sich über das Gattungsgesetz sachgebundener Anonymität der Darstellung hinweg. Kaum eine Möglichkeit prosaischer Kurzform wird ausgelassen, um den philosophischen Gedanken die Lebendigkeit, unmittelbare Sinnfälligkeit zu geben, auf die es Voltaire ankommt. Die abstrakte Zusammenfassung wird zur freien Reflexion, zum pointierten Gespräch, zum parodistisch-lehrhaften ›Katechismus‹, in denen die Anekdote, das schlagende Beispiel, bei jedem Gedankenschritt die Nähe zum Konkreten sichert« (ebd., S. 24f.).

³⁰⁸ Ebd., S. 26.

Abstraktion – und als Relativierung der Macht allgemeiner Begriffe um des Vieldeutigen und Deutungsoffenen willen. Der polemische, teils passionierte Gestus weiter Passagen des *Dictionnaire philosophique*, die für Voltaires Schaffen charakteristische Rhetorizität des Textes und die in seiner Kritik artikulierte Subjektivität bedingen es, daß dieses ›Wörterbuch‹ nicht zuletzt zum literarischen Selbstporträt des Verfassers wird. Als Voltaire-typisch erscheint insbesondere der Wechsel zwischen Ironie und Pathos, praktiziert nicht um seiner selbst willen, sondern um der politisch-zeitkritischen Anliegen willen, die für Voltaire wichtiger sind als alle neutralen Sachinformationen. Hier wird der *Dictionnaire* zum Artikulationsmedium nicht allein eines gegenüber Dogmen und Ideologien eigenständigen Denkens, sondern auch eines eigenen Denkstils, dem ein charakteristischer Schreibstil entspricht. In dieser Eigenschaft wird der *Dictionnaire philosophique* zum Vorläufer diverser kritischer ›Wörterbücher‹ des 20. und 21. Jahrhunderts – auch und insbesondere solcher lexikographischer Texte, in denen sich die jeweiligen Verfasser selbst porträtieren.

Wörterbuch-Satiren des 18. Jahrhunderts. Die Erkundung des Wörterbuch-Formats als literarische Textform setzt schon in der Aufklärung ein, deren Vertreter ausgewählte Vokabeln zum Anlaß nehmen, in Form lexikographischer Artikel und in parodistischer Simulation belehrender Ausführungen über kritikwürdige Sachverhalte, Praktiken und Einstellungen, aber auch über mit diesen einhergehende Formen des Wortgebrauchs zu schreiben. Gerade die Form des Wörterbuchs gestattet es literarischen Autoren, zu vertrauten, geläufigen Wortbeständen, insbesondere aber auch zu geläufigen Formen des Umgangs mit diesen Beständen auf Distanz zu gehen, Reflexionen über das scheinbar Selbstverständliche anzustellen und anzuregen. Pseudo-gelehrte Wörterbuchform und satirische Intention scheinen sich regelrecht anzuziehen.³⁰⁹ Nicht primär die Unzulänglichkeiten, Defizite oder Absurditäten der ›langue‹ sind dabei Ziel der Kritik, wenngleich Wortkuriosa

³⁰⁹ Zum satirischen Kontext vgl. Kilcher 2003: An Texten von Rabeners »Versuch eines deutschen Wörterbuchs« (1746) bis zu Moritz Gottlob Saphirs *Conversations-Lexikon für Geist, Witz und Humor* (1852) lasse sich die »Ausdifferenzierung einer dezidiert lexikographischen Form der Menippea aufzeigen« (ebd., S. 267). Auch aus Kilchers Sicht besteht eine Affinität zwischen Satire und alphabetischer Form; er verweist auf Friedrich Schlegels Bemerkung: »Lexika sind φλ [philologische] Satiren.« (Schlegel: »Zur Philologie II«, 1981, S. 57–81, hier S. 68; vgl. Kilcher 2003, S. 289).

und eigentümliche Regeln des Sprachgebrauchs zweifellos auch zum Reiz ›philologisch-etymologischer‹ und ›begriffskundlicher‹ Schreibweisen einladen. Sondern vor allem zielen Parodie, Satire und Travestie auf Spielformen der ›parole‹. Ins Blickfeld rücken Formen des Mißbrauchs von Wörtern, des Lügens, der Heuchelei und Verstellung mit verbalen Mitteln – und über die Dummheit der Sprachbenutzer, die sich in ihren Redensarten und Ausdrucksweisen spiegelt. Auch die Pseudogelehrsamkeit von Vielesern, Phrasendrehern und präntiösen Bücherwürmern gehören zu den beliebten Zielscheiben eines in Wortsammlungen verkleideten Spotts.³¹⁰ Erzeugung von Distanz, Anregung zur Reflexion: Trotz unterschiedlicher Akzentuierungen konvergieren die ›Wörterbücher‹ Rabeners, Lichtenbergs, Flauberts und Bierces in diesem Grundanliegen.

3.1 Gottlieb Wilhelm Rabener:

Versuch eines deutschen Wörterbuchs

Der im 18. Jahrhundert vielgelesene Satiriker Gottlieb Wilhelm Rabener veröffentlichte 1746 im dritten Band der *Bremer Beiträge* seinen »Versuch eines deutschen Wörterbuchs«³¹¹ sowie einen »Beitrag zum deutschen Wörterbuch«.³¹² Der »Versuch« enthält Erläuterungen und Reflexionen zu den

³¹⁰ Parodiert und zum Objekt der Satire gemacht wird im anonymen »Versuch eines moralischen Wörterbuches« (1742) u.a. das alphabetische Lexikon als solches (vgl. Kilcher 2003, S. 292). »Es gehören die Wörterbücher mit zu den neuen Moden, und sie haben seit einigen Jahren in viele Büchersäle den freyen Eintritt gefunden. Leute, welche weder Zeit noch Kräfte besitzen[,] Wißenschaften in ihrem Zusammenhang einzusehen, belustigen sich daran über die maßen; ja bey vielen Gelehrten trifft eben das ein, was der berühmte Menage einem vormaligen Lehrer zu Paris, dem Motmaur vorgehret, daß er seine ganze Erkenntniß auß dieser Art Bücher geschöpft. Man zeigt uns allbereits theologische, historische, mathematische und allgemeine Wörterbücher, nur von einem moralischen traf ich noch keine Proben an. Das gegenwärtige [...] scheint diesem Mangel abzuhelfen, indem es viel in die Sittenlehr eintreffende Dinge nach der Folge des Buchstabens erörtert« (»Versuch eines moralischen Wörterbuchs«, in: *Der Einsiedler* 2, Königsberg 1742, 98. Stück, S. 361–368, hier: S. 362; zit. bei Kilcher 2003, S. 292f.).

³¹¹ Rabener: »Versuch eines deutschen Wörterbuchs«, in: ders. 1839, S. 3ff. (Im Folgenden nachgewiesen durch die Sigle »R II, Seite« im Text).

³¹² Rabener: »Beitrag zum deutschen Wörterbuch«, in: ders. 1839, S. 32ff. (Im Folgenden nachgewiesen durch die Sigle »RB II, Seite« im Text); vgl. Kilcher 2003, S. 294. Die folgenden Ausführungen gehen auf einen früheren Aufsatz zurück; vgl. hierzu Schmitz-Emans 1993.

Wörtern: »Compliment«, »Eidschwur«, »Ewig«, »Ehrwürdig«, »Gelehrt«, »Menschenfeind«, »Pflicht« und »Verstand«; im »Beitrag« folgen Kommentare zu den Wörtern »Deutsch« und »Fabel«. Rabener greift mit seinem »Wörterbuch« auf eine ältere anonym publizierte Idee zurück. Im Jahr 1742 war in der Königsberger Wochenschrift *Der Einsiedler* ein Beitrag erschienen, in dessen Mittelpunkt der »Versuch eines moralischen Wörterbuches« stand. Ein ungenannter Verfasser hatte der Zeitschrift Beiträge zu einem solchen Wörterbuch geliefert, und Rabener hat hierher wohl die Anregung zu seiner Satire bezogen. Seine Artikel »Compliment« und »Eidschwur« korrespondieren den Artikeln »Ceremonie« und »Eyschwur« im *Einsiedler*. Rabener hat den »Versuch« mit einer Vorbemerkung eingeleitet, die sein Anliegen scheinbar erläutert. Zu erörtern wäre demnach der geläufige Gebrauch einzelner Wörter zum Zweck seiner vernünftigen Bereinigung und Vereinheitlichung.³¹³ Die benannten Inhalte sind aus der Erörterung von Benennungen nun zwar nicht auszuklammern; Rabeners »Wörterbuch« wäre, wie er selbst konzidiert, darum zugleich ein »Reallexicon« (R II, 4). Mit gespielter Naivität werden die Signifikate der Wörter als etwas Selbstverständliches behandelt, dem man beliebige alternative »Namen« zuordnen kann. Mit einer kritischen Sichtung und Korrektur des Zuordnungsverhältnisses zwischen Wörtern und dem, was sie benennen, verbände sich – so die Suggestion – ein praktischer Nutzen, nämlich die Optimierung der Kommunikation: Alle Sprecher werden nach Klärung des Bezugs von Wort und »Realie« bei ein- und demselben Wort dasselbe denken; Mißverständnisse, welche aus der falschen Benennung des jeweils Gedachten resultieren, werden ausgeräumt. Was mit all dem umschrieben wird, ist dies: Viele Sprachbenutzer bedienen sich bestimmter Wörter in irreführender Weise: Sie wollen damit etwas schönreden oder kleinreden, ja denunzieren; sie wollen sich selbst besser erscheinen lassen, als sie sind, wollen andere täuschen – oder sind auch einfach nur zu nachlässig, um über die Bedeutung dessen nachzudenken, was sie sagen:

Der Vortheil, den wir im gemeinen Leben davon [also von einem neuen Wörterbuch] haben werden, ist unaussprechlich. Wir werden einander besser und mit völliger Zuverlässigkeit verstehen; alle Zweideutigkeiten werden sich verlieren, und Mancher, den man jetzt aus Mißbrauch einen gepriesenen

³¹³ »Es wird [...] nöthig sein, daß die Gelehrten sich mit vereinten Kräften bemühen, die wahrhaften Bedeutungen der Wörter festzustellen.« (R II, 3)

Mäcenas genannt hat, wird künftig hören, daß er ein Dummkopf sei. (R II, 3f.)

»Mäzen«: das ist ein positiv konnotierter Ausdruck für einen Förderer der Künste. Als »Dummkopf« wird sich mancher vermeintliche »Mäzen« vielleicht dann herausstellen, wenn man sich klarmacht, daß mancher auf die Dummheit seiner Geldgeber setzt und ihn dann als »Mäzen« umschmeichelt. Rabeners Vorbemerkungen stehen in einem weitläufigen zeitgenössischen Kontext sprachtheoretischer Reflexion, an den in mehr als einer Hinsicht angeknüpft wird. Erstens durch das Bekenntnis zur »deutschen Muttersprache«, deren sich auch der Gelehrte nicht »zu schämen« brauche. – Zweitens ist das Projekt Sprachkritik bzw. Sprachverbesserung tatsächlich ein wichtiges Projekt der Aufklärung. Leibniz hatte (unter anderem in den »Unvorgreifliche[n] Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der teutschen Sprache« und in den *Neuen Abhandlungen*)³¹⁴ zur Rückbesinnung auf das Deutsche und zur Optimierung seiner Ausdrucksmittel ermutigt. Seine Vorschläge korrespondieren dem, was Rabener als Intention seines »Wörterbuchs« vorstellt, wenn dies bei Rabener auch in ironischer Weise geschieht.³¹⁵ Rabeners »Wörterbuch«-Artikel sprechen wie Leibniz' von

³¹⁴ Leibniz 1971. Drittes Buch: »Von den Worten«, Kap. IX: »Von der Unvollkommenheit der Worte«; Kap. X: »Vom Mißbrauch der Worte«; Kap. XI: »Über die gegen die besprochenen Unvollkommenheiten und Mißbräuche anzuwendenden Mittel«.

³¹⁵ Leibniz selbst hatte die Erarbeitung eines Wörterbuchs vorgeschlagen, das neben den allgemein geläufigen Wörtern auch die Termini der Spezialdisziplinen umfassen soll (»Unvorgreifliche Gedanken zu Verbesserung der teutschen Sprache«). Sowohl die empiristische als auch die rationalistische Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts betrachtete eine Kritik und Verbesserung der Sprache als besonderes Desiderat; in falschem oder unökonomischem Sprachgebrauch sah man die Ursache für Denkfehler, ja für gravierende Irrwege sowohl bei der Erkenntnis der Erscheinungswelt als auch bei der metaphysischen Spekulation. In welchem Maße nachlässiger, vorurteilsbehafteter oder schlichtweg unsinniger Sprachgebrauch zu gedanklichen Chimären und unsinnigen Vorstellungen über Immanenz und Transzendenz führe, hat vor allem der Empirist und Sprachkritiker George Berkeley immer wieder betont. Richtiger Sprachgebrauch ist für Leibniz eine Frage der intellektuellen Disziplin. Und er verhält sich keineswegs indifferent gegenüber dem Bereich des Ethischen. Denn erstens führt falscher Sprachgebrauch zu falschen Vorstellungen und Mißverständnissen – er kann unbeabsichtigterweise lügenhaft sein. Zweitens sind gerade moralische und religiöse Begriffe die Hauptopfer nachlässiger Redepraxis (vgl. Leibniz 1971 – Diese Kapitel finden ihr Gegenstück bei Locke, so wie die *Neuen Abhandlungen* insgesamt Gegenstück zum Lockeschen *Essay concerning Human Understanding* sind; vgl. Locke 1981. »Versuch«/Drittes Buch: »Von den Wörtern«. Kap. IX: »Über die Unvollkommenheit der Wörter«; Kap. X: »Über den Miß-

der Relation zwischen Zeichen und dem, was diese ›vertreten‹. Ironischerweise aber, und dies ist die verbindende Grundidee, gleichsam das Strickmuster aller Artikel, spendet Rabener gerade den ›Störungen‹ in jener Dreierbeziehung von Wort, Bewußtseinsinhalt und Gegenstand seinen (freilich ironischen) Beifall. Mehrfach konstatiert er, daß sich manche Ausdrücke bloß auf etwas zu beziehen scheinen, das es aber tatsächlich nicht gibt; anders als die Kritiker ›leerer Worte‹, erklärt er dies dann für völlig in Ordnung.³¹⁶ Die Artikel »Pflicht« und »Verstand« (R II, 27f., 29ff.) wollen den Leser ironisch darüber belehren, daß die entsprechenden Ausdrücke leere Wörter sind, denen im Bewußtsein der Wortbenutzer kein Begriff und in der äußeren Welt kein Sachverhalt korrespondiert. Als bloße Formeln beliebig einsetzbar, bezeichnen ›Pflicht‹ und ›Verstand‹ dann allerdings doch auf mancherlei – allerdings in irreführender Weise. ›Pflicht‹ ist für viele Sprachbenutzer ein beschönigender Ausdruck zur Entschuldigung eigennütziger

brauch der Wörter«; Kap. XI: »Über die Mittel gegen die geschilderten Unvollkommenheiten und die mißbräuchliche Verwendung der Wörter«).

³¹⁶ Das Wort ›Compliment‹ gehört, wie es einleitend bereits im ersten Artikel heißt, »unter die nichtsbedeutenden Wörter« (R II, 5). Complimente sind eigentlich Bezeugungen des Respekts vor Personen, die diesen verdient haben. Im Alltagssprachgebrauch nun bezeichnet das Wort eine physische Bewegung ohne wahren Sinn: Wer ein Compliment macht, macht eine Verbeugung – egal vor wem. Satirische Absicht des Artikels »Compliment« ist der Nachweis, daß Complimente niemals Ausdruck der Achtung sind und folglich auch nicht dem Verdienstvollen entgegengebracht werden; sie gelten vielmehr dem Reichen und Mächtigen und sind inhaltsleere Konvention. Analoges gilt für den Ausdruck »Eidschwur« (R II, 7ff.). Das durch ihn normalerweise bezeichnete Signifikat ist – dem Satiriker zufolge – nicht eine moralisch gültige Verpflichtung, sondern das Wort benennt nur eine äußerliche, zu nichts verpflichtende Handlung (»eine gewisse Ceremonie, bei der man aufrecht steht, die Finger in die Höhe reckt, den Hut unter dem Arme hält und etwas verspricht oder betheuert, das man nicht länger hält, als bis man den Hut wieder aufsetzt« (R II, 7)). Um der Vereinheitlichung willen plädiert der Satiriker dafür, Namen und Begriff des Eids für solche Akte zu reservieren, bei denen es nicht um Wahrheit und Pflicht geht, sondern darum, »eine Lüge recht wahrscheinlich zu machen« (ebd.). Wo Eide nichts bedeuten, bedeuten auch Eidbrüche nichts; die entsprechende Benennung »will nicht viel sagen«, wird als »Redensart« auch »nicht sehr gebraucht« (R II, 8). Wieder wird ein ›inhaltsleerer‹ Wortgebrauch vorgeblich affirmiert. Der nächste Artikel dient dem ironischen Nachweis, daß das Wort ›Ewig‹ eine andere Bedeutung besitzt als die scheinbar mit ihm zu verknüpfende – oder vielmehr einen großen, unbestimmten Bedeutungsspielraum, da es »ein Jeder nach seinem Gutbefinden und so braucht, wie er es für seine Umstände am zuträglichsten hält« (R II, 9). Etikett für alles mögliche, ist ›Ewig‹ also nicht das Zeichen für etwas Zeitlos-Dauerhaftes; die Ausdrücke ›ewige Liebe‹, ›ewige Treue‹, ›ewige Freundschaft‹, ›ewiger Friede‹, ›ewiger Ruhm‹ beziehen sich auf Sachverhalte und Empfindungen von durchaus kurzer Dauer. Etwas vorsichtiger verfährt Rabener mit den Stichwörtern »Ehrwürdig« und »Gelehrt« (vgl. R II, 12–14, 14–16).

Motive, oft ein Vorwand für egoistisches Gewinnstreben. Von ›Verstand‹ sprechen viele, wenn sie Reichtum meinen; denn je mehr Geld jemand hat, umso verständiger erscheint er seinen Mitmenschen. Wahre ›Pflicht‹, wirklicher ›Verstand‹ – so wird zwischen den Zeilen lesbar – sind für die Sprachbenutzer oft unbekannte Größen.

Etiketten-Schwindel. Gegenstand der Wörterbuch-Satire ist der Etikettenschwindel mit jenen Wörtern: so etwa der »figürliche« Sinn des Wortes »ehrwürdig«, demzufolge jeder automatisch ehrwürdig heißen darf, der einen schwarzen Rock trägt (vgl. R II, 12), die abstruse Wendung vom ehrwürdigen Rausch, die Gleichsetzung von Ehrwürdigkeit mit äußerer Reputation und Selbstgefälligkeit (vgl. R II, 13). Das Stichwort ›Gelehrt‹ wird zum Anlaß genommen, Erscheinungsformen falscher, vorgespigelter Gelehrsamkeit sowie den inflationären Gebrauch des Wortes zu karikieren. Auch der Ausdruck ›Menschenfeind‹, ausnahmsweise ein negativ konnotiertes Wort, erweist sich als beliebig handhabbares Etikett; ironisch wird es von Rabener denjenigen zugeordnet, welche die Menschheit durch Kritik zu bessern suchen, insbesondere den »verhaßten Satirenschreibern«, jenen »Erbfeinde[n] der Menschheit« (R II, 25).³¹⁷ – Im ganzen »Wörterbuch« geht es um Verfahren, mithilfe von Wörtern Scheinwirklichkeiten aufzubauen, welche die tatsächlichen Mißstände und Unzulänglichkeiten in der Sphäre des sozialen Miteinanders zu kaschieren helfen. Die »echten« Signifikate werden vorgeblich ausgeklammert, für inexistent, »verloren« (RB II, 39) oder irrelevant erklärt, um die Verbindung der Wörter zu falschen Begriffen und Tatsachen zu befestigen. Der Gedanke, daß die Wörter nur lockere Etiketten für Begriffe seien, bildet das Fundament für Rabeners spielerischen Etikettenschwindel.

³¹⁷ Das Wort ›Deutsch‹ wird, im Gegensatz zu Rabeners tatsächlicher Überzeugung, als »ein Schimpfwort« bezeichnet (RB II, 34). Legitimiert wird die Verunglimpfung sowohl des Wortes als auch der mit diesem Adjektiv belegten Gegenstände (etwa der deutschen Sprache), desgleichen die Gleichsetzung des Ausdrucks ›Altdeutsch‹ mit einem Schimpfwort (vgl. RB II, 39). Im Artikel »Fabel« wird dieser Name von allen ästhetischen und moralischen Erwartungen abgekoppelt, die man an eine Fabel etwa stellen könnte (etwa die nach »poetische[r] Wahrscheinlichkeit« oder nach Vermittlung einer »Sittenlehre«, RB II, 39). Darüber, was eine Fabel genannt werden darf, entscheidet de facto die Anmaßung derer, die von Fabeln nichts verstehen. Wie in der Welt der (falschen) Moral, wird auch in der Dichtung und ihrer Theorie jedes Etikett dahin geklebt, wo man es gerade gebrauchen kann.

Rabeners Ironie ist recht handfest und schlicht; die Strategie der einfachen Umkehrung des Gemeinten wird konsequent bis zur Eintönigkeit verfolgt. Gleichwohl ist die ironisch gemeinte Abkopplung der behandelten Wörter von ihren ursprünglichen Signifikaten und ihre ebenso ironische Zuordnung zu anderen von einigen Zeitgenossen Rabeners irrtümlicherweise ernstgenommen worden. Der Artikel »Eidschwur«, in dem ja mißbräuchliche und oberflächliche Eide satirisch kritisiert werden, erschien einer Reihe von zeitgenössischen Lesern als Blasphemie gegen die Institution des Eides und gegen die Religion. Rabener wurde bei der Geistlichkeit angezeigt und in einen Prozeß verwickelt, sein Buch gerichtlich eingezogen und verurteilt. So kann sich das Spiel mit Wörtern an dem rächen, der diese wie verfügbare Etiketten traktiert.

3.2 Georg Christoph Lichtenbergs Beitrag zum *Wörterbuch*

Experimente mit diversen Schreibweisen. Neben anderen Vertretern der literarischen Aufklärung³¹⁸ hat Lichtenberg Rabeners Anregung aufgegriffen, auf, neue Beiträge zum »Wörterbuch« zu liefern (vgl. R II, 4).³¹⁹ Seine wenigen »Beiträge zu Rabeners Wörterbuch«, die Artikel zur den Stichworten »Aber«, »Afterreden« und »Instinkt«, waren vermutlich für ein Journal bestimmt, wurden – soweit bekannt – aber nie publiziert.³²⁰ Tatsächlich bleibt er der Grundidee Rabeners auch nur locker verpflichtet, und die Unterschiedlichkeit seiner drei Artikel zeugt eher von einem Herumexperimenten-

³¹⁸ Vgl. Friedrich Justus Riedel: »Eines Kunstrichters Abhandlung von Wortspielen«, in: ders.: *Sieben Satyren, nebst drei Anhängen*, gesammelt von N.N. Jena 1765, S. 73–134; ein »sprachkritisches Projekt« (Kilcher 2003, S. 295).

³¹⁹ Georg Christoph Lichtenberg: »Beiträge zu Rabeners Wörterbuch«, in: ders.: *Schriften und Briefe*, Bd. 3: *Aufsätze, Entwürfe, Gedichte. Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. Hg. von Wolfgang Promies. Frankfurt a.M. 1998, S. 502–507 (im Folgenden nachgewiesen durch die Sigle »L III, Seite« in Klammern im Text). Ideen zu einem satirischen Wörterbuch beschäftigen Lichtenberg zwischen 1775 und 1780; er liest in dieser Zeit u.a. Adelungs *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der hochdeutschen Mundart* (1774–1786) und beschäftigt sich mit Vokabel und Ausdrücken, die er teilweise listenförmig erfaßt (vgl. Kilcher 2003, S. 297).

³²⁰ Von der eher schematischen Schreibweise Rabeners weicht Lichtenberg beträchtlich ab. Auch sind seine eigenen drei Artikel selbst sehr unterschiedlich angelegt. Was sie untereinander – und mit Rabeners Artikeln – verbindet, ist allein die Tatsache, daß jeweils ein bestimmtes Wort Anlaß zu moralischen Reflexionen gibt.

tieren mit dem Format des Wörterbuchartikels als vom Interesse an einer folgerichtigen Fortsetzung. Nur der Artikel »Aber« (L III 502f.) ist durchgängig im satirischen Ton gehalten und auch dem Inhalt nach eine reine Satire. Zum Gegenstand der Kritik wird die üble Nachrede, mit welcher Nichtstuer und Neider rechtschaffene Personen aus Langeweile oder blanker Bosheit überziehen. Zwar seien die Nachredner oft gezwungen, die Verdienste der Rechtschaffenen anzuerkennen, doch pflegten sie solchem Lob eine gravierende Einschränkung oder gar eine Verleumdung anzuhängen – eingeleitet eben durch das Wörtchen ›aber‹. Die Welt der verleumderischen Müßiggänger, der weiblichen und männlichen Klatschtanten schätzt das Wort besonders. Eine solche Vokabel ist nicht ›nur‹ Zeichen, sondern selbst, etwa in Gestalt einer folgenreichen Verleumdung, ein Stück (oft schmerzhafter) Lebenswirklichkeit. Der Artikel »Afterreden« (L III, 503f.) behandelt das gleiche Thema, aber nicht in satirischer Form. An die Stelle der Ironie tritt der Klartext, die Brandmarkung eines moralischen Übelstandes; und nur im zweiten Teil, der an die verlorene Redlichkeit und Geradlinigkeit der alten Deutschen erinnert, wird die Moralkritik gelegentlich durch Anklänge grimmigen Humors aufgelockert. Der Artikel »Instinkt« (L III, 505–507) folgt einem anderen Modell.³²¹ Weder das Signifikat des Begriffs ›Instinkt‹ (also die Naturtriebe, ihre Funktionen und Erscheinungsformen) noch die Verwendung dieses Begriffs durch die Sprachbenutzer wird zum Anlaß der Satire genommen. Satirisch wird der Text, indem er den Niedergang der arterhaltenden Instinkte im Laufe der Menschheitsgeschichte erörtert, insbesondere mit Blick auf den Selbsterhaltungs- und den Fortpflanzungstrieb. Zwar gibt es noch einen Selbsterhaltungstrieb, aber die Menschen leben nicht mehr so lange und nicht mehr so gesund und kräftig wie ihre Vorfahren; zwar gibt es noch einen Fortpflanzungstrieb (geschmückte »Dämchen« erscheinen als »Tierchen«; L III, 505), aber die Zeugungskraft der Zeitgenossen bedarf der Beihilfe durch mancherlei Künste. Die Direktheit, mit der das Thema Geschlechtstrieb und Zeugungsvermögen hier zur Sprache kommt, mag einer der Gründe dafür sein, daß dieser Text wohl unveröffentlicht blieb.

³²¹ Eine zunächst akzeptable Definition leitet den Artikel »Instinkt« ein: »*Instinkt* ist ein innerlicher Trieb, etwas zu tun oder zu lassen, den die Natur in ein Geschöpf gelegt hat« (L III, 505).

Spiel mit Etiketten. Obwohl dem Rahmenthema und dem Zweck seiner Erörterung nach dem »Wörterbuch« Rabeners noch ferner stehend als seine beiden Brüder, ist der »Instinkt«-Artikel mit jenen früheren Artikeln an einer Stelle doch verwandt: Ein Abschnitt behandelt die irreführende Um-Etikettierung eigennütziger Motive und kulturell bedingter Laster zu »Trieben«, also zu natürlichen (und damit legitimierten) Impulsen. Hinter dem willkürlichen Spiel mit Etiketten verbirgt sich (wie bei Rabener) das moralische Defizit, ja dieses Spiel selbst ist moralisch anrühlich, da es Täuschungen und Selbsttäuschungen zum Zweck hat (vgl. L III, 506). Daß eine Gesellschaft es nötig hat, zur Rechtfertigung ihrer Unarten imaginäre Triebe zu ersinnen, deren Namen als verfügbare Spielsteine gehandelt werden, zeigt ihre Korruption an – und ihre Neigung, sich selbst und anderen etwas vorzumachen. »Instinkte« werden zum fingierten Vorwand für allerlei Unarten und Laster. Wo einst die *Instinkte* herrschten, herrschen heute die Wörter – und die, welche sich dieser trickreich zu bedienen wissen.

4. Wörterbücher als Medien literarischer Diagnostik: Diskurskritische Bestandsaufnahmen und lexikographische Manipulationen im 19. Jahrhundert

4.1 Gustave Flaubert: *Dictionnaire des idées reçues*

Als ein zeit- und diskurskritisches Wörterbuch ist Gustave Flaubert *Sottisier* (*Dictionnaire des idées reçues*)³²² zum Vorbild einer ganzen Reihe moderner literarischer »Dictionnaires« geworden.³²³ Für Barthes – der meint, »le livre chéri de Flaubert, ça n'est pas le roman, c'est le dictionnaire«³²⁴ markiert

³²² Gustave Flaubert: *Dictionnaire des idées reçues/Sottisier* (ab 1872; erste Teil-Publ. 1884; dt.: *Universalenzyklopädie der menschlichen Dummheit. Ein Sottisier*. Hg., übers. u. komm. von Hans-Horst Henschen. Berlin 2004. Dazu ergänzend: *Transkribierte Handschriften und Kommentare*. Hg., übers. u. annot. von Hans-Horst Henschen. Berlin 2004. – Vgl. Herrschberg Pierrot 1995.

³²³ Vgl. Gumbrecht 2003. Gumbrecht beschreibt Flauberts *Dictionnaire* im Sinne seiner These von der möglichen Reise in vergangene Welten (vgl. S. 479f.).

³²⁴ Barthes: »La crise et la vérité« [1976], in: ders. 1995c, S. 434–437, hier S. 434. »das Lieblingsbuch Flauberts [sei] nicht der Roman, sondern das Wörterbuch« Barthes: »Die Krise der Wahrheit«, in: ders. 2002, S. 270–275, hier S. 271. Bei dem Titel *Dictionnaire des idées*

Flauberts Werk eine Wende in der Geschichte enzyklopädischen Schreibens: den Moment, wo Enzyklopädie zur Farce wird – bedingt durch ihr Konzeption einer Sichtung sprachlich-diskursiver Repertoires, auf die Barthes hinweist.

Les encyclopédies du XVIII^e, du XIX^e et même du XX^e siècle sont des encyclopédies du savoir, ou des savoirs. Or, au milieu de cette histoire, il y a un moment Flaubert, un moment *Bouvard et Pécuchet*, qui est le moment-farce. L'encyclopédie y est prise comme une dérision, une farce. Mais cette farce s'accompagne, en sous-main, de quelque chose de très sérieux: aux encyclopédies de savoir succède une encyclopédie de langages. Ce que Flaubert enregistre et repère dans *Bouvard et Pécuchet*, ce sont des langages. Évidemment, dans la mesure où par rapport aux savoirs c'est une farce, et où le problème du langage est dissimulé, le ton, l'*éthos* du livre est très incertain: on ne sait jamais si c'est sérieux ou pas.³²⁵

Es geht mit dem (unabgeschlossenen und letztlich auch unabschließbaren) *Sottisier*-Projekt um eine ›enzyklopädische‹ Darstellung menschlicher Diskurse und Diskursformen.³²⁶ Die (bürgerliche) Wissensgesellschaft des

recues sei nicht das Stichwort »Gemeinplätze« wichtig, sondern der Begriff »Wörterbuch« (vgl. ebd.).

³²⁵ Barthes 1995c, S. 434. » Die Enzyklopädien des 18., des 19. und sogar des 20. Jahrhunderts sind Enzyklopädien des Wissens oder der Wissen. Nun gibt es aber im Verlauf dieser Geschichte einen Augenblick Flauberts, einen Augenblick von *Bouvard et Pécuchet* als Augenblick der Farce. Die Enzyklopädie wird dabei als Hohn, als Farce verstanden. Doch geht diese Farce unter der Hand mit etwas sehr Ernstem einher: auf die Enzyklopädien des Wissens folgt eine Enzyklopädie der Sprachen. Was Flaubert in *Bouvard et Pécuchet* aufzeichnet und erfaßt, sind Sprachen. In dem Maße freilich, wie es sich in bezug auf die Kenntnisse als eine Farce erweist und das Problem der Sprache verborgen bleibt, ist der Ton, das *Ethos* des Buches, sehr ungewiß: man weiß nie, ob es ernst gemeint ist oder nicht.« Barthes 2002, S. 270.

³²⁶ Der Herausgeber der deutschen Ausgabe Hans-Horst Henschen, stellt in seiner »Editorische Nachlese« (in: Flaubert 2004, S. 589ff.) die Geschichte des als Torso hinterlassenen Projekts dar; es war ein »Sammelbecken für verschiedene Projekte des Autors, die seit Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts dokumentiert sind – ein Sammelbecken, aus dem sich auch der Roman ›Bouvard et Pécuchet‹ speist (und nicht etwa umgekehrt), so dass kaum mehr deutlich unterscheidbar bleibt, was Haupt- und was Seitentrieb ist« (ebd., S. 589). Caroline Commanville, Flauberts Nichte und Nachlaßverwalterin, nennt die beim Tod ihres Onkels (1880) hinterlassenen Materialien »Papiers trouvés çà et là sur la table de travail«. Weitau umfangreicher als die Hinterlassenschaften auf dem Schreibtisch ist das Gesamtkorpus der »Vorbereitenden Dokumente«, die Commanville Maupassant übergibt. Maupassant scheint, so Henschen, in die Verfahrensweise eingeweiht gewesen zu sein, »mit der Flaubert diesen kolossalen Torso ›aufzubereiten‹ entschlossen war: Er spielte, unter Zeitdruck, sogar mit dem

19. Jahrhunderts soll durch umfassende Dokumentation ihrer Textzeugnisse porträtiert werden. Das enzyklopädische Unternehmen besteht deshalb, weil es der Dokumentation schriftlicher Zeugnisse gilt, in einer Wiederholung dieser Zeugnisse; diese werden zitiert (sei es ganz, sei es auszugsweise). Insofern sind in diesem Sonderfall von Enzyklopädistik das Dargestellte (der Gegenstand des zu vermittelnden Wissens) und die Darstellung (die Enzyklopädie) ganz oder doch teilweise kongruent. Die Wissensgegenstände selbst und ihre Enzyklopädie sind Doubles, sind mimetisch aufeinander bezogen, ja sie sind ›identisch‹ (wenn man denn davon ausgeht, daß ein Zitat identisch mit dem zitierten Text ist). Anders gesagt: In dieser Enzyklopädie stellt sich das, was vermittelt werden soll, selbst dar, bedingt dadurch, daß es sich um sprachlich-schriftlich verfaßte Gegenstände handelt.³²⁷ Flauberts Kollektion verbaler Fundstücken bildet eine Art Schwellenraum zwischen fiktionsinterner und historischer Realität (Welt des Autors). Denn zum einen handelt es sich ja um Text-Materialien, die seine beiden Figuren Bouvard und Pécuchet sammeln, abschreiben und zu ordnen versuchen, zum anderen hat Flaubert selbst seine Materialien ja gesammelt, teilweise abgeschrieben und versuchsweise geordnet. Der Leser des *Sottisier* selbst liest gleichsam, was die fingierten Personen Bouvard und Pécuchet gesammelt haben. Im Unterschied zu Enzyklopädien, welche eine geordnete Fülle an Wissen bieten möchten, ist der *Sottisier* eine unordentliche Kollektion. Nicht einmal das Alphabet wird als Ordnungsprinzip eingesetzt; es wäre allerdings auch extrem unbrauchbar.

1880/1881 erscheint aus dem Nachlaß *Bouvard et Pécuchet*, die fragmentarisch gebliebene Geschichte zweier wissensbeflissener Kleinbürger. Das Wörterbuchprojekt erscheint als Pendant des Romans. Tatsächlich heißt es in einer Skizze Flauberts zu Bouvard und Pécuchets weiterer Tätigkeit: »Sie kopierten ... alles, was ihnen in die Hände fiel ... lange Aufzählung ...

Gedanken, einen Abschreiber zu ›mieten‹, der die im Voraus bezeichneten und markierten Textteile ›kopieren‹ sollte« (ebd.).

³²⁷ Zumindest vergleichbar wäre dies mit der ›enzyklopädischen‹ Darstellungsform in Gestalt eines naturkundlichen Museums – wo die Exponate zum einen das Darstellungsmedium, zum anderen der Inhalt bzw. Gegenstand der Darstellung sind. Eine Vitrine von nach bestimmten Prinzipien geordneten ausgestopften Vögeln ist zum einen ein Komplex von darstellenden Zeichen für ein bestimmtes Segment der Vogelwelt, zum andern handelt es sich ja materialiter um Vögel, wenn auch um tote. Analoges gilt für ein Herbarium, eine Kollektion von Materialien, Stoffen, physikalischen Substanzen, aber auch für andere Sammlungen, die ein im weiteren Sinn enzyklopädisches Anliegen verfolgen.

Exzerpte aus den zuvor gelesenen Autoren, »alte« Papiere, nach Gewicht gekauft in der benachbarten Papiermühle.« Und eine andere, ältere Notiz gibt eine Vorstellung von den Materialien, die dabei ins Spiel kommen sollten; Henschen spricht in diesem Zusammenhang von einem »Vorgriff auf avantgardistische, ja, kubistische, dadaistische oder Collage-Techniken«.³²⁸

Sie kopierten aufs Geratewohl alle MS und bedruckten Papiere, die sie finden, Tabaketiketten, alte Zeitungen, verloren gegangene Briefe, Plakatschläge usw., im festen Glauben, dass die Sache wichtig und aufhebenswert ist. [...] Da sich aber häufig zwei Texte aus derselben Klasse, die sie getrennt kopiert haben, widersprechen, schreiben sie sie erneut, einen nach dem anderen, in dasselbe Register ab.³²⁹

Nach längerer Schreibezeit, die beliebig und willkürlich zusammengetragene Vorlagen verdoppelt, sehnen sich die beiden Schreiber dann danach, »wieder eine Art Ordnung in das Ganze zu bringen«, und sie schreiben Flauberts Skizze zufolge »alles erneut in ein großes Kontobuch ab«; betont wird der »Genuss, der in diesem materiellen Akt des Abschreibens liegt«.³³⁰ Das Sammelsurium an zusammengetragenen Textbausteinen und -bruchstücken repräsentiert gewaltige und unterschiedliche Themenfelder. Das von Flaubert hinterlassene *Sottisier*-Projekt verhält sich wegen seiner offenen Form sperrig gegenüber einer buchförmigen Darstellung.³³¹ Daß sich Flauberts

³²⁸ Henschen: »In Initio...«, in: Flaubert 2004, S. 9–11, hier S. 10. Im Nachwort zu einer deutschen Ausgabe von *Bouvard und Pécuchet* skizziert Uwe Japp die nur hypothetisch erschließbare Fortsetzung des Romans unter Anlehnung an die Recherchen von Demorest (Demorest 1931, S. 85; vgl. Japp 1996, S. 401).

³²⁹ Zit. bei Henschen: »In Initio...«, S. 10.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Anlässlich einer Übersetzung kompliziert sich die Aufgabe noch. Zur Gliederung seiner deutschen Version des *Sottisier* erklärt Henschen deren Architektur: »Die folgenden, in (hier »Sektionen« genannte) Kapitel gegliederten Sachbereiche sind, wie von Flaubert vorgesehen, nach dem »Kartenreiter«-Prinzip organisiert, d.h. einem [...] »Stichwort« zu- und untergeordnet, das gewöhnlich auch den Inhalt des folgenden Exzerpts bündig zusammenfasst.« (Henschen: »Rauchsäule für den Leser«, in: Flaubert 2004, S. 14) Der Band gliedert sich in folgende Teile: »Annoncen, Reklamen, Rundschreiben / Verzeichnisse und Merkwürdigkeiten / Kopie. Stile (Stilmuster) [dazu gehören:] Landwirtschaftliche / Geistliche / Große Schriftsteller / Romantische / Dramatische / Revolutionäre / Realistischer, volkstümlicher, Kavaliere-Hausbesitzerstil / Offizielle, Staatsoberhäupter / Journalisten / Literatur von Einfallspinseln. Dummköpfe / Rokoko / Periphrasen.« Diese und die Titel weiterer Rubriken machen die Heterogenität der hier ausgebreiteten Gegenstände bzw. textlichen Versatzstücke deutlich: »Große Männer / Ästhetik und Kritik / Hass auf Romane / Korrigierte Klassiker / Geschichte

Kritik u.a. gegen die Institution des Wörterbuchs bzw. des Lexikons selbst richtete, bestätigen die einschlägigen Artikel »Encyclopédie« (»en rire de pitié«), »Dictionnaire« (»Dictionnaire: en rire – n’est fait que pour les ignorants«) und »Littré« (»Littré: Ricaner quand on entend son nom«).³³² Und so stellt sich der *Dictionnaire* Flauberts als ein »methodisches Anti-Konversationslexikon zur Dekonstruktion des Konversationslexikons, jener Reduktion des Wissens auf bloße »idées reçues«³³³ dar. Aber auch und gerade hierin liegt noch ein Moment der Aufklärung.

Diesem aufklärerischen Programm verpflichtet sind auch spätere vergleichbare literarische Wörterbücher, so Alain Finkielkrauts *Petit dictionnaire illustré* (1981), Jacques Sternbergs *Dictionnaire des idées revues* (1985) und André Wartelles *Idées reçues... Supplément provisoire au »dictionnaire« de Gustave Flaubert* (1997). In diesen und anderen »lexikographischen« Wörter-Büchern artikuliert sich eine ambige, darum aber literarisch reizvolle Einstellung gegenüber der Institution des (Sach-)Wörterbuchs, des enzyklopädischen Dictionnaire: Sie wird satirisch verhöhnt und zugleich als Medium der Satire genutzt. »Encyclopédiste: Quand on pédale dans la pédanterie, on devient, non plus un cycliste, mais un encyclopédiste«, so heißt es bei Sternberg einerseits mit spöttischem Gestus. Andererseits wird das kritisch-aggressive Potential des Wörterbuchs betont: »Dictionnaire: Un dictionnaire agressif et négatif ne peut jamais être achevé. Chaque jour qui passe apporte une nouvelle déception, un nouveau sujet d’effroi ou de révolte.«³³⁴

4.2 Ambrose Bierce und sein teuflisches Wörterbuch

Der amerikanische Literat und Journalist Ambrose Bierce verfaßte seit 1881 eine Folge von satirisch-zynischen Definitionen für die Wochenzeitschrift *The Wasp* (San Francisco) und kompilierte 1906 eine größere Zahl davon in

und wissenschaftliche Ideen / Widersprüche der Wissenschaft / Philosophie / Religion – Mystik – Prophezeiungen / Erhöhung des Niedrigen / Schönheiten [dazu gehören:] *Schönheiten der Literaten / Schönheiten der Partei der Ordnung / Schönheiten des Volkes / Schönheiten der Religion / Schönheiten der Oberhäupter* / Beschimpfungen, Dummheiten, Niederträchtigkeiten [hier:] Liebe. – Palinodien.« (vgl. Flaubert 2004, S. 5f.)

³³² Vgl. dazu Kilcher 2003, S. 304.

³³³ Ebd.

³³⁴ Sternberg 1985, S. 75.

einem Buch. Zunächst *The Cynic's Word Book* betitelt, erhielt dieses in der Ausgabe von 1911 den heute bekannten Titel *The Devil's Dictionary*.³³⁵ Bierce porträtiert bissig eine ausschließlich vom Eigennutz getriebene, teils dumme, teils berechnend-schlaue und heuchlerische, in jedem Fall aber kritikwürdige Gesellschaft. Die meisten Artikel sind lakonisch gehalten; nur in Einzelfällen werden Episoden als Belege oder Illustrationen der ›Definitionen‹ erzählt oder anstelle einer Definition Sinnsprüche und Verse eingefügt. Gegenstand der Satire ist vor allem jede Spielart von Macht und Autorität. In Grund und Boden definiert werden neben der staatlichen Macht die Kirche und die von ihr vermittelten Glaubensinhalte, das Militär, der Patriotismus, die Schriftstellerei – und die unzähligen Unarten der einzelnen Menschen. Wieder einmal verrät sich das Übel im und durch den Sprachgebrauch. Viele der Artikel bei Bierce spielen auf Zeitgenössisches an, auf kulturelle und gesellschaftliche Gegebenheiten zur Zeit der Entstehung des *Dictionary*, auf tagespolitische Ereignisse und Figuren der Zeitgeschichte. Sie sind heute nur noch mit Erläuterungen verstehbar. Manche Artikel beruhen auf Wortspielen, etwa wenn der »Hebrew« als männliches Pendant zur »Shebrew« erläutert wird. Diverse Artikel widmen sich dem Thema Sprache oder bestimmten Typen menschlichen Verhaltens. Das Selbstverständnis des Satirikers drückt sich humoristisch im Artikel über Satire aus.³³⁶ Auch andere Artikel sind dezidiert autoreferentiell.³³⁷

Bierce ist Aufklärer wie Rabener und Lichtenberg, wenn auch skeptischer und zynischer. Alle drei Sprach-Satiriker betrachten Sprache als etwas Gestaltbares, Flexibles, das Leben der Sprachbenutzer im Inneren Prägendes, das aber oft durch seinen entstellenden Gebrauch die Deformationen des gesellschaftlichen Lebens spiegelt (und bekräftigt). Die Idee ›wahrer Na-

³³⁵ Bierce 1993. *The Devil's Dictionary* ist Bestandteil der zwölfbändigen Bierce-Werkausgabe von 1911. In deutscher Sprache liegen hieraus zwei Auswahlbände vor, nach denen im folgenden zitiert wird: 1) *Aus dem Wörterbuch des Teufels*. 1980. 2) *Des Teufels kleines Wörterbuch*. 1984.

³³⁶ »Satire *subst. fem.* Eine veraltete Literaturgattung, in der die Laster und Torheiten der persönlichen Feinde des Autors mit mangelhaftem Zartgefühl dargelegt werden. [...] weshalb der Satiriker allgemein als schuftiger Griesgram gilt und jeder Hilferuf eines seiner Opfer nationale Zustimmung findet.« (Bierce 1980, S. 96f.)

³³⁷ »Wörterbuch *subst. neutr.* Eine bösertige literarische Vorrichtung, die das Wachstum einer Sprache hemmt und sie starr und unelastisch macht. Das vorliegende Wörterbuch hingegen ist ein höchst nützliches Werk.« (Bierce 1980, S. 125) – »Wortverdrehen Lügner im Raupenstadium.« (Bierce 1984, S. 102)

men« wird allenfalls noch ironisch herbeizitiert und verdreht. Basis aller Bezeichnungspraxis ist die Konvention – die manchmal lächerlich oder inkonsequent sein mag, aber nicht von außen zu korrigieren ist – allenfalls von innen: etwa indem Sprachliches beim Wort genommen und dabei in seiner Verdrehtheit entlarvt wird, indem Absurditäten der Redepraxis auf die Spitze getrieben werden. Wo bei Rabener und Lichtenberg als Umkehrung der gesellschaftlichen und sprachlichen Mißstände das jeweils Wünschbare angedeutet wurde, bleibt bei Bierce letztlich nichts an Positivem übrig. Wahrheit selbst relativiert sich im Spiel mit den Begriffen. Wiederholt und bekräftigt wird der Befund von der Sprache als Spiegel der Gesellschaft und der Individuen. In einer Welt der falschen Moral(en) kann nur mehr in ironisch-teuflischen Umkehrungen eine Idee von moralischen Maßstäben vermittelt werden³³⁸ – und sei es, daß dabei, in Angleichung an die allgemeingültigen ›Begriffe‹ von Moral, deren radikale Mißachtung behauptet wird.

Moral, *adj.* Conforming to a local and mutable standard of right. Having the quality of general expediency. (Bierce 1993, S. 83)

Virtues, *n. pl.* Certain abstentions. (Ebd., S. 133)

Immoral, *adj.* Inexpedient. Whatever in the long run and with regard to the greater number of instances men find to be generally inexpedient comes to be considered wrong, wicked, immoral. If man's notions of right and wrong have any other basis than this of expediency; if they originated, or could have originated, in any other way; if actions have in themselves a moral character apart from and nowise dependent on, their consequences – then all philosophy is a lie and reason a disorder of the mind. (Ebd., S. 55)³³⁹

³³⁸ Das Prinzip der ironischen Rede, wie es schon bei Rabener maßgeblich war, illustriert am besten zwei Definitionen. Die zum Stichwort »White« (»Weiß«) lautet: »Black« (»Schwarz«) (Bierce 1993, S. 136; Bierce 1980, S. 124). Und die zum Begriff »Really« (»Wirklich«) lautet »Apparently« (»Scheinbar«) (Bierce 1993, S. 101; Bierce 1980, S. 125).

³³⁹ »**Moralisch** *adj.* In Übereinstimmung mit einer lokalen und veränderlichen Rechtsnorm. Von allgemeiner Vorteilhaftigkeit [...]« (Bierce 1980, S. 70) – »**Tugenden** *subst. fem. pl.* Gewisse Enthaltensamkeiten.« (Bierce 1980, S. 110) – »**Unmoralisch** *adj.* Unvorteilhaft. Alles, was die Menschen auf die Dauer und in der Mehrzahl der Fälle allgemein unvorteilhaft finden, wird schließlich als falsch, böse und unmoralisch angesehen. Wenn der menschliche Begriff von Gut und Böse irgend einen anderen Grund als den der Vorteilhaftigkeit hat; wenn er irgendeinen anderen Ursprung hat oder haben könnte; wenn Handlungen an sich schon ein moralischer Charakter eigen ist, der mit ihren Konsequenzen nichts zu tun hat und von ihnen in keiner Weise abhängig ist - dann ist die ganze Philosophie eine einzige Lüge und Vernunft eine Geistesstörung.« (Bierce 1980, S. 114)

4.3 ›Kritische Wörterbücher‹ und ihr aufklärerisches Erbe

Die von Einstein, Bataille, den Beiträgern zum *Dictionnaire critique* und zur *Da Costa Encyclopédique* entwickelten Spielform des kritischen Wörterbuchs steht, an die Projekte Flauberts und Bierces anschließend, im Zeichen des Konzepts einer sprachreflexiv akzentuierten Zeit- und Gesellschaftskritik, ja einer antizipatorischen Auflösung bestehender Ordnungsbegriffe zu subversiven Zwecken (vgl. dazu Kap. I A: Anordnungsexperimente). Diese *Dictionnaires* der Avantgarden knüpfen an aufklärerische Traditionen an, auch wenn sie das Erkenntnisethos der *Encyclopédie* nicht teilen und die Humanitätsidee Voltaires hinter sich gelassen haben. Denn sie zielen – immer noch – auf die Bloßstellung von Dummheit, Verblendung, Machtmißbrauch und ideologischer Manipulation. Nachdrücklicher als auf die bei Flaubert diktionaristisch bloßgestellte Idiotie geläufigen Sprachgebrauchs und die von Bierce lustvoll attackierte hypokritische Moral des Bürgertums geht es mit diesem Konzept des kritischen Wörterbuchs um die Entlarvung und Destabilisierung verkrusteter und ungerechter sozialer Strukturen. Die Basis bildet eine auf Foucault vorausdeutende, durch surrealistische Kunstpraktiken antizipierte Einsicht in die Beziehung zwischen den Ordnungen des Diskurses und denen der Macht. In einer ganzen Reihe von Artikeln dieser Kritischen Wörterbücher erscheinen Vokabeln als latente oder evidente Dispositive der Macht, der Disziplinierung, der intellektuellen und moralischen Regulierung. Komplementär dazu bietet das Wörterbuchformat Anlässe zu alternativem Vokabel-Gebrauch, zur subversiven Umgangsweise mit sprachlichen Beständen. (Im Folgenden kommt es zur Ausdifferenzierung des Projekts literarischer Diktionaristik – als eines bei Vokabularien ansetzenden literarischen Schreibens, das diese Vokabularien im Spannungsfeld ihrer regulativen und ihrer deregulativen Wirkungspotenziale betrachtet und kommentiert.³⁴⁰)

³⁴⁰ Mit Alberto Savinios *Nuova Enciclopedia* (1927) als einer weiteren alphabetischen Artikelsequenz wird an die Gruppenarbeit um Bataille und Isabelle Waldberg zwar angeknüpft, zumal auch Savinios Artikel zunächst in Fortsetzung als Beiträge zu einem Periodikum erscheinen. Aber die *Nuova Enciclopedia* ist eben von einem einzelnen Autor verfaßt, der sie zudem explizit als sein privates Alternativlexikon bezeichnet, und dadurch nähert sich das Projekt geläufigen literarischen Textformaten an (dem der Autobiographie, dem der literarischen Essaysammlung, aber auch dem des von einem Autor konzipierten und arrangierten Romans). Vgl. Teil I, Kap. A.

Neben Wörterbüchern, die in erster Linie dem vorgestellten Vokabular selbst gewidmet sind, stehen diktionaristische Texte, die sich dem Interesse an bestimmten Themen oder Sachgebieten verdanken. Ein solches Dokument einer Faszination ist das *Primo dizionario aereo italiano (futurista)*,³⁴¹ in dem Begriffe aus dem Bereich der Luftfahrttechnik und der Fluggeschichte erläutert und mit entsprechenden technik- und kulturhistorischen Informationen verbunden werden. Sprachreflexiv sind diese Artikel nicht. Aber sie belehren den Leser doch immerhin über ein ihm vermutlich noch weitgehend ungeläufiges Vokabular. Und dieses dient mittelbar dazu, ihm den Luftraum und die Vehikel zu dessen Erkundung näher zu bringen. Deutet man die mentale und physische Beschäftigung diverser avantgardistischer Dichter und Künstler als Sinnbild künstlerischer ›Aufflüge‹, als Metapher poetisch-dynamischer Erhebung über das Faktische, dann stellt der *Primo dizionario aereo italiano (futurista)* immerhin einen Wortschatz bereit, mittels dessen sich über metaphorisch interpretierte künstlerisch-poetische ›Flüge‹ sprechen ließe, auch wenn er inhaltlich an Materielles, Technisches, Faktisches gebunden bleibt.

5. Das Wörterbuch als Matrix literarisch-poetischer Entdeckungen

Zwischen Sprachnorm und Abweichungsbedürfnis. In der modernen Literatur stehen Wörterbücher als Thema, als Architext (Modell der Schreibweise) oder als Hypotext (konkrete intertextuelle Textbasis) vielfach im Zentrum poetologischer Reflexionen. Diese geben Auskunft über die Bedeutung von Wörtern und Sprache (qua ›langue‹) für den jeweiligen Autor, über Erwartungen an die Wörter, Enttäuschungen durch die Wörter, beglückende oder abscheuliche Wortfunde – und nicht zuletzt auch über die Einschätzung der Grenzen des von Wörtern Erreichbaren. Die Wunschvorstellung eines persönlichen, auf die eigenen Darstellungs- und Ausdrucksbedürfnisse zugeschnittenen Wörterbuchs kann für literarische Autoren ebenso leitend sein (ein Beispiel bietet Marie-Luise Kaschnitz)³⁴² wie die Abwen-

³⁴¹ Marinetti/Azari 1929.

³⁴² Vgl. etwa Kaschnitz 1978, S. 59: »Worte«: »Ein Wörterbuch anlegen, ein Verzeichnis der seit Jahrzehnten bevorzugten Worte, da käme man sich auf die Schliche, auf die Farben, auf

derung von Persönlichem um der ›Sache‹ willen. Zum einen können literarische Wörterbuch-Texte durchaus autoritative Züge haben, dies gilt insbesondere für Formen der Reflexion über kritikwürdigen Sprachgebrauch und für satirisch-parodistische Projekte (Rabener, Lichtenberg, Bierce u.a.).³⁴³ Zum anderen können sie als nicht-normative Erkundungen des semantischen Potentials von Vokabeln demonstrieren, in welcher verschiedenen Weisen man Wörter tatsächlich gebrauchen kann.

Im Ausgang von der Differenzierung zwischen Normierung und Deskription wird dann drittens eine Haltung zur Sprache denkbar, die nicht nur das Normgerechte hinter sich läßt, sondern auch noch das »Tatsächliche«: eine Erkundung des mit Sprache Möglichen, einer Erfindung möglicher Wörter, die (mit einem Ausdruck Ernst Jandls) in ›projektiven‹ Wörterbüchern gesammelt werden.³⁴⁴ Allgemein gesagt, ergibt sich im Horizont einer sich mit unterschiedlichen Typen von Wörterbüchern auseinandersetzen Sprachreflexion ein Ansatz zur Vermittlung zwischen dem Konzept einer realitätszugewandten, kritischen, engagierten und dem einer autonomen Literatur. Im vorgestellten Nebeneinander verschiedener Wörterbücher wird letztlich sogar eine Vermittlung zwischen scheinbar unvereinbaren Poetiken vorstellbar. Das Erfinden von Wörterbüchern erscheint auch insofern als Inbegriff von Produktivität.

5.1 Wortexplorationen, Wortmetamorphosen, Wortgeburten

In einer poetologischen Abhandlung mit dem programmatischen Titel »Das Gedicht zwischen Sprachnorm und Autonomie« (1974) hat Ernst Jandl zwischen verschiedenen Wörterbüchern und Grammatiken differenziert: Die ›normativen‹ geben vor, welche Wörter wie gebraucht werden sollen, die ›deskriptiven‹ stellen dar, welche Wörter wie tatsächlich von einer Sprechergemeinschaft gebraucht werden – und die ›projektiven‹ entwerfen

die Objekte [...]«. Zum Thema Wörterbücher bei Kaschnitz vgl. auch: Marbacher Magazin 2001.

³⁴³ Zur Affinität Lexikon/Wörterbuch und Aufklärung/Satire vgl. Kilcher 2003, S. 276, 293 und passim.

³⁴⁴ Diese korrespondieren aus Jandls Sicht der Leitvorstellung dichterischer Autonomie, wie sie durch den Vortragstitel »Das Gedicht zwischen Sprachnorm und Autonomie« angedeutet wird. Siehe den folgenden Abschnitt.

neue Vokabularien, verbunden mit Vorschlägen zu neuen Formen des Sprachgebrauchs.

[...] es gibt solche [Wörterbücher], die sagen, welche Wörter es geben soll, was sie bedeuten sollen und wie sie gebraucht werden sollen, und es gibt Wörterbücher, die sagen, welche Wörter es tatsächlich gibt, was sie tatsächlich bedeuten, nämlich tatsächlich alles bedeuten können, und wie sie tatsächlich gebraucht werden, nämlich alle die verschiedenen Arten wie jedes einzelne tatsächlich gebraucht wird und gebraucht worden ist, egal wie viele es tun oder getan haben und egal ob es irgendwer tun soll oder nicht.³⁴⁵

Um aber endlich zur gemeinten Art von Autonomie zu gelangen [...], bedarf es der Vorstellung noch einer dritten Art von Grammatik, einer ›projektiven‹ Grammatik, und einer dritten Art von Wörterbuch, eines ›projektiven‹ Wörterbuchs, die alles an Sprache enthalten, was es daran und darin noch nicht gibt. Eine vorausseilende Grammatik sozusagen, ein vorausseilendes Wörterbuch, nicht von Sprachen, die es als ganzes noch nicht gibt, einer künftigen Kunstsprache etwa, wie Esperanto es war, ehe es da war, sondern von allem, was es in und an einer Sprache, die es gibt, geben wird, das heißt jetzt noch nicht gibt. Es ist eine projektive Grammatik des Deutschen, die wir uns vorzustellen haben, die sich mit all den sprachlichen Formen und ihren Leistungen beschäftigt, die es geben wird, aber bisher nicht gibt; und ebenso haben wir uns ein projektives Wörterbuch des Deutschen zu denken, das alle Wörter enthält, die es geben wird, aber bisher nicht gibt, und alle Wörter, die es anders geben wird, als es sie bisher gibt.³⁴⁶

Vor dem Hintergrund dieser programmatischen Überlegungen wird erstens die sprachreflexiv-poetologische Dimension der Jandlschen Texte evident, die sprachinnovativ sind oder formal auf Wörterbücher und Alphabete anspielen. Zweitens erscheint im Ausgang von Jandls Überlegungen das Wörterbuch als Scharnierstelle zwischen dem Wirklichkeits-, Lebens-, Gesell-

³⁴⁵ Erster Teilabschnitt der Abhandlung: »Vorangestellt: Über Grammatik und Wörterbücher«, Jandl 1990a, S. 562–564, hier S. 562: Die erste wichtige Differenzierung verweist nicht nur auf unterschiedliche Funktionen von Wörterbüchern (normative und deskriptive), sondern auch auf unterschiedliche Motive literarischer Reflexion über Wörterbücher und literarischer Anleihen bei der Wörterbuchform. Zum einen können literarische Wörterbuch-Texte autoritative Züge haben, dies gilt insbesondere für Formen der Reflexion über kritikwürdigen Sprachgebrauch und für satirisch-parodistische Projekte. Zum anderen können literarisch-poetische Wörterbuch-Texte als nicht-normative Erkundungen des semantischen Potentials von Vokabeln demonstrieren, in welcher verschiedenen Weisen man Wörter tatsächlich gebrauchen kann.

³⁴⁶ Ebd., S. 563.

schafts- und Zeitbezug von Dichtung und ihrem Anspruch auf Überbietung, auf Autonomie. Jandls Ausführungen verdeutlichen nicht nur maßgebliche Unterschiede in der jeweiligen Haltung gegenüber Wörtern und Sprache, die sich mit den unterschiedlichen Wörterbuch-Typen (und Grammatiken) verbinden; sie lassen auch deren wechselseitige Profilierung – und d.h.: ihre Interdependenz – erkennen. Jandl nimmt seine Überlegungen zu verschiedenen Sorten von Wörterbüchern zum Anlaß der Reflexion über Normen und ihre vielfachen Funktionen. Er spricht sich nicht einseitig gegen Normierungen aus, sondern akzentuiert ihre Notwendigkeit – gibt dem Diskurs über Normen dann aber eine spezifische Wendung, indem er die Notwendigkeit von Normen für Normabweichungen akzentuiert. Die Lust an der Normabweichung – und d.h. die Lust an der Erkundung von Nichtnormiertem, wie sie für die Auseinandersetzung mit dem ›Tatsächlichen‹ aus Jandls Sicht konstitutiv ist, – bedarf des kontrastiven Hintergrunds einer Norm, um sich als solche überhaupt erst zu entfalten.³⁴⁷ Das ›Tatsächliche‹ läßt, anders gesagt, das Normative hinter sich, was man aber nur wahrnimmt, wenn einem die Norm bekannt ist. Und erst im Ausgang von der Beobachtung der Differenzen zwischen Normgerechtem und dem nicht-normkonformen ›Tatsächlichem‹ wird dann eine Haltung zur Sprache – konkretisiert in einem weiteren Typus von ›Wörterbuch‹ – denkbar, die nicht nur das Normgerechte hinter sich läßt, sondern auch noch das ›Tatsächliche‹. Umrissen wird hier eine dem Noch-nicht-Tatsächlichen zugewandte Haltung, eine Erkundung des Möglichen, einer Erfindung möglicher Wörter, die in ›projektiven‹ Wörterbüchern gesammelt werden könnten. Der Titel des Vortrags ist Programm: Dichterisches Sprechen und Schreiben vollziehen sich »zwischen Sprachnorm und Autonomie«, zwischen normgerechtem Sprachgebrauch und Spracherfindung, wobei die Orientierung am tatsächlichen (mit dem normierten nicht deckungsgleichen) Sprachgebrauch als mittlere Position eine wichtige Rolle spielt. Nicht eine gänzlich neue Sprache soll das projektive Wörterbuch beschreiben, sondern die Entwicklungsmöglichkeiten, die in der gegebenen Sprache, ihren Bedeutungspotentialen und Gebrauchsformen stecken. Diese Sprache wird unter dem Aspekt ihrer Entwicklungsfähigkeit in den Blick gerückt, das Mögliche wird auf das Tatsächliche bezogen. Jandl erinnert in diesem Zusammenhang daran, daß die Geschichtlichkeit von Sprache sinnfällig macht, in welch hohem Maße Sprachen von jedem be-

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 562.

stimmten historischen Moment ausgehend entwicklungsfähig sind. Die Besinnung auf die Geschichtlichkeit von Sprache als dem Allgemeinbesitz von Sprechergemeinschaften macht zudem klar, daß die Arbeit an einem ›projektiven‹ Wörterbuch eine kollektive Arbeit ist:

Es ist gar nicht so schwer, sich eine Grammatik und ein Wörterbuch von heute in ein früheres Jahrhundert versetzt zu denken, und das große Erstaunen darüber, was es heute alles gibt. Wir alle bewegen uns freilich unaufhaltsam in die andere Richtung, alle die reden und schreiben, und arbeiten, durch unser Reden und Schreiben, an diesen beiden vorausseilenden Büchern unentwegt mit.³⁴⁸

Jandls Abhandlung ist (über ihren engen Bezug zu seinen eigenen wechselnden Modi der Sprachverwendung hinaus) ein sprachreflexives poetologisches Manifest. Es spricht vom literarischen Schreiben im Spannungsfeld von sprachlicher Norm, tatsächlichem Sprachgebrauch und Spracherfindungskunst und verbindet damit eine Verortung der Literatur als solcher zwischen Regeln und Normen (a), historisch-kontingenten Tatsachen (b) und der ›Autonomie‹ poetischer Imagination (c). Vorschläge zu neuen Wörterbuchbeständen finden sich bei Jandl reichlich, auch in Listenform. So erfindet er zu einer Versammlung weiblicher Wesen mit vertrauten Namen die jeweils passenden männlichen Partner hinzu:

mann & frau / in der welt des deutschen /
 3. und letzte folge / für rainer pretzell
 der atz die ätze
 der bors die börse
 der bruh die brühe
 der burst die bürstē
 der durr die dürre
 der etud die etüde
 der fohr die föhre
 [...] ³⁴⁹

³⁴⁸ Ebd., S. 563.

³⁴⁹ Jandl 1989, S. 165.

5.2 Befragungen des Wörterbuchs: Francis Ponge

Als eine Art Dialogpartner, Stichwortgeber und Augenöffner figuriert das Wörterbuch bei Francis Ponge.³⁵⁰ Mit der Form der Worterläuterung experimentiert Ponge seit *La partie pris de choses* (1942). In seinem poetischen Prosatext *Das Notizbuch vom Kiefernwald* (*Le carnet du bois du pin*, 1947) steht ein programmatischer Textabschnitt unter einer Überschrift, die als Selbstaufforderung formuliert ist: »*Mots à chercher dans Littré*« (»*Im Littré nachzuschlagende Wörter*«).³⁵¹ Dieser Hinweis auf das Wörterbuch von Littré ist mit einer Fußnote versehen, die als solche in einem literarischen Text ebenso ungewöhnlich erscheint wie die Aufforderung zur Wörterbuchkonsultation selbst:

J'étais, à La Suchère, sans moyen de me procurer un Littré. Je notai donc seulement les mots à chercher. Ce que j'ai retenu des définitions du Littré n'a été inscrit en face de ces mots que plusieurs semaines plus tard, vers la fin septembre.³⁵²

Ponges *Carnet* ist insofern nicht nur einem Wald gewidmet, es ist auch ein Notizbuch über Wörterbuchlektüren – und es enthält bezogen auf Vokabeln, deren Synonyme und Bedeutungsoptionen diverse Protokolle des Suchens und Findens, der Verifikationen und Entdeckungen. Die Integration exzerpiert Wörterbuchpassagen gibt dem Text einen dialogischen Anstrich; fremde und eigene Stimme wechseln sich ab.

Caduc: qui est sur le point de tomber.

Caducité: défaut de persistance d'une partie.

Fournaise: 1° grand feu ; 2° feu très argent ; 3° par exagération, lieu très échauffé.

³⁵⁰ Die folgenden Ausführungen beruhen weitenteils auf einer älteren Studie: Schmitz-Emans 1993.

³⁵¹ Ponge 1982a. *Le Carnet du bois de pins* und *La Mouline ou Note après coup sur un ciel de Provence* erschienen zusammen erstmals 1952 in Ponges Band *La Rage de l'expression*. *Le Carnet* war fünf Jahre zuvor schon als Einzeltext erschienen. – In der Übersetzung Handkes liegt von Ponge außerdem vor: Francis Ponge: *Kleine Suite des Vivarais*. Salzburg/Wien 1988.

³⁵² Ponge 1976a: »Le Carnet du Bois de Pins«, S. 97–172, hier S. 121f. »Ich hatte in La Suchère keine Möglichkeit, mit einem Littré zu besorgen. So notierte ich mir die nachzuschlagenden Wörter. Die Definitionen im Littré wurden erst mehrere Wochen später, gegen Ende September, beigelegt.« Ponge 1982a.

Cosmétique: même origine que *cosmos*: monde, ordre, parure.

Encombre: accident qui empêche, mais vient de *incombrum*: amas de *bois abattu* (voilà une confirmation magnifique).

Serpentement: vu.

Lichen: végétaux agames dont la vie est interrompue par la sécheresse.

Halle, halliers: vu.

Élastique: qui revient à sa première forme.

Champignon: qui vient dans les lieux champêtres (*étym.*).

Brosserie: non. Brossailles. Broussailles.

Négligentes: de *nec legere*, ne pas prendre, ne pas cueillir. Convient mal.³⁵³

Ein Anhang zum *Notizbuch* erzählt die Geschichte des Dialogs mit dem Wörterbuch. Der Text entstand 1940 bei einer mehrwöchigen Irrfahrt durch Frankreich auf der Suche nach der eigenen Familie. Ein Wörterbuch war damals nicht zur Hand; es konnte erst später konsultiert werden, und das *Notizbuch* wurde entsprechend erweitert. In einer späteren Partie des *Notizbuchs vom Kiefernwald* finden sich noch weitere Auszüge aus dem *Littré*, an die sich teilweise eigene Überlegungen bzw. Notizen knüpfen – Notizen, welche die Verwendbarkeit des jeweiligen Wortes, seine Herkunft und seine Ausdrucksvaleurs betreffen; außerdem enthält die kommentierte Wörterliste Hinweise auf Wendungen und Redensarten, wie sie für viele Wörterbücher typisch sind.

Entdeckungen der Dinge am Leitfaden der Vokabeln. Ponges Wörterbuch-Exzerpte präsentieren sich als Resultate eines Erkundungszugs in die Welt der Vokabeln, aber – vermittelt durch diese – auch in die der Dinge selbst, hier in die des Waldes und seiner vielen diversen Erscheinungen. Am

³⁵³ Ponge 1976a, S. 121f. » *Caduc* (hinfällig): das, was daran ist, zu fallen. [Die eingeklammerten Passagen sind wörtliche deutsche Übersetzungen, Bestandteile des übersetzten Textes] / *Cadicité* (Hinfälligkeit): mangelnde Beständigkeit eines Teilstückes. / *Fournaise*: 1. Großfeuer; 2. sehr heftiges Feuer; 3. (übertreibend) ein sehr heißer Ort. / *Cosmétique*: derselbe Ursprung wie *cosmos*: Welt, Ordnung, Putz. / *Encombre* (Sperr): ein behindernder Zwischenfall; doch das Wort stammt ab von *incombrum*: d. i. ein Haufen von *gefälltem* Holz (eine wundersame Bestätigung). / *Serpentement* (Geschlängel): das Wort existiert. / *Lichen* (Flechte): pflanzliche Agamen (agames), deren Leben unterbrochen wird von Trockenheit. / *Halle, halliers* (Markthalle, Dickicht): existiert. / *Élastique*: was in seine Anfangsform zurückfindet. / *Champignon* (Pilz): was in ländlichen Gegen wächst (lieux champêtres, *etymologisch*). / *Brosserie*: das Wort steht nicht im *Littré*. Dafür: Brossailles. Broussailles. (Dornestrüpp.) / *Négligentes* (achtlose): von *nec legere*, nicht aufnehmen, nicht sammeln. (Paßt schlecht.)« Ponge 1982a, S. 34f.

Leitfaden von Wörtern werden diese entdeckt, beim Aufschreiben der entsprechenden Wörter werden sie erkundet – und wo ein Ausdruck mehrere Bedeutungen hat, stiftet er Verbindungen zwischen seinen Denotaten. Die Wahl eines Waldes als Gegenstand der wörterbuchgestützten Erkundung ist kaum beliebig: Spiegelt sich doch im Wald, so wie er in Ponges *Carnet* evoziert wird, die Komplexität des Sprachfundus, der als Dickicht, aber auch als Schutzraum, Ratsplatz und Ort ästhetischer Kontemplation erfahren werden kann. Die mithilfe des Wörterbuchs beschriebenen ›Verzweigungen‹ der Bäume finden ihr Pendant in den Bedeutungs-Verzweigungen der Vokabeln, die ›Gabelung‹ eines im ›Abzweigen‹ neuer Ideen vom Hauptweg des Nachdenkens. In größeren Freiräumen des Waldes, ›Hangars‹, so erfährt man, rasten die mit diesen ›Hangars‹ etymologisch verwandten ›Boten‹ (frz. anges, angelloi); auch das Wörterbuch erscheint als Raum entsprechender Boten. Und so erscheint das Erkunden des Wald-Vokabulars als ein Horchen auf Botschaften, die der Wörterbuch-Wald enthalten könnte. Die Suchbewegung überträgt sich auf den Leser. Diesem werden die Vokabeln und ihre Erklärungen ja als Einzelfundstücke präsentiert, wenn auch als bereits konstellierte. Aber als was er die entsprechenden Konstellationen lesen soll, bleibt unbestimmt.

Mots cherchés après coup dans Littré:

Branches: bras (celtique).

Mère branche.

Ne pas s'attacher aux branches (à ce qui n'est pas l'essentiel)

Branche gourmande: celle qui prend trop de place.

Branches de charpente: celles qui constituent la forme de l'arbre et portent les petites branches et les fruitières.

Proverbe: ›Il vaut mieux se tenir au gros de l'arbre qu'aux branches.‹

Branchu: qui a beaucoup de branches. Une idée branchu est qui offre deux branches, deux alternatives.³⁵⁴

Poetisches Schreiben, so zeigt sich im *Carnet* exemplarisch, weicht von konventionellem Sprachgebrauch ab, etwa vom Bilden vollständiger Sätze,

³⁵⁴ Ponge 1976a, S. 153. »Nachträglich im Littré nachgeschlagene Wörter: / Branches (Äste): bras (Arm). Keltisch. / ›Mutterast‹. / ›Sich nicht an Äste klammern‹: (an das, was nicht wesentlich ist). / ›Gefräßiger Ast‹: der zuviel Platz einnimmt./ ›Hauptäste‹: begründen die Form des Baums und tragen die kleinen Äste und die Fruchtzweige. / Sprichwort: ›Besser, sich an den Hauptteil des Baumes zu halten als an die Äste.‹ / Branchu (vielästig, gabelig): Eine ›idée branchue‹: bietet zwei Äste, eine Gabelung, zweierlei Alternativen.« Ponge 1982a, S. 63.

vom Entwickeln kohärenter Argumente, vom Erzählen ganzer Geschichten. Oft muß der Dichter auf die elementare Ebene des Wörterbuchs zurückgehen, um Sprache neu für sich zu entdecken. Neben Exzerpten aus dem *Littré* finden sich im *Carnet* diverse Wortklärungen, die der Form nach wie Wörterbucheinträge wirken:

Un bois de 40 ans se nomme futaie sur taillis.
 Un bois de 40 à 60 ans se nomme demi-futaie.
 Un bois de 60 à 120 ans se nomme jeune haute futaie.
 Un bois de 120 à 200 ans se nomme haute futaie.
 Un bois de plus de 200 ans se nomme haute futaie sur le retour.³⁵⁵

Auf diese letzte Notiz folgt eine Bemerkung, die andeutet, daß der Wald, um dessen Vokabular es mit den Wörterbuch-Recherchen ging, u.a. ein Sinnbild des entstandenen Textes darstellt: »Et donc, tout ce petit opuscul n'est qu'(à peine) une ›futaie sur taillis‹.«³⁵⁶

Benennen und Schreiben im Namen der Dinge. Ponge will im Namen der Dinge schreiben – wobei dieser Ausdruck eine mindestens doppelte Auslegung zuläßt: im Sinn der Idee, der Dichter und sein Text seien Sprachrohr der Dinge – und im Sinn der Orientierung des Schreibens an ›Namen‹, des Schreibens im Zeichen der Namen. Vor allem erstere Deutung kommt Ponges Selbstverständnis entgegen. Schon in einer auf den 24. Mai 1941 datierten Vor-Notiz zum eigentlichen *Carnet* »Berges de la Loire«³⁵⁷ formuliert Ponge sein poetisches Programm: »Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible«³⁵⁸ – Es gelte, immer wieder »[de] revenir toujours à l'objet lui-même«³⁵⁹ – Der Ausdruck: »écri[re] sur la Loire«³⁶⁰ –

³⁵⁵ Ponge 1976a, S. 156. »Ein Wald von 40 Jahren heißt ›Niederhochwald‹ (mit Unterholz). / Ein Wald von 40 bis 60 Jahren heißt ›Mittelwald‹. / Ein Wald von 60 bis 120 Jahren heißt ›Junger Hochwald‹. / Ein Wald von 120 bis 200 Jahren heißt ›Hochwald‹. / Ein Wald von mehr als 200 Jahren heißt ›Klimax-Hochwald‹.« Ponge 1982a, S. 66.

³⁵⁶ Ponge 1976a, S. 156. »Demnach wäre dies kleine Werk kaum ein ›Niederhochwald‹ (mit Unterholz).« Ponge 1982a, S. 66.

³⁵⁷ Ponge 1976b. »Böschungen der Loire« Ponge 1982b.

³⁵⁸ Ponge: 1976b, S. 10. »Das Große Recht des Objekts anerkennen, sein unwandelbares Recht« Ponge 1982b, S. 7.

³⁵⁹ Ponge 1976b, S. 9. »zurück[zu]kommen auf das Objekt selbst« Ponge 1982b, S. 7. »L'entrechoc des mots, les analogies verbales sont un des moyens de scruter l'objet. Ne jamais essayer d'arranger les choses. Les choses et les poèmes sont inconciliables. Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose [...]. C'est le second terme

bekommt einen mindestens doppelten Sinn; dient er doch nicht nur der Lokalisierung des Schreibenden, sondern charakterisiert diesen zugleich auch als jemanden, der sich schreibend nahe ›an‹ seinem Objekt aufhält, sich ›an‹ diesem buchstäblich entlangschreibt. Das ›Recht‹ des Objekts ist unter anderem durchzusetzen gegen die Sprache selbst und ihren Eigensinn; zu entdecken ist das ›Rohe‹ (›brut‹) am Objekt. Inbegriff des ›Objekts‹ ist der ›Kiefernwald‹.³⁶¹ In den strukturell und inhaltlich verwandten Aufzeichnungen über »La Mounine«, eine Ortschaft in der Provence, wird noch deutlicher als im *Carnet*, daß es mit literarischer Beschreibung um eine Konservierung, ein ›Überleben‹ des Beschriebenen im Wort geht. Denn die zu beschreibenden Dinge sind ständig von ihrer Vernichtung bedroht.³⁶² Der Mensch soll sich zum Artikulationsinstrument der Dinge machen, soll seine Sprache ihren stummen Botschaften unterlegen:

Il reconnaîtra [...] l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à valeur, et pour elles-mêmes[...].³⁶³

de l'alternative que mon goût (un goût violent des choses, et des progrès de l'esprit) sans hésitation me fait choisir.« (Ponge 1976b, S. 10f.) – »Der Zusammenstoß der Wörter, die verbalen Analogien sind *eines* der Mittel, das Objekt zu erforschen. Niemals versuchen, *die Dinge zu arrangieren*. Die Dinge und die Poeme sind unversöhnbar. Es geht darum, sich bewußt zu sein, ob man ein Gedicht machen oder einem Ding gerecht werden will [...]. Es ist das zweite Glied der Alternative, für das mein Sinn (ein heftiger Sinn für die Dinge, und für den Fortschritt des Geistes) sich ohne Zögern entscheidet.« (Ponge 1982b, S. 8)

³⁶⁰ Ponge 1976b, S. 9. »›an‹ der Loire schreibe[n]« Ponge 1982b, S. 7.

³⁶¹ »Et c'est au ›bois de pins‹ que je reviens d'instinct, au sujet qui m'intéresse entièrement, qui accapare ma personnalité[...]. Voilà un de ces seuls sujets où je me donne (ou perde) tout entier: un peu comme uns avant à sa recherche particulière.« (Ponge 1976a, S. 159f.) – »Und ›der Kiefernwald‹ ist es, auf den ich, aus Instinkt, immer wieder zurückkomme, als auf den Gegenstand, der mich umfassend interessiert, der meine Person ganz in Bann schlägt[...]. Er ist einer jener einzigartigen Gegenstände, dem ich mich ganz und gar gebe (oder in dem ich mich verliere): ein wenig wie ein Forscher bei seiner nur ihm allein möglichen Suche.« (Ponge 1982a, S. 69)

³⁶² »Chaque chose est au bord de *son* précipice – comme une bille au bord de son trou.« (Ponge 1976c, S. 195) – »Jedes Ding befindet sich am Rand *seines* Abgrunds – wie die Kugel am Rand ihres Lochs.« (Ponge 1982c, S. 104)

³⁶³ Ponge 1965, S. 140/141. »Er [der Mensch] wird [...] die Wichtigkeit eines jeden Dinges erkennen, das stumme Flehen, die stummen Klagen, die sie erheben, daß man sie sprechen möge, ihrem Wert gemäß und um ihrer selbst willen[...].« (Ebd.)

Da der Gegenstand nicht für sich selbst sprechen kann, muß ihm das (menschliche) Wort erteilt werden.³⁶⁴ Einmal spricht Ponge gar von den »muettes instances« (»stumme[n] Bitten«) der Gegenstände als den Anlässen, diese zu beschreiben; solche Bitten seien »nicht lange ohne Gewissensbisse«³⁶⁵ auszuhalten. Gelegentlich wird das, was der Kiefernwald »mitzuteilen« hat, als dessen »Lehre« charakterisiert.

[...] après une éternité d'inexpression dans le monde muet, il est pressé d'être exprimé maintenant que je lui en ai donné l'espoir, ou l'avant-goût.³⁶⁶

Der Dichter betrachtet sich bei seinem Erkundungszug ins Reich der Objekte als so »selbstlos« wie ein Forscher, dem es nur um das Erkenntnisobjekt an sich geht.³⁶⁷ Aber er bleibt doch nicht etwa rezeptiv. Nachdem die einzelnen Elemente zur Beschreibung des Waldes zusammengetragen sind, werden ihre verschiedenen Kombinationen erprobt (vgl. Ponge 1976a, S. 139–141; Ponge 1982a, S. 50f.). Und es zeigt sich, daß die Orientierung an Worten und die an Dingen zwei Seiten eines und desselben Unternehmens sind.

*En somme voici le point important: PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS.*³⁶⁸

Formen der Wörterbuchexploration: Wiederholungen, Zwischenbilanzen, Definitionen. Das 1941 entstandene *Carnet* ist eine Hommage ans Wörterbuch, insofern dieses explorativen und kombinatorischen Schreibwei-

³⁶⁴ Vgl. Ponge. 1968a, S. 258–261.

³⁶⁵ Ponge: »La Lessiveuse/Der Waschkessel«, in: ders.: *Methoden. Stücke*, S. 92–99, hier S. 92/93.

³⁶⁶ Ponge 1976a, S. 143. »[...] nach einer Ewigkeit der Ausdruckslosigkeit in der Welt der Stummheit, eilt es ihm [dem Kiefernwald], ausgedrückt zu werden, jetzt, da ich ihm die Hoffnung darauf gegeben habe, oder den Vorgeschmack.« Ponge 1982a, S. 53.

³⁶⁷ »[...] je me veux moins poète que »savant«. – Je désire moins aboutir à un poème qu'à une formule, qu'à un éclaircissement d'impressions. S'il est possible de fonder une science dont la matière serait les impressions esthétiques, je veux être l'homme de cette science.« (Ponge 1976c, S. 202f.) – »[...] ich möchte weniger Poet als »Forscher« sein. Meine Sehnsucht richtet sich weniger auf ein Poem als auf eine Formel, auf eine Klärung von Eindrücken. Wäre es möglich, eine Wissenschaft zu begründen mit dem Material »ästhetische Eindrücke«, so wünschte ich der Mann dieser Wissenschaft zu sein.« (Ponge 1982c, S. 111); zum Programm der Selbstlosigkeit poetischer Darstellung vgl. Henninger 1965, insb. S. 8f.)

³⁶⁸ Ponge 1968a, S. 236. »Jedenfalls ist dies der wesentliche Punkt: IM NAMEN DER DINGE kommt gleich der BEACHTUNG DER WORTE.« Ebd., S. 237

sen entgegenkommt. Immer wieder werden Formulierungen, Bilder und Vergleiche erprobt – ohne die Suggestion von End-Gültigkeit. Ponge scheut Wiederholungen und Redundanzen nicht. Seinen Willen zur Präzision bezeugt die Sichtung des für die Beschreibung eventuell tauglichen Wortmaterials ebenso wie eine Neigung zu zwischenbilanzartigen Zusammenfassungen des schon Beschriebenen. Auch das gelegentliche explizite Verwerfen von Textpartien gehört dazu. In einem Text von 1948 charakterisiert Ponge das eigene Werk als ein Projekt, das ein Gegenstück zu den bereits bekannten Wörterbüchern darstellen soll; seine ›Deskriptionen‹ der Gegenstände sollen definitorischen Status besitzen, also eine Art von poetischem Wörterbuch bilden.

Je tends à des définitions-descriptions rendant compte du contenu actuel des notions, [...]. Il faut que mon livre remplace: 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire des synonymes, etc., 6° toute poésie lyrique à partir de la Nature, des objets, etc.³⁶⁹

Das Wörterbuch, welches Ponge schaffen möchte, enthielte gleichsam in den Spalten der einen Seite seine Aussagen ›über‹ die Dinge, in denen der anderen Seite die ›Dinge selbst‹. Er wolle, so Ponge im Jahr 1948, den Kiesel »remplacer par une formule logique (verbale) adéquate«.³⁷⁰ Zum Glück »le Littré n'est pas loin: j'ai le sentiment que les mots justes s'y trouvent. S'ils n'y sont pas, après tout, il me faudra les créer.«³⁷¹ Aus neuen Definitionen entstünde eine neue welthaltige Sprache. Das Ungenügen an den bestehenden Wörterbüchern ist Antrieb zur Arbeit an diesem utopischen Projekt.³⁷²

³⁶⁹ Ebd., S. 268. » Ich strebe nach Definitions-Deskriptionen, die dem gegenwärtigen Inhalt der Begriffe gerecht werden. [...] Mein Buch muß ersetzen: 1. das enzyklopädische Wörterbuch, 2. das etymologische Wörterbuch, 3. das analogische Wörterbuch (das es nicht gibt), 4. das Reimwörterbuch (das auch die Binnenreime enthält), 5. das Wörterbuch der Synonyme usw., 6. jede lyrische Dichtung, die von der Natur, den Gegenständen usw. ausgeht.« Ebd., S. 269.

³⁷⁰ Ebd., S. 246. »durch eine adäquate, logische (sprachliche) Formel ersetzen« Ebd., S. 247.

³⁷¹ Ebd., S. 246. »ist [...] der Littré nicht weit: ich habe das Gefühl, daß sich in ihm die richtigen Worte finden. Und wenn sie nicht drin stehen, muß ich sie eben schaffen.« Ebd., S. 247.

³⁷² »Peut-être était-il naturel qu[e] [...] je me consacre au recensement et à la définition d'abord des objets du monde extérieur[...]. Et pourquoi, m'objectera-t-on, recommencer ce qui a été fait à plusieurs reprises, et bien établi dans les dictionnaires et encyclopédies? –

5.3 Metamorphosen des Wörterbuchs: Michel Leiris

Michel Leiris, unter anderem Beiträger zum *Dictionnaire critique* in der Zeitschrift *Documents*, zielt darauf ab, konventionelle Vokabelbedeutungen zu ignorieren respektive zu modifizieren, um die Wörter von der als zwanghaft interpretierten Verpflichtung auf festgelegte Bedeutungen und Funktionsweisen zu befreien. Das Format des Glossars als eine Spielform des erläuternden Paratextes kommt ihm besonders entgegen, wobei die an den Begriff selbst geknüpften Konnotationen wohl eine wichtige Rolle spielen. Läßt das Stichwort »Glossaire« selbst doch verschiedenes assoziieren: Wörterlisten – Randglossen, welche einen nicht direkt verständlichen Text erklären, ihn kommentieren, aber auch erweitern – kritische Anmerkungen, welche bis zu satirischen und parodistischen Kommentaren und Meinungsbeurteilungen gehen – sowie die ›Zunge‹ (glossa) selbst. ›Glossen‹ umgeben

Mais, répondrai-je, pourquoi et comment se fait-il qu'il semble s'y agir plutôt de la définition des mots que de la définition de choses? [...] D'où vient cette différence, cette marge inconcevable entre la définition d'un mot et la description de la chose que ce mot désigne? D'où vient que les définitions des dictionnaires nous paraissent si lamentablement dénuées de concret, et les descriptions (des romans ou poèmes, par exemple) si incomplètes (ou trop particulières et détaillés au contraire), si arbitraires, si hasardeuses? Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infailibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses ...« (Ebd., S. 224) – »Vielleicht war es natürlich, daß ich mich [...] vorerst der Bestandsaufnahme und Bestimmung der Dinge der Außenwelt zuwandte[...]. Und warum, wird man einwenden, noch einmal von neuem anfassen, was bereits mehrmals unternommen worden ist und in den Wörterbüchern und Lexika wohl versichert ruht? – Aber, erwidere ich dann, wie kommt es, daß es in derselben Sprache, zur selben Zeit mehrere Wörterbücher und Lexika gibt und daß ihre Definitionen derselben Gegenstände nicht identisch sind? Vor allem, wie kommt es, daß es sich dabei eher um Wort als um Sacherklärungen zu handeln scheint? [...] Woher rührt diese Verschiedenheit, dieser ungreifbare Spielraum zwischen der Definition eines Wortes und der Beschreibung des Gegenstandes, den das Wort bezeichnet? Worauf ist es zurückzuführen, daß uns die Definitionen der Wörterbücher so jämmerlich arm an Konkretem und die Beschreibungen (in Romanen oder Gedichten beispielsweise) so unvollständig (oder im Gegenteil so einseitig und allzu detailliert), so willkürlich, so zufällig vorkommen? Könnte man sich nicht eine Art von (neuen) Schriften vorstellen, die dadurch, daß sie sich zwischen den beiden Gattungen (Definition und Deskription) ansiedeln, von der ersten die Unfehlbarkeit, Unbezweifelbarkeit, deren Bündigkeit, von der zweiten die Achtung vor dem sinnhaften Aspekt der Dinge übernehmen ...« (Ebd., S. 225). Vgl. »les dictionnaires que nous avons à notre disposition« – »die uns zur Verfügung stehenden Wörterbücher«; an sich selbst richtet Ponge die Mahnung: »Traiter ici à fond la question voculaire.« – »Hier gründlich die Frage des Vokabulars behandeln.« (Ebd., S. 236/237)

ursprünglich gleichsam den Text, auf den sie sich beziehen – und stehen zu ihm in einem oft doppeldeutigen Bezug: dienend und beurteilend (herrschend) zugleich. Das Glossaire-Format ist bei Leiris das eines anti-normativen, anti-autoritären Wörterbuchs, das über die ›Befreiung‹ der Wörter auch eine Befreiung der Sprachbenutzer stimulieren möchte. Mit *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939) hat Leiris ein umfangreiches, phantastisches ›Glossar‹ vorgelegt;³⁷³ dessen Titel durch die Polyvalenz der Vokabel ›glose‹ (Glanz, Glosse) schon einen ersten Eindruck davon gibt, wie hier mit Wörtern verfahren wird.

Vokabeln – gegen den Strich gelesen und verwandelt: *Glossaire j'y serre mes gloses*. Unter dem Buchstaben A finden sich im *Glossaire* u.a. folgende Einträge, an denen die Verfahrensweise des Dichters ablesbar wird: Er deutet (durch anagrammatische und andere Verfremdungen) konventionelle Vokabeln als Kürzel für komplexe und oft rätselhafte Ausdrücke:

ABIME – vie secrète des amibes.

ABONDANCE – (non-sens, sans l'abandon.)

ABRUPT – âpre et brut.

ABRUTI, abrité.

ABSENCE – espace vacant, d'un banc de sable qui s'en va...

ABSOLU – base unique: sol aboli.

ACADEMIE – macadam pour les mites.

ACCALMIE – lame de mica tranquille.

ACCIDENT – phénomène en dents de scie (la scie est l'axe).

ACCOUPLEMENT – poulpe d'amants, en coupe.

ACROBATE – embarqué de bas en haut, de haut en bas, il bat du corps et baratte l'air sans accrocs.

ACTE, attaque.

AGONIE – je divague, j'affirme et je nie tour à tour, honni par l'âge qui m'est une dague.

AIGLE – angle d'ailes [...] ³⁷⁴

Simon Werle, Übersetzer und Kommentator des *Glossaire*, spricht vom Vorstoß des Dichters Leiris »in den Binnenraum der Sprache«.³⁷⁵ Felix Philipp Ingold charakterisiert in seiner Interpretation zu Michel Leiris' Buchstaben-

³⁷³ Dt. Auszüge in: Leiris 1991, S. 112–115.

³⁷⁴ Ebd., S. 112.

³⁷⁵ Werle: »Nachbemerkung zur Übersetzung«, in: ebd., S. 93f., hier S. 94.

spielen, Wortverdrehungen und homonymen Doppellesarten das *Glossaire* als eine »lautliche Übertragung«, die auch als »anagrammatischer Kommentar«³⁷⁶ gelesen werden könne. Die Idee, quasi-anagrammatische Wort-Spiele als innersprachliche Übersetzungen zu betrachten, impliziert für Ingold, daß das spielerisch zutage Geförderte in der Sprache selbst »steckt«, so wie eine Aussage in einem zu übersetzenden Text, die durch Übersetzung aus diesem »heraus« geholt wird. Suggestiert wird die Existenz verborgener Sprach-Schätze, die man durch Manipulationen an Wortklang- und am Buchstaben-Material aus den konventionellen Sprachbeständen herausholen kann. (Der Vergleich des Dichters mit einem Übersetzer ist bei Ingold eine Umschreibung seiner These von der Sprach-Abhängigkeit des Dichters. Der Dichter »übersetzt« das, was er an bereits existenten sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten vorfindet, in seine eigene Sprache, die durchaus »fremd« klingen kann. Er weiß sich dabei der Sprache verpflichtet, die er vorgefunden hat. Ob Leiris selbst wirklich, wie es diese post-auktorial inspirierte Interpretation will, die Autorschaft ostentativ an die Worte delegiert, läßt sich übrigens keineswegs eindeutig entscheiden. Denn ebenso gut könnte man behaupten, er demonstriere durch seine an den Wörtern vorgenommenen Transformationen die Autorität dessen, der sich ein Wörterbuch aneignet – die Fähigkeit zur Verwandlung des Vorgefundenen.) Im konventionellen Sinn übersetzbar ist das *Glossaire* natürlich nicht; jeder Transfer in eine andere Sprache ist eine Fortsetzung des Unternehmens. Werle hat einen Versuch unternommen, »eine deutsche Version von Leiris' *Glossaire*«³⁷⁷ vorzulegen.

³⁷⁶ Ingold: »Übersetzung« als poetisches Verfahren«, in ebd., S. 96–107, hier S. 102.

³⁷⁷ Werle: »Nachbemerkung«, S. 93. Vgl. Übersetzung »Glossar, die Glasrose«, in: Leiris 1991, S. 55–92, hier S. 57: »*Abenteuer* – Rabeneuter / *Abgebrüht* – rüde über Gebühr / *Abgrund* – Grab und Bad / *Abrupt* – ruppig und brutal / *Absenz* – absinkende Sandbank / *Absolut* – blutlose Taube / *Abspulen* – Lupen basteln / *Abundanz* – zu bunter Zaun / *Achseln* – Elle der Sachsen [...]«.

E – Erzählte Enzyklopädien.

Der Lexikonroman als Darstellung von Weltwissen

Im Bereich literarischer Lexikographie lassen sich verschiedene Schreibweisen unterscheiden. Unter anderem kann die Lexikonform gewählt werden, um narrative Werke von netzwerkartiger Struktur zu verfassen, in denen nicht bloß eine Welt dargestellt, sondern mehrere einander gegenübergestellt werden, und in denen keine lineare Geschichte erzählt, sondern über Prozesse der Interpretation, Übersetzung und Überlieferung reflektiert wird (wie bei Pavić, s.u.).³⁷⁸ Neben literarischen Werken, die komplett die Form des Lexikons besitzen, stehen solche, in denen lexikographische Anteile sich als scheinbarer Paratext an die Erzählung anschließen. Lexikographisches Romanschreiben bestätigt eine von Calvino formulierte Diagnose zur Komplexität des modernen Romans.

Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea d'una enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo *enciclopedia*, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima. A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, [...] i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale.³⁷⁹

³⁷⁸ Vgl. zum Thema Lexikonroman: van Hoorn 2014. Van Hoorns Versuch, den Vergleich der behandelten Texte als Typologie anzulegen, erscheint unter heuristischen Aspekten nützlich, wirft aber auch Fragen auf. Eine davon betrifft die Lektüre der Lexikon-Texte Ror Wolfs als »Roman«-Zusammenhang, ausgehend von der Deutung des Lexikographen Tranchirer als »Protagonist eines impliziten Romans« (ebd., S. 412).

³⁷⁹ Calvino 1988, S. 113. »Was in den großen Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts Gestalt annimmt, ist die Idee einer *offenen* Enzyklopädie – eine Wortverbindung, in der das Adjektiv freilich im Widerspruch zum Substantiv steht, steckt doch etymologisch gesehen in dem Wort »Enzyklopädie« der Anspruch, das gesamte Wissen der Welt durch Einschluß in einen Kreis zu erfassen. Heute ist keine Totalität mehr denkbar, die nicht potentiell, konjektu-

1. Lexikon-Poetiken

Die ›Lektüre‹ von Lexika ist kann schon darum ein Genuß sein, weil sie so schön lange dauert. »[...] hat man einmal den Genuß ausgekostet, der im Durchschmökern eines Lexikons liegt?« so fragt Martin Beheim-Schwarzbach rhetorisch.³⁸⁰ Solches Lesen sei »ganz zu Unrecht als Beispiel hektischer Unfähigkeit, etwas Langes und Zusammenhängendes zu lesen, verschrien.«³⁸¹ Die besondere Freude von ›Autoren‹ am lexikographischen Format gilt nach Jean Paul (*Levana*) einer Arbeit, die schön lange dauert, ganze Lebensphasen füllt – und deren sukzessiv geerntete Früchte das Produkt besonderer Geduld und Ausdauer sind.³⁸² Der Genuß liegt im Tun, das sich hinzieht – im Rhythmus der Tage, der Jahre, des Lebens.

Ein Lexikonmacher geht, schön wie eine Sonne, täglich auf, um vor ein neues Sternchen seines Tierkreises zu rücken; ein neuer Buchstabe ist ihm ein Neujahrsfest (der Abschluß des alten ein Erntefest), und da hinter dem Hauptbuchstaben der zweite des Alphabets, hinter diesem wieder der dritte es wiederholt: so feiert der Mann auf dem Papier oft in einem Tage vielleicht Sonn-, Marien- und blaue Montage.³⁸³

Aus einer der rezeptions- und der produktionsästhetischen Akzentuierung komplementären werkästhetischer Perspektive wird das lexikographische Schreiben von Sten Nadolny erörtert – und zwar explizit in seiner literari-

ral und multipel wäre. Im Unterschied zur mittelalterlichen Literatur, die zu Werken neigte, welche die Integration des menschlichen Wissens in eine Ordnung und eine Form von stabiler Kompaktheit ausdrückten [...], entstehen die modernen Bücher, die wir am meisten lieben, aus dem Zusammenfluß und Zusammenstoß einer Vielzahl von Interpretationsmethoden, Denkweisen und Ausdrucksformen. Auch wenn der allgemeine Rahmen minutiös geplant worden ist, kommt es nicht darauf an, daß er sich in einer harmonischen Figur schließt, sondern daß eine zentrifugale Kraft aus ihm hervorgeht, eine Pluralität von Sprachen als Garantie einer nicht-partiellen Wahrheit.« (Calvino 1991, S. 156f.).

³⁸⁰ »Da liegen hohe Schätze begraben, und wer ein Lexikon hat, um es nur zum Nachschlagen zu benutzen, ist in Ali Babas Schatzhöhle gewesen, ohne es zu wissen. [...] Das Schmökern im Lexikon gleicht einem Schlendern in einer Landschaft, wo einem auf Schritt und Tritt etwas Überraschendes und Fesselndes begegnet« (Beheim-Schwarzbach 1961, 72f.).

³⁸¹ Ebd., 73.

³⁸² Ein weiteres Beispiel neben dem Lexikonmachen, das im selben Zusammenhang verwendet wird, ist das des Gärtners, der eine Aloe-Pflanze 15 Jahr lang pflegt und über ihr Aufblühen mehr Glück empfindet als sein ›eilig‹ zur Bewunderung herbeigerufener Herr (vgl. Jean Paul 2000: *Levana oder Erziehungslehre*, Abt. I, Bd. 5, S. 515–874, hier S. 782).

³⁸³ Ebd.

schen Spielform. Nadolnys Münchner Poetik-Vorlesungen *Das Erzählen und die guten Absichten* (1990) skizzieren eine Poetik literarischer Lexikographie. Erinnerung wird an eine Zeit, als Lexika und Enzyklopädien noch mit Autoritäten (Vätern, Großvätern) im Bunde waren. Allerdings haben, so Nadolny, auch Lexika ein anti-autoritäres, antihierarchisches Potential. Denn man kann mit ihren Wissensinhalten spielen, man kann die Artikel zum Anlaß des Phantasierens nehmen – und so einen ganz anderen Gebrauch von den Lexika machen als den eines ›ordentlichen‹ Benutzers. Lexikographisches Wissen bietet sich nämlich als ein Durcheinanders dar: Es bezieht sich, aus verschiedensten Quellen gespeist, auf verschiedenste Gegenstände, präsentiert diese statt in sachlicher in alphabetischer Folge, versammelt oft allerlei Kuriosa zwischen den Buchdeckeln, die bunte Mischungen ergeben.

Kinder bürgerlicher Familien wuchsen weiterhin im Angesicht dieser achtunggebietenden Bände auf, aber die meisten von ihnen fanden nie heraus, wie herrlich sich mit ihnen spielen und phantasieren ließ. Nur wenn es ihnen verboten war, das Lexikon zur Hand zu nehmen, taten sie es vielleicht und lernten, wie unterhaltsam es ist, ziellos völlig heterogenes Wissen aufzunehmen.³⁸⁴

Nadolnys Vorlesungen handeln von einem lexikographisch inspirierten Romanprojekt, das niemals realisiert wurde, den Autor aber (angeblich) eine Weile begleitet hat. Die Geschichte des imaginären Romans begann mit den Lexikon-Schmökereien der Kinderzeit. Schon der junge Leser durchstreifte die kunterbunte Welt von *Meyers Großem Konversationslexikon* in 20 Bänden und ließ sich durch die alphabetische Artikelfolge sowie durch Querverweise von einem Gegenstand zum anderen führen. Dabei entdeckte er vieles, von dessen Existenz er zuvor nicht einmal etwas geahnt hatte.³⁸⁵ Anders als Fach-Lehrbücher ist das Lexikon ein Reisevehikel durch ›alles Mög-

³⁸⁴ Nadolny 1990, S. 27f.

³⁸⁵ »Ein Junge entdeckt um 1955 *Meyers Großes Konversationslexikon* von 1908, in der ›sechsten, gänzlich neubearbeiteten und vermehrten Auflage‹, zwanzig Bände. Er sucht zunächst nach einigen Wahrheiten des geschlechtlichen Lebens, die man ihm offensichtlich vorenthält, findet hinter sprachlichem Dickicht (›Beischlaf siehe Begattung‹) eine eher öde Biologie, gerät dann aber über ›Begnadigungsrecht‹ zu ›Behaim, Martin‹, mit diesem 1485 zum Kap der Guten Hoffnung und einige Jahre später unter die Seeräuber. Das Lexikon erweist sich als Fundgrube für alles, was man nicht gesucht hat: Indianerstämme, verbrannte Ketzer, kinderlose Könige, Verfahren zum Anbau von Feldsalat und zum Abbau von Feldspat« (ebd., S. 28f.).

liche.³⁸⁶ Und Phantasie wird freigesetzt, wenn sie nicht an die Architektur Sachgebiets gebunden ist.

Gibt es eine dem Fliegen überlegene Art der Fortbewegung? Und ob! Es ist die vom Gneis zum Gnu (›siehe Antilopen‹) und weiter nach Gnesen – in fruchtbarer Gegend, mit zwei Bahnlinien, Zuckerfabrik, Dampfmolkerei, sieben Ziegeleien, Getreidemarkt und Dragonerregiment, ferner, im Jahre 1900, 21 693 Einwohnern, davon 6714 Evangelischen und 1179 Juden.³⁸⁷

Pläne des Heranwachsenden, Schriftsteller zu werden, werden zunächst wieder vergessen, doch dem Vierzigjährigen fällt ein, daß der Titel des Bandes »Glashütte bis Hautflügler« einen guten Romantitel abgeben könnte: ein typischer Titel für einen Lexikonband. Zum (imaginären) Romanstoff heißt es:

[...] 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.‹³⁸⁸

Geplant ist schließlich ein selbst lexikographisch organosierter, netzwerkartiger Roman, lesbar entlang seiner internen Verweise – in einem prinzipiell offenen, unabschließbaren Prozeß. So könnte ein Werk entstehen, das sich gegen den linearen Ablauf der Zeit selbst auflehnt. Der geplante Roman sollte – wie es heißt – »eine Art Scheherazade-Geschichte werden. Jemand zögert den Tod (oder den Selbstmord) hinaus, indem er den Querverweisen des Lexikons folgt und niemals damit fertig wird.«³⁸⁹ Literatur, so die hier umschriebene Idee, stellt nicht nur eigene Welten dar, sie hat auch ihre eigene Zeitlichkeit.

³⁸⁶ »Das Lexikon umspannt die Welt anders als die lateinische Grammatik oder die Sozialkunde, von Erdkunde und Geschichtsunterricht ganz zu schweigen, die von etwas Weitem handeln, aber ein Gefühl der Enge zurücklassen. Der Junge beginnt immer mehr in der alten, aber dafür wirklich weiten Welt des *Großen Meyer* zu leben« (ebd., S. 29).

³⁸⁷ Ebd., S. 29.

³⁸⁸ Ebd., S. 30.

³⁸⁹ Ebd., S. 65.

Insgesamt verweisen Nadolnys Bemerkungen über Konversationslexikon und Lexikonromanprojekt auf stimulierende Relationen zwischen Lexikographie und Literatur, wie sie in den wirklich entstandenen Lexikonromanen anderer Autoren genutzt werden: Von Lexika dargebotene Wissens Elemente können als ›Weltbausteine‹ betrachtet und literarisch verwendet werden. Das Lexikon enthält dabei Heterogenes; willkürlich ist auch die Festlegung der Lemmata als solcher. Mit der alphabetischen Anordnung verbinden sich verschiedene Konnotationen: zum einen die eines sinnfreien Arrangements, das die Welt des Wissens als ein Durcheinander von isolierten Brocken erscheinen läßt – zum anderen die des möglichen freien Spiels mit den gebotenen Weltbausteinen, der allein vom Leserinteresse abhängigen Kreuz- und Querlektüre, des Abenteuers der Lektüre in einem Text-Netzwerk. Zudem ist, wie Nadolnys Ausführungen andeuten, der beschreibende, detaillierte Darstellungsstil von Lexika anregend für literarische Beschreibungsverfahren.

2. Das Genre Lexikonroman und sein ästhetischer Kontext

Richard Horn: *Encyclopedia*. Der Lexikonroman ist ein relativ junges Romangenre. Richard Horn publiziert 1969 seinen Roman *Encyclopedia*, dessen 150 Seiten eine alphabetisch organisierte Sequenz von Textabschnitten enthalten, die sich an die Form von kurzen bis mittellangen Lexikoneinträgen anlehnen (vgl. auch Teil III, Beispiel (7)). Den Anfang der Artikel bildet jeweils ein einzelnes Wort oder eine Sequenz von Wörtern, die typographisch (durch Versalien) hervorgehoben sind und als Lemmata, d.h. als Kriterien der Positionierung im Buch, fungieren. Das kurze Vorwort eines ›Herausgebers‹ namens Horn spricht die Bedeutung enzyklopädischer Darstellungen in der Gegenwart an und vertritt die Forderung nach Enzyklopädiën, die zeitspezifischen Erwartungen entgegenkommen. Als Lemmata der den Roman konstituierenden Artikelsequenz dienen Eigennamen und Ortsnamen sowie allerlei andere Begriffe und Ausdrücke. Dem Leser des Textes wird geraten, den Verweisen zu folgen, welche die Artikel miteinander vernetzen. Weite Direktiven zu Lesestrategien erfolgen nicht; selbst wo die Lektüre ihren Anfang nimmt, kann jeder Leser selbst entscheiden. Immerhin steht der erste Eintrag unter dem Wort »ABORTION«, also unter einem A-Lemma; ein Moment makabrer Ironie mag darin gesehen werden, daß es dabei zu-

gleich um einen ›Abbruch‹ geht. Die Artikel des Kompendiums gelten dem Leben einer Gruppe von Figuren, die in der Gegenwartswelt des Nordostens der USA leben. Den Rahmen der Ereignisse bildet eine Teilgesellschaft der späten 1960er Jahre mit für die charakteristischen Interessen und Problemen (Lebensstile und Lebensängste, Sex, Drogen, Selbsterfahrungen). Durch ihre Präsentation als Gegenstände lexikographischer Artikel wirken die eingeführten Figuren typenhaft; ›typisch‹ erscheinen auch ihre teils unorganisiert und planlos wirkenden Lebensgeschichten. Die Artikel wirken wie Fragmente längerer Geschichten, welche – abgestimmt auf das planlos und inkonsequent wirkende Leben der Figuren – die Idee einer geschlossenen und gerundeten Biographie als Darstellungsform konterkarieren. Insgesamt enthüllen sich die fiktiven Lebensgeschichten, auf die sie anspielen, nur ausschnittsweise, vergleichbar den partialen Informationen durch Presse und Klatsch, gebrochen durch wechselnde Akzentuierungen und offen für alternierende Fortsetzungen. So tritt im ersten Eintrag über »ABORTION« eine Frau namens Sadie Masey auf, die eine Abtreibung vornehmen läßt; in gewissem Sinn endet damit eine Lebens-Geschichte, bevor sie beginnt. Die Geschichte Sadies geht an anderer Stelle weiter. Ein vom ersten Artikel ausgehender Verweis (der als Verweis innerhalb des Artikels suggeriert, weitere Zusammenhänge herzustellen) gilt einer anderen Figur namens Tom Jones. Aber alternative Verweise führen auf andere Spuren – und mit dem weitverbreiteten Namen ›Tom Jones‹ verbinden sich zudem unterschiedliche mögliche Geschichten, auch über den Roman hinaus.³⁹⁰

Horn benutzt die Form der alphabetischen Artikelserie offenkundig vor allem, um ostentativ nicht linear-chronologisch zu erzählen. Dabei spielt die Zeit in seinem Konzept eine zentrale Rolle: Alle Artikel der *Encyclopedia* enthalten Datierungen, teils mehrere: Gelten sie Personen, so nennen sie deren Geburts-, gegebenenfalls auch deren Sterbejahr; Episoden werden datiert, Gegenstände auf datierte Episoden bezogen. Dabei folgen die Datierungen der erzählten Geschichtenfragmente (die sich zu weiten Teilen im Jahr 1966 situieren) keiner linearen Chronologie, provozieren aber gerade deshalb dazu, chronologische Relationen zu rekonstruieren. Liest man den letzten Artikel »ZOO CAFETERIA (NYC)«, in dem von einem Zoobesuch

³⁹⁰ Die Erinnerung an den ›Tom Jones‹ Henry Fieldings läßt sich für einen Romanleser nicht ausblenden; aber für einen Leser der späten 1960er Jahre lag auch die Assoziation des gleichnamigen Walisischen Schlagersängers nahe.

Tom Jones' und Sadie Masseys am 11. Mai 1966 berichtet wird,³⁹¹ so wird man sich an den ersten Eintrag »ABORTION« erinnern, der etwas über Sadie Masseys Abtreibung unter Assistenz von Tom Jones am 3. August 1966 mitteilt.³⁹²

Kombinatorik. Als eine Textform, die aus relativ selbständigen Textbausteinen besteht, welche vom Leser grundsätzlich in beliebiger Reihenfolge gelesen und zu verschiedenen Gruppen und Mustern zusammengelesen werden können, ist der Lexikonroman eine Spielform der kombinatorischen Literatur. Er signalisiert oder suggeriert dabei zum einen, daß er auf der Basis kombinatorischen Arbeitens entstanden ist – als Produkt der Kompilation und Kombination von Informationen, Wissensbeständen, Ideen und anderen ›Bausteinen‹, deren Vielfalt und relative Unabhängigkeit voneinander sich in der alphabetisch-lexikographischen Form abbildet, aber auch als Einladung an den Leser, selbst kombinatorisch tätig zu werden und das vom Autor Bereitgestellte als Spielmaterial zu nutzen. Typisch für Lexikonromane sind (Pseudo-)Paratexte, welche den Leser explizit zu solchen Kombinationsspielen einladen. Gleichnis und manchmal auch erkennbar genutztes Modell solcher Texte ist der Baukasten: ein Reservoir von Spielsteinen oder sonstigen Spielmaterialien, die angeordnet, zu Figuren gelegt, gruppiert oder auf andere Weise bewegt werden müssen – sei es, daß primär der Schreibende selbst, sei es auch, daß eher der Leser als Benutzer dieser Spiel-Bausteine erscheint.

Ambiguitäten. Trotz oder wegen seiner Vorprägung durch ein funktional relativ klar charakterisierbares Buchformat (das Lexikon als Vermittler partikularisierten und alphabetisch sortierten Wissens) ist der Lexikonroman durch Ambiguitäten geprägt. Einerseits scheint er als ›mobiler‹ Text zu flexiblen, dem individuellen Leserwillen unterstehenden Lektüren einzuladen. Andererseits suggeriert das Lexikonformat als solches zunächst einmal doch die Existenz einer Autorität, die die zu lesenden Texte bereitstellt – ganz abgesehen von subkutanen Strategien der Leserlenkung, die in manchen Lexikonromanen sogar auch explizit zur Sprache kommen. Einerseits stehen diverse Lexikonromane in der Tradition eines aufklärerisch-kritischen

³⁹¹ Vgl. Horn 1967, S. 157.

³⁹² Vgl. ebd., S. 11.

literarischen Schreibens, das die Form der diktionaristischen Artikelsequenz dazu nutzt, Kritikwürdiges konzentriert auszustellen und zu entlarven, handle es sich nun um sprachliche oder außersprachliche Gegenstände. Andererseits ist der ludistische Charakter lexikographischer Texte evident. Gerade lexikographische literarische Texte eignen sich auf der einen Seite bestens für die Aufnahme eines ›realistischen‹ Alltagswissens, lassen auf der anderen Seite auch Träume, Visionen, Fabelhaftes, Mythisches, Imaginäres in ihre Artikelsequenzen eindringen. Auch die Grenze zwischen Narration und Deskription erscheint oft durchlässig.

3. Wichtige Stationen in der Geschichte des Lexikonromans: Andreas Okopenko – Milorad Pavić – Han Shaogong

Der Lexikonroman kann im Zeichen unterschiedlicher Poetiken stehen. Andreas Okopenko setzt mit der Publikation seines Lexikon-Romans eine historische Markierung, ab welcher man die Existenz eines Romangenres ›Lexikonroman‹ datieren könnte, auch wenn es Vorläufer und Vorarbeiten gegeben hat. Seine initiatorische Rolle auf dem Feld der innovatorischen lexikographischen Schreibweisen bekräftigt Okopenko, indem er dem Lexikonroman wenig später einen zweiten lexikographischen Text größeren Umfangs folgen läßt, in dem allerdings der Faden einer Geschichte weniger deutlich hervortritt als im Lexikon-Roman. Den vielleicht bekanntesten Lexikonroman hat 1984 Milorad Pavić publiziert. Das *Chasarische Wörterbuch* ist ein Roman, der in manchem als typisches Dokument der Postmoderne gelten kann. Hierzu gehört insbesondere die Entdifferenzierung zwischen faktographischem und fiktionalem Schreiben (ein Thema, das bei Okopenko keine prägende Bedeutung hat, insofern dieser seine Romanwelt als eine der Alltagswelt ähnliche Modellwelt konstruiert, die Frage nach dem Status von ›Fiktionen‹ aber allenfalls en passant in Spiel kommt). Zu den postmodernen Zügen von Pavićs Roman gehört ferner eine raffinierte Konstruktion, die den Gedanken eines abwesenden Signifikats unter einander überlagernden Schichten flottierender Signifikanten modellhaft inszeniert. Pavić setzt so konsequent auf die Idee einer Dissemination, einer Zerstreung der Botschaften und der Bedeutungen, daß er seinen Roman zwar (notgedrungen) in einer bestimmten Sprache verfaßt, aber die Option auf verschiedene Übersetzungen in andere Sprachen gleich miteinkalkuliert. Daß mit Pavićs hoch-

komplexem Roman keineswegs alle Optionen ausgeschöpft worden sind, die der Lexikonroman bietet, zeigt vor allem der in den mittleren 1990er Jahren entstandene Roman *A Dictionary of Maqiao* von Han Shaogong. Hier geht es wieder um Vokabeln spezifischer Sprachen, und dies nachdrücklicher denn je: zum einen um Vokabeln der chinesischen Standardsprache Mandarin, zum anderen um Vokabeln eines Provinzdialekts. Ausgehend von Vokabeln erschließt Hans Roman die kulturellen Welten, in denen sie zirkulieren, die Gemeinschaften, die sich ihrer bedienen. Und er akzentuiert das Besondere, Eigenständige und Einmalige historischer und regionaler Idiome – gegen die Normierungsansprüche der ›großen‹ Sprachen.

3.1 Sprachliche Bestandsaufnahmen: Andreas Okopenkos Lexikon-Romane

Andreas Okopenko geht in seinen Lexikon-Romanen *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden* (1970, ²1983)³⁹³ und *Meteoriten. Roman* (1976) neue Wege. Insofern die Leserichtung dem Leser durch die lexicographische Form anheimgestellt wird, könnte man beide Romane auch als Konstruktionsvorlagen einer Fülle möglicher Romane bezeichnen.³⁹⁴ Die Welt dieser Romane ist vor allem eine Sprachwelt; die zeitgenössische Gesellschaft spiegelt sich in sprachlichen Verhaltensweisen. Schon durch seinen Titel präsentiert sich der erste Lexikonroman Okopenkos als autoreflexiv. Der (in zumindest irritierender Graphie gehaltene) Titel *Lexikon-Roman* ist unterschiedlich lesbar bzw. auslegbar – nicht nur als Name einer spezifischen Romangattung (analog zu ›Historischer Roman‹), sondern auch im Sinne von ›Ein Lexikon, präsentiert als Roman‹.

***Lexikon-Roman* (1970).** Der Lexikon-Roman schildert, seinem vollständigen Titel zufolge, eine Reise – eine *sentimentale Reise zum Exporteurtreffen in Druden*. J. ist Chemiekaufmann und als Handelsvertreter (›Exporteur‹) tätig. Seine Schiffsreise auf der Donau soll ihn von Wien zu einem Exporteurtreffen in Druden (Wachau) bringen. Man kann J. als eine intertextuelle

³⁹³ Auf dem Buchumschlag wird das Werk als »Lexikon-Roman«, auf der Titelseite im Buch als »LEXIKON einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden ROMAN« vorgestellt. Vgl. zu Okopenkos Romanen auch Teil III, Beispiele (5) und (6).

³⁹⁴ Vgl. Kilcher 2003, S. 272.

Spiegelfigur oder Maske des Autors Okopenko deuten.³⁹⁵ Figuren, so erfährt man gelegentlich, sind ohnehin keine klar profilierten Einheiten.³⁹⁶ ›J.« ist wie seine Initiale schon andeutet, zugleich ein ›Jedermann«. Im Motiv des per Schiff bereisten Flusses spiegelt sich der Verlauf der Narration – ein gewundener Weg mit gelegentlichen Stationen, dabei spannungslos mäandernd und mit einer Tendenz zur Verbreiterung. Die Hauptroute wird in 35 Stationen dargestellt. Eilige Leser können sich auf diese Stationen beschränken. Wer mehr Zeit hat, wird mit einer Fülle weiterer Details konfrontiert. Insgesamt impliziert die Nutzung einer Dampferlinie die Möglichkeit, an selbstgewählten Stationen einzusteigen und wieder auszusteigen – im Rahmen des vorgegebenen Fahrplans. Das Sujet der ›Exporteursreise« erscheint als Verschmelzung zweier traditionsreicher Sinnbilder: der ›Reise« als Symbol für Leben und Welt-Erfahrung sowie des ›Handels« als Metapher für Transfer und Zirkulation, insbesondere für die Transfertätigkeit des Dichters. Der Zielort »Druden« reimt sich – was bei einem *Lexikon-Roman* auffällig erscheint – auf ›Duden«, läßt allerdings auch den ›Druden« oder ›Druiden« assoziieren, zumal wenn der Lexikograph gelegentlich von seinem ›Drudenbuch« spricht.³⁹⁷

Spiel mit dem Konzept einer zu erzählenden ›Geschichte«. Auf dem Dampfer beobachtet J. allerlei Mitreisende; er hört ihnen zu, mit einzelnen spricht er, so mit dem Mädchen Ulli; der *Lexikon-Roman* protokolliert die Dialoge. Aus J.s Perspektive betrachtet werden auch Gebäude, Siedlungen und Landschaften. Die Folge der Textbausteine suggeriert keine strikt chronologische Anordnung, sondern eher eine Überlagerung vom Beobachtungen, Erinnerungen und Assoziationen. Neben narrative und dialogische Passagen treten skizzenhafte Notate, die an Listen, aber auch an Gedichte erinnern, sowie deskriptive und essayistische Textbausteine. Verweise zwischen den einzelnen Abschnitten des *Lexikon-Romans* erschließen alternative Leseoptionen zu linearen Lektüre. Man darf – wie die »Gebrauchsanwei-

³⁹⁵ Zu »J.« vgl. den Artikel »Taufstelle«: J. hat mit seinem Erfinder (bzw. dem Erzähler) vieles gemeinsam; er wird aber »J.« genannt, da seine Erlebnisse ihn »wie alle anderen« betreffen; er ist ein »MAN« (Okopenko 1983, S. 257). – Vgl. auch Janetzki/Dirksen 2001, S. 7f.

³⁹⁶ Vgl. das Lemma »Spezifisches Gewicht«; Okopenko 1983, S. 236.

³⁹⁷ Vgl. ebd., S. 223.

sung« betont – als Leser entscheiden, ob man einem inhaltlichen Faden folgt oder sich der alphabetischen Sequenz überläßt:

Lesen Sie einmal dem Schiff nach und einmal dem Alphabet, einmal durcheinander und einmal Überschlagenes nachholend oder STÄDTCHEN tauschend.³⁹⁸

Die Vermischung von Beobachtungen und Imaginationen J.s kann zu inhaltlichen Diskrepanzen und Widersprüchen führen.³⁹⁹ Eine sich der Reisegeschichte überlagernde Geschichte ist die der Beziehung zwischen J. und einer korpulenten Frau, die er Barbara nennt. Man könnte die erdachte Liebesgeschichte allegorisch deuten: J. steht als Chemiker und Kaufmann für die Konzepte der Kombination und der Zirkulation von Materie, Barbara mit ihrer von J. obsessiv geschätzten und thematisierten Körperfülle steht für deren ›Fülle‹ und sinnliche Präsenz.

Reminiszenzen an Laurence Sterne. Das Stichwort ›sentimentale Reise‹ verweist auf Laurence Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) als wichtiges Pionierbeispiel eines mit seiner eigenen Form spielenden Romans. Sternes Held Yorick reist von England nach Frankreich (zunächst, bei der Kanalüberquerung, per Schiff, wie J.); auf den diversen Stationen seines Wegs nach Paris sowie in Paris selbst macht er diverse Bekanntschaften und Erfahrungen. Obwohl der Romantitel Sternes von einer Reise durch Frankreich und Italien spricht, kommt es nicht zum ›italienischen‹ Teil der Reise. Der Roman bricht ab, als Yorick auf dem Weg in den Süden ist. Auch im *Lexikon-Roman* spielt das Erreichen eines Ziels keine ›handlungstragende‹ Rolle. Wie in der *Sentimental Journey* ist in Okopenkos Roman die Hauptfigur J. allein unterwegs, trifft aber auf eine Reihe anderer Figuren; imaginierte erotische Abenteuer gehören dazu. (Das ›J.‹ ist zudem ja homophon mit dem ›Y‹ von ›Yorick‹.) Mit Sternes *Tristram Shandy* (1759) verbindet den *Lexikon-Roman* u.a. die wiederholte Suggestion des Erzählers, er nehme die Leserschaft mit sich durch einen Raum; vgl. u.a.:

³⁹⁸ Okopenko 1983, S. 7.

³⁹⁹ »Wirklichkeit, so wie sie modellhaft im ›Lexikon-Roman‹ dargestellt wird, ist ein Konvolut aus ähnlichen und sich widersprechenden Erscheinungen, und ist aus unzähligen Details – mehr als der auf Vereinfachung bedachte Mensch erfassen kann – zusammengesetzt.« (Janetzki/ Dirksen 2001, S. 7f.) – Okopenko spricht von einem »Mikromodell Welt« (1983, S. 6).

»Das Gros folge mir, bitte, gleich zum → Anfang der Reise«.⁴⁰⁰ Wie Sterne schickt der Erzähler bei Okopenko einen gedachten Leser (bei Sterne ist es eine Leserin) an eine frühere Stelle des Romans zurück; wie im *Tristram Shandy* werden typographische Mittel eingesetzt, um den Lese-Weg auf spezifische Weise einzuspüren; wie Sterne spielt auch Okopenko mit der Erwartung, in einem Roman werde eine Geschichte erzählt, verstößt gegen sie, bringt sie aber nie ganz in Vergessenheit.⁴⁰¹ Die immer wieder einmal anklingende Suggestion, es gelte, eine Geschichte zu erzählen, wird hier wie dort zum Anlaß eines insgesamt aus Umwegen bestehenden Diskurses, in dem sich dann (fast paradoxerweise) – bei aller vordergründig von der ›Welt‹ ablenkenden Selbstbezogenheit des Erzählens – gerade die ›Umwegigkeit‹, die Labyrinthhaftigkeit der ›Welt‹ und die Gewundenheit aller ›Wege durch die Welt‹ bespiegeln. Und wie der Verfasser des *Tristram Shandy* arrangiert auch Okopenko ein metaphorisches (und dabei ironisch-gebrochenes) Spiegelungsverhältnis zwischen und dem eigenen Roman und einem nichtliterarischen Darstellungsformat, das konventionellerweise zu Informationszwecken, zur Vermittlung von ›Weltwissen‹ dient: Im *Tristram Shandy* stehen die Karten und das Festungsmodell des Onkel Toby für den Versuch, ein Stück Welt zu kartieren, sie abzubilden und überschaubar zu machen. (Statt Klarheit über die Welt erzeugt die Darstellungsobsession Tobys allerdings nur weitere Konfusionen.⁴⁰²) Im *Lexikon-Roman* übernimmt das Lexikon eine entsprechende Modellfunktion. Über die Frage, ob das ›Lexikographieren‹ der Welt ähnlich dem Effekt nach chaogen ist wie Tobys Festungsbau, mag der Leser sich seine Gedanken machen. Jedenfalls sind allein die verschiedenen und dabei gewichtigen Sterne-Reminiszenzen ein Hinweis auf die poetologische Dimension des Romans, den mit Sterne vor allem eine Grundfrage verbindet: die nach dem Roman, seinen Implikationen, Funktionen und Gestaltungsoptionen.

⁴⁰⁰ Okopenko 1983, S. 7.

⁴⁰¹ Gelegentlich ist dem Roman attestiert worden, keine Geschichte zu bieten. Vgl. Janetzki's Aussage, hier werde »keine Geschichte erzählt, sondern Parodien, Impressionen, Nonsense, Reflexionen werden alphabetisch geordnet, um in ihrer Zusammenstellung die Möglichkeit einer oder mehrerer Geschichten bereitzuhalten« (Janetzki/Dirksen 2001, S. 7).

⁴⁰² So bewirkt das Gespräch Onkel Tobys mit der Witwe Wadman über sein Modell eher Mißverständnisse als Verständigung. Die Entfernung eines Teils der Fenstermechanik im Zimmer Tristrams zwecks Ausstattung des Festungsmodells durch Tobys Diener führt zu einem folgenschweren Unfall, der Tristram trifft.

Selbstexplikationen und Selbstironien. Es gibt ein Lemma »Lexikonroman«, in dem der Erzähler so ausdrücklich betont, er werde andere Lexikonromanverfasser nicht als Nachahmer betrachten, daß sich durchaus ein Kippeffekt der Verwahrung gegen Nachahmer ergeben könnte.⁴⁰³ Wiederholt werden die strukturellen Merkmale des Romans erörtert. In der »Gebrauchsanweisung« etwa wird dem Leser nahegelegt, die Lektüre dem Zufall zu überlassen:

Wer hat nicht schon im Lexikon, GOLDSCHMINKE nachschlagen wollend, erst einmal den Artikel über GOLDONI, dann den über GOLDREGEN gelesen, dort auf LABURNUM verwiesen, die Einrichtung von LABORATORIEN gestreift, Interesse an der Herstellung eines Chlorkalziumröhrchens gefaßt, das Glasblasen erlernt [...]. Auch dieses Vergnügen können Sie haben: Sie brauchen nur kreuz und quer durch mein Lexikon zu lesen. [...] Blättern Sie [...] wahl- und gedankenlos in dem Buch oder benützen Sie das Würfelspiel Ihres Kindes.⁴⁰⁴

Insgesamt entfaltet sich der Topos vom flanierenden und experimentierenden Lesen, wiederholt ins Spiel gebracht, in einer Weise, die das Zitathaft-Parodistische deutlich hervortreten läßt, zumal der Lexikograph sich gelegentlich korrigierend einschaltet – so im Artikel »Zz«, wenn der gedachte Leser es sich zu einfach machen will. Hinter dem scheinbar zufälligen Durcheinander von Lemmata steckt ›mehr Autor‹, als man zeitweilig ahnen mag. Der gedachte Leser, Akteur auf dem Theater des Lexikographen, wird wiederholt angesprochen – und auf einen Zickzackkurs geschickt.⁴⁰⁵ Zu den vielen Umwegigkeiten des Romans gehören dabei gerade die diversen Spiel-

⁴⁰³ Vgl. Lemma »Lexikonromane«: »**Lexikonromane.** Ich bestätige hiermit, daß ich die Verfasser weiterer Lexikonromane nicht als Nachahmer betrachten werde, denn auch ich betrachte mich, wenn ich einen Brief schreibe, nicht als Nachahmer irgendeines alten Hethiters oder, wenn ich Nullen porträtiere, nicht als Nachahmer Al Chwarizmis. Die Möglichkeit Lexikonroman ist ein Topos, also ein Platz, der von allen begangen, behinkt und schlittschuhbelaufen werden kann. Hierzu rufe ich nachgerade auf, nicht nur einzelne, sondern auch Kollektive« (Okopenko 1983, S. 157).

⁴⁰⁴ Ebd., S. 6. Eine solche Aufforderung zur kreativen, dabei neigungs- und zufallsgesteuerten Lektüre ist typisch für autoreflexive Lexikonromane. Sie wiederholt sich in modifizierter Form bei Milorad Pavić (*Das Chasarische Wörterbuch*).

⁴⁰⁵ Unter dem Lemma »Vorworte« steht: »**Vorworte.** → Nachworte, aber überlegen Sie, bitte, erst noch, ob Sie sie sich nicht wirklich für *danach* aufsparen sollen; behalten Sie andererseits ihre jederzeitige Verfügbarkeit für Fragen, die sich während des Lesens aufdrängen, in Erinnerung« (Okopenko 1983, S. 266).

formen des Selbstverweises, des selbstbezogenen artistischen Spiels.⁴⁰⁶ Und so sehr manche Artikel auch dazu einladen, sie als Schlüsselpassagen zu lesen – zu bedenken ist doch jeweils die ironische Brechung, die bereits in der Lemmatisierung poetologischer Schlüsselbegriffe als solcher liegt. Dies gilt etwa für das Bekenntnis zum eigenen »Eklektizismus«⁴⁰⁷ und für einen Artikel über ›verwinkelte‹ Räume, der wie eine mise-en-abyme der Roman-konstruktion erscheint.⁴⁰⁸ Die Katzen, denen viele Artikel gelten, sind Symbol der Freiheit und damit ebenfalls Verweise auf die Poetik dieses Romans.⁴⁰⁹

Welthaltigkeit als Programm. Das Streben nach ›Welthaltigkeit‹ prägt die immanente Poetik des *Lexikon-Romans*. Okopenko erinnert im Artikel über »Affirmative Dichtung« an einen eigenen lyrischen Text mit einer »Liebeserklärung an die Welt«, der ihm Kritik – auch seitens schriftstellernder Kollegen – eingetragen habe. Gelte seinen Kritikern doch sowohl lyrische Rede als solche als auch die lyrische Evokation vieler von Okopenko gewählter Gegenstände als eine unzeitgemäße und reaktionäre Literatur, die es angesichts politischer Mißstände an politischem Engagement fehlen lasse.⁴¹⁰ Aber der Lexikograph, der anlässlich des Stichworts »Affirmative Dichtung« zunächst eine ganze Serie von ›Gegenargumenten‹ der politischen Gegner von Dichtung anführt, möchte dennoch von der Welt erzählen, gerade im *Lexikon-Roman*.⁴¹¹ Die Entscheidung für die lexikographische Textform, also für ein Format, das außerhalb der Literatur dazu dient, die Welt zu beschreiben, erweist sich als programmatisches Bekenntnis zu einer Poetik, die

⁴⁰⁶ Vgl. etwa das Lemma »Allwissender Erzähler« (ebd., S. 11).

⁴⁰⁷ Vgl. etwa »Eklektizismus« (ebd., S. 57–59). (Das hier verwendete Elstergleichnis ist auch geborgt (oder ›gestohlen‹, passend zur Elster): Wolfram von Eschenbach stellt es an den Anfang des *Parzival* (1200–1210), um seinen eigenen Stil zu charakterisieren.

⁴⁰⁸ Vgl. den Artikel »Motive für die Freude an Verwinkelungen« (Okopenko 1983, S. 178).

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., S. 287: »Katzen leben unbeeinträchtigt vom Menschen«.

⁴¹⁰ »**Affirmative Dichtung.** Buuh! rief Peter Hamm aus einer Zuhörerschaft, der ich eine lange lyrische *Liebeserklärung an die Welt* vorlas. Denn, hatte er am Vortag ex cathedra verkündet, die Zeit für Lyrik ist aus; Poet, Get Your Gun!; schlag das Establishment in die Pfanne; wenn du einen Wasservogel schönfindest, leitest du Kiesinger & Nixon Vorschub; [...]« (ebd., S. 9).

⁴¹¹ »... wieder eine Liebeserklärung an die Welt; ein ganz mit Frieden vollgestopfter kapitalistischer Chemiekaufmann J. fährt an einem 100% blauen Vorhundtagswerktag unter lauter Feiernden auf einem Schiff, auf dem nicht das geringste Schrecknis passiert, [...]« (ebd., S. 11).

zwischen Engagement und Zeitgenossenschaft auf der einen Seite, ästhetischer Erfahrung von ›Welt-Dingen‹ auf der anderen Seite keinen unauflösbaren Widerspruch sieht. Der *Lexikon-Roman* will, wie es in Abgrenzung vom ›Manierismus‹ im Artikel »Arcimboldi« heißt, kein Artefakt aus kunstvoll arrangierten Einzelteilen sein, das vor allem auf die eigene Artifizialität verweist, sondern er will ›Sachen‹ zeigen, um die es ihm geht. (Freilich bringt der kontrastive Selbstvergleich mit Arcimboldi eine Ambiguität ins Spiel, die zu denken gibt und in Kauf genommen sein dürfte; klingt doch das Bekenntnis zur Verwendung von »Weichteilen, Knochen, Muskeln« als Material des eigenen Werks reichlich nach Anatomiekunst – einmal abgesehen davon, daß der *Lexikon-Roman* ja nicht aus »Weichteilen, Knochen, Muskeln« besteht, sondern aus Textbausteinen.⁴¹² Wer dem ›Manierismus‹, wie es heißt, ›widersagen‹ muß, scheint von ihm doch angezogen zu werden. Aber gerade Arcimboldis Bilder demonstrieren ja, daß auch ›unorganisiertes Gemüse‹ ein Gesicht haben kann.)

Einen selbstironischen Grundzug haben auch andere Passagen, in denen der Roman seine eigene Weltverliebtheit thematisiert und begründet, so etwa im Artikel »Begeisterung«, in dem sich der Sprecher einmal mehr zum Vertreter einer ›affirmativen Dichtung‹ erklärt,⁴¹³ oder im Artikel »Barock«, wo sich der Roman als dezidiert antibarock (im Sinne von anti-manieristisch, nicht-artifizuell) charakterisiert;⁴¹⁴ in beiden (und anderen Fällen) signalisiert der stark stilisierte, rhetorisch-artifizielle Stil etwas anderes, als buchstäblich gesagt wird. Eine solche Selbstironie der Darstellung mag einerseits als Relativierung, wenn nicht sogar als Umkehrung des Gemeinten betrachtet werden – also als indirektes Bekenntnis zu einer Artifizialität, für die der Weltstoff letztlich doch nur zum Anlaß ihrer Kunststücke nimmt. Andererseits erscheint die Selbstironie des *Lexikon-Romans* doch wiederum als konsequent, wenn denn die ›Welt‹ in seinen Texten zu ihrem Recht kommen soll: Eine unvermittelte, naiv-ungebrochene, ungefilterte Erfahrung und Darstellung dieser Welt ist im Medium eines literarischen Textes nun einmal nicht möglich, nur eine perspektivische, gebrochene, sprachlich vermittelte.

Im Artikel »Befreiung der Aussicht« taucht das Bild der Fensterscheibe auf, das das Zusammenspiel von Nähe und Distanz des Ichs gegenüber der

⁴¹² Vgl. Lemma »Arcimboldi« (ebd., S. 11f.).

⁴¹³ Vgl. »Begeisterung« (ebd., S. 25).

⁴¹⁴ Vgl. »Barock« (ebd., S. 23f.).

Welt sinnfällig macht. In dieser Fensterscheibe bespiegelt sich nicht zuletzt der Roman selbst.⁴¹⁵ Und der vorletzte Abschnitt des Romans spricht wieder von den Dingen der Welt als einem Faszinosum; das Lemma »Zunächst aber«, das sich nur wegen des »Z« am Ende platzieren läßt, wirkt damit durchaus manieristisch, aber die Verweise führen an den Anfang des Romans zurück, in den ›A‹-Bereich, in die »Au«.

Zunächst aber vermochte ihn wieder die *Welt der ungebrochenen Dinge* zu fesseln (→ Au, → Pfahlhaus, → Wasserereignis, in beliebiger Reihenfolge); [...].⁴¹⁶

Baukasten-Poetik. Okopenkos erster Lexikonroman erinnert an einen Baukasten, aus dem der Erzähler schöpft und den der Leser benutzen kann, um weiterzubauen. Eine ganze Reihe von Lemmata gleich serienmäßig genutzt, um analoge Bausteine aufzureihen; seitenweise präsentiert sich der *Lexikon-Roman* dann als Liste ähnlicher Dinge, Vorfälle und Handlungen. So trifft man auf eine Artikelfolge über »Auen« (»Auen 1« bis »Auen 19«; S. 13–16), die für den Erzähler einen Anlaß bildet, verschiedene Personen in verschiedenen Landschaftssegmenten zu skizzieren, dabei aber an eine zusammengebaute Spielzeuglandschaft erinnert. Analoges gilt für »Bergklebesiedlung 1–4« (S. 26f.), eine Serie von Skizzen kleiner Siedlungen und ihrer Bewohner, sowie für »Bordabenteuer 1–12« (S. 32–34), wo diverse Erfahrungen J.s an Bord mit Mitpassagieren umrissen werden; hierbei finden sich auch imaginierte Abenteuer geschildert, so die Rettung eines ›schönen Mädchens‹, das der Erzähler mit verschiedenen möglichen Eigenschaften ausstattet. »Bordereignisse 1 – 14« (S. 34–37) bietet eine Reihung von Beobachtungen, Episoden, Szenen an Bord, analog weitergeführt (etwa) mit »Bunte Stühle 1–10« (S. 39–42) und der »Burg 1–6«-Serie (S. 42–44). Die Artikel »Element X 1« bis »Element X 24« (S. 59–63) präsentieren allerlei Bausteine zur Ausgestaltung des Raumes mit Landschaftselementen und Gebäuden – ähnlich einer Modelleisenbahn-Landschaft: darunter »Häuschen« (mehrfach), ›Torbogen‹-Häuser (mehrfach) sowie andere architektonische Elemente bzw. Gebäude (Apotheke, Bibliothek, etc.). Serienweise werden »Gasthäuser« passiert (in den Gasthaus-Artikeln 1–21; S. 95–99), »Kleine Dinge« ausgebreitet (in den Kleine-Dinge-Artikeln 1–5; S. 137f.): eine Kastanie, ein

⁴¹⁵ Vgl. »Befreiung der Aussicht« (ebd., S. 24).

⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 292.

»Stück Stuck«, ein Stück Magnesiumband, ein vierblättriges Kleeblatt, ein verlorenes Kopftuch etc. Hinzu kommen Serien von »Korrupte[n] Bräute[n]« und »Krämer[n]« und »Kreissägen« (S. 143–147), Serien vom »Küssen« (1–6; S. 149–151, inklusive zweier Listen) und »Nachmittagsgespräche[n]« (1–22; S. 181–189). Der Weg führt dabei an vielen »Städtchen« vorbei (Städtchen-Artikel 1–15; S. 238–245).

Wie Einladungen zum Bauen oder Weiterbauen wirken auch Listen und tabellarische Formate (z. B. »Filmtitelspiel 1«–»Filmtitelspiel 3«; S. 81–85 – es handelt sich um Listen mit Filmtiteln und Spielanleitungen zu ihrer Gestaltung und Kombination). Als verbales Baumaterial erscheinen Vokabeln, die erläutert werden, wie im Fall mehrerer ungeläufiger, aber lexikographisch erfaßter Bedeutungen des Wortes »Mädchen« (S. 162f., es handelt sich um Teil eines Webstuhls, eine Grubenlampe, eine Schutzschicht von Tannenbestrichen). Zum Konzept des kombinatorischen Bauens und Ausgestaltens einer Welt paßt auch die Aufmerksamkeit auf Formen und Materialien, Objektkonstellationen und Farben; viele Lemmata widmen sich Farben und Farbnuancen. Wie eine Regieanweisung zu Gestaltung der Romanwelt nimmt es sich aus, wenn anlässlich des Lemmas »Wachau« eine Modifikation der Szenenbeleuchtung gefordert wird.⁴¹⁷ Begleitet werden die Ausbreitung gegenständlicher ›Welt‹-Stücke und Ereignisse durch Serien von »Exporteurgedanken« (1–10; S. 72), wie die Gedankenbruchstücke des Helden J. genannt werden.

Alphabetisches, Buchstäbliches, typographische und visualpoetische Experimente. Daß die Buchstaben und das Alphabet in Okopenkos *Lexikon-Roman* unter verschiedenen Akzentuierungen in den Blick rücken, unterstreicht die Idee des Spielerisch-Kombinatorischen noch. Die namentlich genannten Figuren aus der Welt des Romans (viele andere bleiben namenlos) tragen teilweise Namen, bei denen Vor- und Nachname dieselbe Initiale haben; sie sind offenbar Alphabetgeschöpfe (Quenta Quebec, Myra Metelli, Mytilla Mitil, Encore Edibelbek, Zero Zobiak, Caro Coenluir etc.). Zu den im Roman genannten Figuren gehört übrigens auch ein gewisser Andreas Okopenko als eine Person, über die Mytilla Mitil eine Bemerkung macht.⁴¹⁸

⁴¹⁷ »**Wachau.** Jetzt müssen wir die Szenenbeleuchtung ändern, gleichsam von Gelb und Rot der Sonnenträgheit auf Hellblau umschalten, [...]« (Okopenko 1983, S. 266).

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 66.

Streckenweise liest sich der Roman wie eine Collage aus vorgefundenem Textmaterial (so finden sich ausführliche Zitate oder Quasi-Zitate aus Frauenzeitschriften (vgl. dazu die Artikelserie »Frau und Freude, das Blatt mit Herzpfiß«, 1 – 9; S. 88–94).

Nicht nur sprachliche Mittel kommen zum Einsatz. So besteht der Artikel »Bezirksgericht 1 (Blick aus der Zelle eines konkreten Lyrikers« (S. 28) aus einem gitterförmigen Flächengedicht, das den Blick aus einem vergitterten Fenster nach draußen graphisch wiedergibt. In »Bezirksgericht 2« befindet sich ein »eingegitterte[r] Atomforscher« im Gefängnis; er macht Listen aus Datumsangaben und stellt damit Berechnungen an (S. 29). Sinnfällig gemacht wird durch die beiden Visualtexte bei aller Ludistik die Idee, ein jeder sei der »Gefangene« seines spezifischen perspektivischen Blicks auf die Welt. Zur »mimetischen« Darstellung von Situationen dienen auch andere Textflächenarrangements, so die parallele Zeitungslektüre zweier Figuren.⁴¹⁹

Als ostentative Gestaltungseinladungen an die Leser präsentieren sich freibleibende Partien auf den Buchseiten mit Hinweisen, was hier vom Leser platziert werden könnte, so der »(Raum für einschlägige Erinnerungen des Lesers.)« (S. 11), der »Raum zum Einkleben Ihres vollschlanken Lieblings-Pin-ups« (S. 23; am Ende des Artikels »Barbara 3« und vor »Barock«; Linien markieren ein Feld für ein Paßphoto), der »Raum für das Ziehen des Bogens« (S. 124), der »Raum für die drei Hilfszeichnungen« (S. 125). Im Artikel »Perspektiven 1« heißt es »(Hier schreibe man besonders wohlgefällige Textstellen aus Aufklärungsbüchern, Partnerzeitschriften oder auch aus dem Gedächtnis ein:)« (S. 202; es handelt sich um den einzigen Eintrag auf einer ansonsten leeren Seite). Die »Studien zum Fetischismus 3« (S. 250) bieten, wie es heißt, »(Raum zum Übertragen eines Schulaufsatzes: »Mein erster Fetisch«)« (es folgt zwei leere halbe Seiten). Im Artikel »Wasserbeschlagenes Glas« (S. 270) bietet sich ein »(Raum zum Einkleben eines wasserbeschlagenen Glases)«; der Text ist der einzige Inhalt des Artikels; eine gestrichelte Umrißzeichnung eines Wasserglases dient als Rahmung. »(Raum für die Eintragung durch den Leser.)« bietet sich auch im Artikel »Zeitung 1« (S. 281).

⁴¹⁹ Vgl. »Zeitung 8«: zwei Spalten: »Der Ingenieur und der Chemiekaufmann vertiefen sich in lautloses Wettlesen des Reklameteiles«. Die beiden Leseprozesse sind durch die Spalten nebeneinander dargestellt (vgl. ebd., S. 283–285). Am Ende lesen beiden den Rat, sich mit einem Buch von »Andreas Okopenko« zu trösten (vgl. ebd., 285).

Enzyklopädie der Textformen und Schreibweisen. Okopenkos Experimentalroman bietet nicht zuletzt eine Enzyklopädie der Schreibweisen, die verwendet oder doch wenigstens erwähnt werden. Genannt findet sich eine Vielzahl von Textformen, Stilen, literaturkritischen und -theoretischen Termini. So besteht das Lemma »Nachworte« aus einer Liste von 45 lemmatisierten Stichwörtern; diese enthält u.a. Verweise auf die (tatsächlich existierenden) Lemmata »Affirmative Dichtung«, »Allwissender Erzähler«, »Lexikonromane«, »Motivsammlung«, »Nouveau roman«, »Pop-Roman«, »Realismus«, freilich durchmischt mit kategorial völlig inkompatibel erscheinenden Verweisen – etwa auf »Dicke Leute«, »Spezifisches Gewicht«, »Sex« und »Zigarre 3«. ⁴²⁰ (Folgt man dem Lemma »Affirmative Dichtung«, so gerät man übrigens wieder fast ganz an den Anfang des Romans zurück.) Ein ganzer Katalog sprachlicher Verfahrensweisen ließe sich aus den Lemmata des *Lexikon-Romans* destillieren, so etwa anlässlich der Ausführungen über den Gebrauch der »Mundart« im gleichnamigen Artikel (S. 179f.), wo sich der eigene Umgang mit mundartlichen Elementen kommentiert findet, oder mit Blick auf den Artikel »Nachziehverfahren?« (S. 189–192), der auf Okopenkos frühere Stilexperimente seit 1950 thematisiert (etwa Formen der »Assimilation ›inersprachlicher‹ bzw. ›dadaogener‹ Methoden«; S. 189) und Beispiele für eigene sprachspielerische und lautpoetische Texte aus den frühen 1950ern vorstellt (S. 190–192).

Realismus und mögliche Ausweitung des Beobachtungsrahmens. Okopenkos spezifischer ›Realismus‹ beruht gerade darauf, an der dargestellten Welt eher das Typische in den Blick zu rücken als das Individuelle – die typische Dampferfahrt, typische Landschaften und Ansiedlungen, typenhafte Figuren (ein Effekt, der noch dazu potenziert wird, wenn sich ein typenhafter Protagonist wie der fast namenlose J., dieser Jedermann, eine typische dicke Geliebte ausmalt), typische Episoden, typische Dialoge. In dieser Welt kann jeder Leser die Welt wiedererkennen, die er kennt, und insofern erscheint die Welt des *Lexikon-Romans* als empirisch verifizierbar (was auf eigentümliche Weise dem Genre des Lexikontextes als eines ›faktographischen‹ Textes entspricht). Die in den 1960er und 1970er Jahren andernorts durchaus literarisch reflektierte Grundsatzfrage, ob Sprache die Welt überhaupt darzustel-

⁴²⁰ Vgl. ebd., S. 189.

len vermöge, tritt zurück hinter Versuche, es mit allen möglichen Mitteln zu versuchen.

In Abgrenzung zu Jandl charakterisiert Okopenko seine Poetik bei allem Interesse an Varianz der sprachlichen Darstellungsmittel als ›primär‹ motiviert durch das Interesse an den dargestellten Dingen, nicht (wie in Jandls Fall) an der Sprache selbst, er stellt sich allerdings ein Jandlsches »Alternativlexikon« vor, das dessen Prinzipien entspräche und gewiß reizvoll wäre.⁴²¹ Anlässlich des Lemmas »Nouveau Roman« gesteht er, das von dessen Vertretern repräsentierte Interesse an einer Ding-bezogenen Schreibweise zu teilen.⁴²² Diverse Gelegenheiten werden genutzt bzw. geschaffen, um die Ausrichtung des Romans auf ›Welt‹ und ›Dinge‹ (auch und gerade gegenüber der durchaus prägenden sprachexperimentellen Seite des *Lexikon-Romans*) hervorzuheben, so der Artikel »Ortsbestimmung«⁴²³ und der Artikel »Realismus«.⁴²⁴ Daß sich sein Weltdarstellungsverfahren im Prinzip beliebig ausweiten ließe, zieht der Lexikograph in Betracht. Nicht eigentlich die Welt zieht ihm Grenzen, sondern die eigenen Interessen und Kompeten-

⁴²¹ Vgl. den Artikel »Freiheit, die ich meine«: »Nicht identisch mit der, die Ernst Jandl meint. Die echte lexikalische Freiheit (→ Gebrauchsanweisung) bestände darin, meint Jandl, keinen Autorenstil aufgezwungen zu kriegen: zwinge ich dem Leser bei jedem Artikel meine Sprechgewohnheit auf, hustet der Leser auf die Freiheit in der Abfolge von geographischen Punkten. Jandl – weil es ihm um die Sprache geht – glaubt, die Konstanz des Protokollführers plus die Variabilität des Protokollierten ergeben eine Konstanz. Ich – weil es mir um die Sache geht – glaube, die Konstanz des Protokollführers plus die Variabilität des Protokollierten ergeben eine Variabilität. [...] *Indessen stelle ich mir Jandls Alternativlexikon reizvoll vor; ich würde es [...] als eine erfreuliche Konkurrenz und Unterhaltung begrüßen [...]. Vorderhand kann ich Freiheitsliebenden der Jandl-Variante nur raten, bei jedem meiner Stichwörter in einem neutralen Lexikon, einer Etymologie oder auch sinngemäß in Kompendien der Technik, Erotik, Völkerkunde, Psychiatrie etcetc, bei Marx, Wittgenstein oder in der Bibel nachzuschlagen*« (ebd., S. 94; Hervorheb.: MSE).

⁴²² Vgl. Artikel »Nouveau roman«: »Insofern, als ich den Dingen (die mich schon als Säugling fasziniert haben) viel Autonomie in meinen Schriften gebe, bin ich ein nouveau romancier – vor allem als Lyriker und Kurzprosaist. ›Magischer Realismus ist eine Tautologie‹, schrieb ich einmal [...]; die Magie der Dinge komme nicht von einem Gleichnis, das sie seien, sondern von ihrem Selbst (diesem Seins-Partikel), das auf uns wirke. Ich liege damit dem Versuch / ›exemplarische Dinge-Romane zu schreiben, in denen es keine Helden gibt, sondern nur Objekte, wobei ein Tausendfüßler oder eine Bananenstaude, eine Möve auf einem Pfahl oder ein Stück Bindfaden auf dem Boden gleiches Recht beanspruchen können wie der Reisende in Uhren und das Fischermädchen‹ (W. Ross über Robbe-Grillet), / mindestens ebenso nahe wie dem Existentialismus oder einem ganz ordensfromm genommenen Materialismus.« (ebd., S. 193)

⁴²³ Vgl. »Ortsbestimmung« (Okopenko 1983, S. 198f.).

⁴²⁴ Vgl. »Realismus« (ebd., S. 214f.).

zen.⁴²⁵ Viele Artikel und stilistische Experimente bekräftigen die Idee, daß für Okopenko die ›enzyklopädische‹ Darstellung von Welt von der enzyklopädischen Selbst-Darstellung sprachlicher Darstellungsformen nicht zu trennen ist.

Spieltypen und Ästhetik der Performanzen. Ganz am Anfang steht (wie in Savinios *Nuova Enciclopedia*) der Buchstabe »A«, der hier zum Anlaß wird, das Buch als ein Theater zu charakterisieren.⁴²⁶ Zwei Sorten von ›Spielen‹ prägen die Poetik des Romans: das theatrale Spiel mit Figuren und Masken, Kulissen und Requisiten – sowie das Unterhaltungsspiel mit Spielsteinen oder -karten. Wer gegen die Regel verstößt, wird ›herausgeworfen‹ und an den Start zurückversetzt wie im Mensch-Ärgere-Dich-Nicht-Spiel. Eines nämlich soll der Leser (wie es heißt) nicht aus Neugier oder Bequemlichkeit tun: erstmal am Romanende nachschauen, wie es ausgeht. Tut er es doch, so erwartet ihn der Lexikograph im Artikel »Zz« und schickt ihn zurück.⁴²⁷ Noch ein dritter Typus von Spiel ist dem Roman als Modell des Rezeptionsprozesses unterlegt – die musikalische Wiedergabe einer Komposition. Als eine solche deklariert sich der *Lexikon-Roman* explizit, und er betont durch seinen Hinweis auf die Orientierung am Jazz und die Performanzform der Jam-Session die Idee des Zusammenspiels und die der Anschlußfähigkeit von Kompositionen für kreative Improvisationen.⁴²⁸

⁴²⁵ Vgl. »Sättigung« (ebd., S. 222f.).

⁴²⁶ »A. Sie sind es gewohnt, ein Buch – unter Umgehung des Vorwortes – von vorn nach hinten zu lesen. Sehr praktisch. Aber diesmal schlagen Sie, bitte, zur GEBRAUCHSANWEISUNG zurück, denn ohne die werden Sie das Buch nicht zum Roman machen. Ja: dieses Buch müssen erst Sie zum Roman machen. Im neuen Theater spielt das Publikum mit. Warum nicht im neuen Roman?« (ebd., S. 9).

⁴²⁷ Vgl. das Romanende: »Zz. Sie sind es gewohnt, zuerst nachzulesen, ob sie sich kriegen, Napoleon und Désirée, oder der Bulle und der Kund. Sehr praktisch. Diesmal aber erfahren Sie auf diese Weise nur, daß Zz bei den alten Apothekern Myrrhe, bei dem neueren Ingwer bedeutet. Wollen Sie besser informiert werden, schlagen Sie, bitte, zur GEBRAUCHSANWEISUNG zurück. Denn Sie selbst müssen dieses Buch erst zum Roman machen. Im neuen Theater spielt das Publikum mit. Warum nicht im neuen Roman?« (ebd., S. 292).

⁴²⁸ »Komposition. Hiermit bestätige ich, daß auch dieser Roman eine Ordnung hat. Es ist nicht die Ordnung der Sinfonia, sondern der Jam session. Zur Herstellung des Wissenszustandes, wieweit die Ordnung der Jam session von jener des Entropiezieles abweicht, befrage man sanftmütige Jazz-Interpreten« (ebd., S. 142).

Meteoriten (1976/²1998), ebenfalls ein Lexikontext, steht dem Genre Roman ferner als sein Vorgänger; eine paraphrasierbare Geschichte wird hier weder erzählt noch dem Roman als etwas ›Rekonstruierbares‹ und Paraphrasierbares unterlegt. Die Darstellung von »Welt« – um die es auch in diesem Projekt geht – gestaltet sich gerade durch den Verzicht auf eine konventionelle Diegese erfundener Figuren und Ereignisse in noch ausgeprägterer Weise als im Vorgängerbuch als ein Prozeß der Bestandsaufnahme von Sprache. Anders gesagt: »Welt« hält Einzug ins Lexikon, insofern dieses Sprachliches enthält.⁴²⁹ Wörter, Redeweisen, Textsorten stehen – der Konzeption der *Meteoriten* zufolge – metonymisch für die Welt, der sie entstammen, und ›dokumentieren‹ diese insofern. Okopenkos Poetik erscheint in dieser Hinsicht der Poetik Jandls affin, die dieser unter anderem in seiner Frankfurter Poetikvorlesung von 1984/1985 umrissen (und performiert) hat.⁴³⁰ In seinen Reflexionen über das ›realistische Gedicht‹ bekräftigt Jandl die für sein Schreiben leitende Idee, Sprach-Stücke seien ›Welt‹-Stücke, weil die Sprache doch zur Welt gehöre und jeder dichterische Gebrauch von Sprache auf einer Leihgabe aus dieser Welt beruhe – auf dem Gebrauch von ›Fundstücken‹ aus dieser Welt. Daß Okopenko im *Lexikon-Roman* zwischen Jandls Primär-Interesse an den Wörtern und dem eigenen Primär-Interesse an ›Welt‹ unterscheidet, erscheint rückblickend von *Meteoriten* aus als eine Überpointierung zu Verdeutlichungszwecken; Jandl bekennt sich auf seine Weise ja auch zum ›realistischen Gedicht‹. Aber man könnte auch von einer leisen Modifikation der Poetiken sowohl Okopenkos als auch Jandls im Zeichen beiderseitiger Annäherung sprechen.

Polyvalenz des Titels. *Meteoriten* deutet durch seinen Titel die Idee des Zerbröckelns ehemaliger (relativer) Ganzheiten in Stücke an; das ›Fehlen‹ einer nacherzählbaren Geschichte paßt ins Bild. ›Meteoriten‹ sind Flugkörper; wo sie dann aber auf die Erde treffen, entfalten sie

⁴²⁹ *Meteoriten* soll ein »Nonkompendium der Zeitatmosphäre« sein (vgl. Okopenko 1998: »Mikrostrukt – ein Autorenwort zur 2. Ausgabe«, S. 7); so heißt es etwa. »Weil ›Meteoriten‹ ein ›historischer‹ Roman sind, geht es [...] diesmal nicht um die Knotenpunkte für Möglichkeiten sondern um eine eindeutig gehabte Wirklichkeit. [...] Diesem anderen Modell von ›Welt‹ entspricht eine *andere Romanstruktur*, die natürlich keinen Abschwur gegenüber dem ›Lexikonroman‹ bedeutet. Die Struktur der ›Meteoriten‹ ist das Chaos. Wo sichs dennoch ordnet, beschwert Euch bei der *Geschichte*« (ebd.).

⁴³⁰ Jandl 1985.

Einschlagskraft, hinterlassen Trichter, und liegen als Fremdkörper in der Landschaft. Am Ende des Buchs, auf der letzten Seite, findet sich ein Abschnitt mit dem Titel: »Meteoriten«.⁴³¹ Er vermittelt in Gestalt von Zitaten heterogener ›lexikographischer‹ Provenienz Wissens-Brocken über Materie-Brocken – und signalisiert mögliche poetologische Lesarten des Romans. In Zitat 1 ist von »Teilchen« die Rede, die allein wegen ihrer Kleinheit nicht als »Planeten« bezeichnet werden, also von Mikrowelten (die aber nicht so genannt werden); im literarischen Rahmen der *Meteoriten* erinnert dies durchaus an das Konzept der ›Mikrowelten‹ poetischer Texte. Erwähnt wird auch das ›Eindringen‹ der Meteoriten in die Atmosphäre – also der Stoß- und Kollisionseffekt mit der (vertrauten) Welt der Tatsachen.

Ein Meteor ist der am Himmel beobachtete Leuchtvorgang oder die auch mit Radargeräten erfaßbare Erscheinung, ein *Meteorit* das aus dem Weltraum in die Atmosphäre eindringende Teilchen oder der Körper, der mitunter sogar an der Erdoberfläche niedergeht. *Meteoriten* sind überhaupt allgemein die festen Teilchen in unserem Sonnensystem, die zu klein sind, als daß man sie noch als Kleinplaneten bezeichnen könnte. (dtv-Atlas zur Astronomie, Joachim Herrmann, 1973)⁴³²

Zitat 2 akzentuiert, was sich beim Zusammenprall der Erde mit Meteoriten ereignet – und spricht von extraterrestrischen »Organismen«, die man in manchen gefunden habe. Der Meteorit wird damit zum potentiellen Sinnbild, einer anderen, aber ›belebten‹ Welt.

Manche Meteore verdampfen nicht ganz und fallen, oft mit donnerähnlichem Schall, als *Meteoriten* auf die Erde. Mittelgroße *Meteorite* bohren sich bis zu 2 m in den Boden ein, größere können ganze Meteorkrater (Durchmesser bis über 1 km) aufreißen. Die übrigen bilden *meteoritischen* Staub, der beständig auf die Erde herabrieselt. In einigen *Meteoriten* fand man Reste von Organismen, die teils ohne irdische Vorbilder sind. Für die Herkunft dieser Reste kann noch keine überzeugende Erklärung gegeben werden. (dtv-Lexikon, 1967)⁴³³

Ein drittes Zitat gilt der Etymologie des Wortes ›Meteoriten‹; zur Sprache kommen dabei nicht nur der Luftraum sowie Formen der menschlichen Be-

⁴³¹ Okopenko 1976, S. 227.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd.

zugnahme auf diesen Luftraum, sondern auch deren metaphorische Bedeutungen, und der Wortbestandteil »metá« mag an »Metaisierungen« erinnern.

Metéooros (dichterisch *metéoros*), aus *metá* und (unbelegt) *aaworos*: in der Luft (eigentlich im Zwischenraum) schwebend, in die Höhe gehoben, in der Schweben, insbesondere oben am Himmel; *tá metéora* hochgelegene Punkte, Erscheinungen am Himmel, Himmelskörper; übertragen: *schwankend, ungewiß; aufgeregt, gespannt; hochtrabend (vom Stil)*. Aus den bemerkenswert vielen *Ableitungen*: *meteorízoo* – stolz werd ich, *meteorokopéoo* – von überirdischen Dingen immer schwatz ich, [...]; *meteorosophistées* – astronomischer Grübler, *meteorophénax* – astronomischer Schwindler. (nach Wilhelm Gemoll, Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, 1936)⁴³⁴

Schreibweisen, Schreibexperimente, (Typo-)Graphisches. Was an Textpartikeln in *Meteoriten* vorgeführt wird, scheint aus verschiedenen »Welten« zu kommen, Damit korrespondiert der Unterschiedlichkeit der Schreibweisen, Stilebenen, Darstellungsperspektive. »**Ein Anliegen** ist: Simultaneität wie Pluralismus der Zeitebenen, der Denk- und Sprachniveaux. Symbol dafür ist das Stilkauferwelsch [...]«⁴³⁵ – so der Lexikograph über sich selbst. Viele Einträge ähneln im Duktus Zeitungsmeldungen oder Skizzen zu Erzählungen, Drehbüchern etc., wirken also wie Platzhalter »möglicher« Texte. Die Inhalte sind dabei oft grotesk überzeichnet. Es finden sich ferner Minimal-Artikel wie »**Ein genauer Mensch** besah sich.«⁴³⁶ (das ist der komplette Artikel!), listenförmige Texte, etwa in »Ein Laborprotokoll«,⁴³⁷ Traum-Texte wie etwa die fünf Texte mit dem Anfang »Ich träumte [...]«,⁴³⁸ Zusammenstellungen von Werbesprüchen und anderen öffentlichen Schriftzügen.⁴³⁹

Typographisch auffällige und andere schrift-bildliche Elemente tauchen wiederholt auf, so unter dem Stichwort »Lebensmittelkarte«⁴⁴⁰ das Faksimile einer Lebensmittelkarte. Den Umgang des *Meteoriten*-Buchs mit »Figuren«

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Okopenko 1998, S. 7.

⁴³⁶ Okopenko 1976, S. 73.

⁴³⁷ Vgl. ebd., S. 74–77.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 117.

⁴³⁹ Vgl. ebd., S. 142f.: »Land, in seinen Aufschriften«, »Land, in seinen Plakaten«; hier in großer Typographie: »**KINSKI** / LIEST / RIMBAUD«.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 144.

illustriert exemplarisch das rudimentäre Selbst-Porträt einer namenlosen Person, die im Abschnitt »P-Bogen-Antworten« (es geht um einen Personalien-Bogen) über sich Auskunft gibt.⁴⁴¹ Man liest Hinweise wie »Löterin, aber ich wäre an weiterem Aufstieg interessiert« und andere Kurzangaben, die aus einer Personenbefragung stammen könnten, aber eine Romanfigur im konventionellen Sinn profiliert sich ebensowenig, wie sich aus den formelhaften Angaben auf eine reale Person zurückschließen ließe. Die Figur erscheint gleichsam zu Sprachfetzen »meteorisiert«.

Selbstironie. Die einleitenden Bemerkungen des Lexikographen, wo an die mit dem früheren Buch eröffnete Spielpartie angeknüpft wird, bietet nicht allein ein weiteres Beispiel für eine ironische Leseanleitung, sie zitiert zudem den Freiheits-Diskurs auf eine Weise, die durch Überzeichnung parodistisch wirkt – bis hin zur Suggestion, der Leser könne den Roman physisch zerlegen und neu zusammenkleben (wofür man dann zwei Exemplare braucht, um auch die Rückseiten nutzen zu können – nebenher gesagt: ein absatzfördernder Ratschlag). Gewarnt wird, wer so eine verdeckte chronologische Ordnung rekonstruieren möchte: eine solche existiere nicht. Das Alphabet erscheint hier primär als ein rein arbiträres Anordnungsverfahren.

Eventuelle Leser meines »Lexikon-Romans«, vielleicht von damals her neurotisiert im Gebrauch meiner Bücher, seien dahin beruhigt, daß die »Meteoriten« vollends ohne Spielregel lesbar sind. Die Freiheit ist nun unscheinbar und total. Am stoffgetreuesten ist es, wenn man in diesem Buch einfach blättert, man kann es aber natürlich auch vom Anfang bis zum Ende lesen oder nach irgendwelchen privatmathematischen Gewohnheiten. Wer sich zwei Bücher kauft, um die Abschnitte chronologisch umzukleben, wie es seiner Ansicht nach der Autor im letzten Moment hätte tun müssen, verschwendet sein Geld: denn bis in die Sätze hinein mischen sich oft die Zeiten. Damit irgendeine äußere Ordnung gegeben sei, reihe ich die Artikel wieder alphabetisch. Der Anfang des Knäuels aber wäre die Präambel zur Stunde Null.⁴⁴²

Organisationsmodelle: Musikstück, Sammelsurium, Radiosendung. Wie im *Lexikon-Roman* signalisieren Stichworte eine Analogie zu musikalischen Kompositionen. Allerdings verbindet sich damit weniger die Suggestion eines Spiels, das der Leser selbst performiert, als das eines aufgezeichneten

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 164.

⁴⁴² Ebd., S. 12 [= »Zum Lesevorgang«] (Hervorheb.: MSE).

und technisch ausgestrahlten Stücks: Der Roman beginnt mit einem Abschnitt, der den Titel »Präludium und Fuge« trägt. Allerdings ergibt sich aus der scheinbar implizierten Spiegelung des Buchs in musikalischen Formen keine Orientierung; gerade die Aussagen zur Romanform ergeben ein insgesamt diffuses Bild. Die 2. Auflage der *Meteoriten* ist ergänzt um einen Teil, der »Präludium und Fuge« vorangeht: »Mikrostrukt – ein Autorenwort zur 2. Ausgabe.«⁴⁴³ Hier wird das Konzept des Buchs erläutert und unter anderem auch die Meteoriten-Metapher kommentiert; die Rede ist von einer ›willkürlichen‹ Auswahl des präsentierten »Lebens- und Zeitmaterials« und von den »unscharfe[n] Bezüge[n]«, in denen die präsentierten Einzelteile stünden.⁴⁴⁴ Die Wiederholung eines Personennamens, so erfährt man ferner, besagt nichts über die Identität der jeweils bezeichneten Person. Und vieles Mitgeteilte bleibe ohnehin unklar, ›dunkel‹ auch die jeweilige Sprecherinstanz.

Der *Meteoriten*-Text wirkt wie das Protokoll eines Durchgangs durch verschiedene Radiosendungen oder das Durchblättern einer aus heterogenen Texttypen bestehenden Textsammlung – wie die Darstellung eines ›Zappings‹. Die Rede ist von zeitgeschichtlichen Ereignissen, aber auch von Figuren, um deren private Geschichten es zu gehen scheint, von Schrecklichem und von Trivialem. Dieses »Präludium«, das zugleich eine »Fuge« ist, endet mit dem Satz »Gute Unterhaltung in den letzten Minuten wünscht Ihnen Ihre Sprecherin Evamaria Kaiser«⁴⁴⁵ – was die Suggestion des Durchgangs durch Radiosender verstärkt. Der Zusammenschnitt von Stimmen und Verlautbarungen heterogener Provenienz orientiert sich wiederholt am Zusammenschnitt von Radiosendungen. Auf die einleitenden Bemerkungen über den Anfang des »Knäuels« folgt die dort bereits angekündigte »Präambel: Stunde Null«;⁴⁴⁶ sie ist aus Einzelnotaten zusammengesetzt. Am Ende ist hier vom »Sound« der dargestellten Zeitphase die Rede.⁴⁴⁷ Es folgen diverse »Motti zum Aussuchen«, darunter ein Zitat, des-

⁴⁴³ Vgl. Okopenko 1998, S. 7.

⁴⁴⁴ Vgl. Okopenko 1998, S. 5f.

⁴⁴⁵ Okopenko 1976, S. 11.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd., S. 13f.

⁴⁴⁷ »Dieses Buch soll nicht Zeitgeschichte noch Stadtchronik noch Entwicklungsroman sein (darum: nur gedämpftes Ich, gebremste Kontinuität). Es soll einen wehleidigen *Sound* geben von der Zeit, die wir Überlebenden durchleben durften« (ebd., S. 14).

sen Quellenangabe lautet »(Traum von der Kosmogonie)« sowie ein Satz über den »Kosmos« aus der »Atomphysik 1964«. ⁴⁴⁸

Inhaltlich präsentieren sich die *Meteoriten* als eine Mischung von Trivialem und Schauerlichem, ähnlich wie das, was dem Radiohörer beim Stationenwechsel mitgeteilt wird. Dazu paßt es, daß sich keine einheitliche Sprechstimme ausmachen läßt – auch wenn es Hinweise im Roman gibt, die von der Perspektive einer Beobachterfigur sprechen, etwa wenn in den Bemerkungen zu den »Mikrostrukturen« des Romans der Lexikograph von sich selbst als »dem 15- bis 45-jährigen Spitz- und Stumpfbuben all jener Jahre« spricht, der »immer wieder das Wesen + Unwesen der Epoche« ⁴⁴⁹ registriert habe. Die Anspielungen auf das Radio lassen Analogien zwischen den *Meteoriten* und der Hörspielkunst der 1960er bis 1980er Jahre entdecken. Auch dort wird mit Zusammenschnitten und Überlagerungen heterogener Textmaterialien und Stimmen experimentiert; auch dort spielen Verfahren der Fragmentierung und Strategien des Abbrechens eine zentrale Rolle. ⁴⁵⁰

Gestus des Dokumentierens und enzyklopädisches Programm. Zu den poetologischen Konzepten, die für *Meteoriten* (nicht zuletzt unter Orientierung an Radiosendung und Hörspiel) prägend werden, gehört der Gestus des ›Dokumentierens‹ von Realität im Spiegel sprachlicher und sprachlich-performativer Fundstücke. Gegenüber der ›Hauptlinie‹ einer Präsentation von ›Wirklichem‹ mögen dem Lexikographen zufolge die gelegentlichen Exkurse in gedachte Welten, Träume und Phantasien als ›Abzweigungen‹ betrachtet werden. ⁴⁵¹ (Auf die Nichtlinearität des Gesamttextes machen unter anderem Abschnitte aufmerksam, die sich »Abzweigung« nennen.) ⁴⁵² Manche Selbstbeschreibungen der *Meteoriten* skizzieren ein wahrhaft enzyklopädisches Projekt, wobei durch die Hypertrophie der aufgelisteten Themen

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., S. 15

⁴⁴⁹ Okopenko 1998, S. 5.

⁴⁵⁰ Vgl. Albrecht 2014.

⁴⁵¹ Vgl. »Konfession« (Okopenko 1998, S. 6).

⁴⁵² Vgl. etwa »Eine Abzweigung« (unter E): »**Eine Abzweigung: Der absolute Krieg**«. Es folgen mehrere weitere Abzweigungen: »**Eine Abzweigung: Der mörderische Kleinl**« [Kleinl ist der Name eines 17-jährigen]; »**Eine Abzweigung: Dornsuschen**«; »**Eine Abzweigung: Lises Undine**« etc. (vgl. Okopenko 1976, S. 61–63).

ebenso wie durch die kategoriale Buntheit der Themenmischung zugleich ein Moment ironischer Distanz anklingt.⁴⁵³

Alphabetisches Durcheinander. Die alphabetische Struktur präsentiert sich nachdrücklicher als im *Lexikon-Roman* als arbiträr, ja als willkürlich im negativen Sinn. Denn es sind nicht die Namen von Dingen oder Ereignissen, von ›Weltbausteinen‹ also, die in alphabetischer Folge aufgerufen werden als etwas, das zu den Gegenständen doch immerhin ›gehört‹, wenn auch nur als konventionelles Zeichen. Sondern syntaktisch bedingte Zufälle bestimmen über die Positionierung der Textelemente im Buch. Der Haupttext steht unter dem Titel »Alphabetisation«.⁴⁵⁴ Er besteht aus Einzelabschnitten, die tatsächlich alphabetisch angeordnet sind – allerdings sind dabei nicht wie in Lexika die Lemmata entscheidend, sondern die (kontingenten) Anfangsbuchstaben der Sätze, die zu allerlei Materien gebildet werden. So beginnt der erste Eintrag mit dem Satz »Alles war provisorisch, [...]« der zweite mit »Als die lustige Hurenwirtin sagte, [...]«.⁴⁵⁵ Manchmal steht den Einträgen auch eine Art Stichwort voran, aber das Stichwortprinzip ist nur eines unter anderen. Kontingent ist insgesamt sowohl die Beziehung des jeweiligen Gegenstandes zu dem Satz, der den entsprechenden Absatz einleitet – also infolgedessen auch die Reihenfolge der Absätze. Die alphabetische Reihung der Textteile erscheint völlig kontingent – und genau das ist natürlich nicht willkürlich.

»Die Struktur der ›Meteoriten‹ ist das Chaos«, so heißt es programmatisch – wobei unmittelbar darauf die Möglichkeit konzidiert wird, daß sich doch etwas ›ordnen‹ könne, bedingt durch die sprachlich abgebildeten Wirklichkeitsstrukturen.⁴⁵⁶ Aus der Chaostheorie bezieht der Lexikograph die Idee einer produktiven Spannung von Ordnung und Chaos – eine diskursive Leihgabe unter anderen, die aber eine Perspektive auf das Chaos der Romanwelt eröffnet.⁴⁵⁷ Welcher Semantisierung der *Meteoriten* man auch

⁴⁵³ »Die ›Meteoriten‹ sind ein Roman um Bauch und Kopf, Menschen und Dingkram, Liebe und Fremdheit, Tod und Mundwerk, Zeit und Kosmos, [...] Stadt und Land, Naivität und Intellekt, Notizbuch krauser Fakten, Gefühle, Meinungen und Visionen, des vielfältigen homo homini lupus [...]« (Okopenko 1998, S. 6).

⁴⁵⁴ Vgl. Okopenko 1976, S. 17.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd., S. 19.

⁴⁵⁶ Vgl. Okopenko 1998, S. 7f.

⁴⁵⁷ »**Dennoch Strukturen auch im Bau?:** Laut Chaostheorie sind Inseln der Ordnung im Chaos durchaus möglich, wie im großen und ganzen unsere durchdacht belebte Erde beweist.

immer folgt – auch Bruchstücke (wie ›Meteoriten‹) sind potentielle Spielsteine – und wie sich der *Lexikon-Roman* nicht nur konkret, sondern auch metaphorisch aus verschiedenen Richtungen lesen läßt, so erscheint auch der Nachfolgeroman als ein Text, den man auf verschiedene poetologische Modelle und Konzepte beziehen kann.

3.2 Konkurrierende Weltdeutungen: Milorad Pavić: *Das chasarische Wörterbuch (Hasarski rečnik)*, 1984

Milorad Pavić (1929–2009) hat einen Kreuzworträtsel-Roman⁴⁵⁸ und einen Tarock-Roman⁴⁵⁹ geschrieben. Sein Lexikon-Roman nimmt sich gerade in dieser Gesellschaft als ein weiteres Experiment mit ludistischer Kombinatorik aus. In *Hasarski rečnik (Das chasarische Wörterbuch)*⁴⁶⁰ überlagern sich Züge des Rätselspiels mit solchen des Kombinationsspiels und der Suche im Labyrinth mit Merkmalen des historischen Romans. Erinnert wird an das Turkvolk der Chasaren, das schon im Mittelalter auf eigentümliche Weise von der Bühne der Weltgeschichte verschwand: Die Artikel enthalten Informationen über ein Volk dieses Namens (dessen Identität mit den historischen Chasaren allerdings nicht sicher ist),⁴⁶¹ über dessen Geschichte und Kultur, sowie über eine Reihe von Personen, die sich in verschiedenen Jahrhunderten mit der chasarischen Kultur auseinandergesetzt haben. Zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert am Kaspischen Meer siedelnd, wurde das im Lexikonroman beschriebene Chasarenvolk von anderen Völkern und ihren Kulturen absorbiert – von christlichen, jüdischen und islamischen Populationen.⁴⁶²

So sind auch in den ›Meteoriten‹ Strukturen zu entdecken, etwa flüchtige Anklänge an die Gesetzmäßigkeiten der Fuga – der Durchführung eines Themas durch die verschiedenen Stimmen, Themen wie zum Beispiel die abenteuerliche, kleinlaute, beschissene Romantik des ersten Tags in einem Job, gezeigt an einem jeweils anderen Helden, das Spektrum der Liebe zwischen Sehnsucht und Einsamkeit, [...] bis zur Coda Richtung Weltuntergang« (ebd.).

⁴⁵⁸ Pavić: *Landschaft in Tee gemalt* (1991; Orig.: *Predeo slikan čajem*, 1988).

⁴⁵⁹ Pavić: *Last Love in Constantinople. A Tarot Novel for Divination*. (1998; Orig.: *Poslednja ljubav u Carigradu*, 1994).

⁴⁶⁰ Pavić: *Das chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100 000 Wörtern. Männliches Exemplar/Weibliches Exemplar* (1988; Orig.: *Hasarski rečnik*, 1984). Vgl. auch Teil III, Beispiel (15)

⁴⁶¹ Dabei wird einmal die Frage erörtert, ob es zwei Völker dieses Namens gegeben habe.

⁴⁶² Die Ursprünge des Volks der Chasaren liegen im Dunkel; für einige Jahrhunderte nach der Zeitenwende sind sie – so das Lexikon – im Nahen Osten angesiedelt gewesen und haben

Bezogen auf die Chasaren bietet der Roman Informationen vielfältiger Art, die sich allerdings nicht zu einem Gesamtbild fügen. Pavičs Roman steht in der Tradition des historischen Romans, von dem er dabei doch signifikant abweicht.⁴⁶³ Neben dem aus Lexikonartikeln bestehenden und insofern stark segmentierten Haupttext enthält der Roman eine erhebliche Zahl von Pseudo-Paratexten. So etwas wie eine ›Wahrheit‹ über die Chasaren ist ebenso ungreifbar wie dieses Volk selbst. Indem der Verfasser des fiktiven Sachwörterbuchs formal auf die Struktur einer Enzyklopädie anspielt, bietet er das Modell einer Kultur und eines Volkes, das buchstäblich-konkret ebenso wie auf der Ebene der ihm gewidmeten Interpretationen geteilt, zersplittert, unlesbar geworden ist. (Eine Fülle von Studien gelten mittlerweile den historischen Chasaren, ohne daß damit das Rätsel um ihre Geschichte gelöst worden wäre.⁴⁶⁴) Neben den Beziehungen zwischen Chasaren und jüdischer Geschichte sind auch die zur islamischen und christlichen Welt komplex und mehrdeutig.⁴⁶⁵ Kaum ein anderes Beispiel jedenfalls wäre besser geeignet, die Offenheit der Grenze zwischen Geschichtsschreibung und Fiktion – oder, moderater gesagt, die imaginative Komponente der Historiographie zu belegen, als das der Chasaren.

Die Chasarische Polemik. Das Ende der (insgesamt nur andeutungsweise rekonstruierbaren) Geschichte der Chasaren wurde eingeleitet durch die sogenannte Chasarische Polemik: Der Herrscher (Kagan) der Chasaren soll je einen christlichen, einen jüdischen und einen islamischen Weisen zu sich gebeten haben, um sich die rivalisierenden Religionen erläutern zu lassen und anschließend zusammen mit seinem Volk zu demjenigen Glauben überzutreten, von dessen Wahrheit er überzeugt werden konnte. Das Verschwinden der Chasaren scheint die langfristige Folge des Disputs gewesen zu sein, doch die jüdische, christliche und islamische Überlieferung bietet abwei-

weite Areale zwischen der Alten Welt und der endlosen Weite Asiens kontrolliert. Doch das Volk verschwand schon im Mittelalter, nicht durch Genozid allerdings, sondern – wiederum dem Bericht des Lexikons zufolge – als Folge der Assimilation an fremde Kulturen. Das Maß der Freiwilligkeit dieses Transformationsprozesses kann nicht beurteilt werden, da der Leser über den Vorgang als solchen nur aus der Perspektive derer erfährt, denen sich die Chasaren angeglichen haben.

⁴⁶³ Vgl. dazu Golden (1988), Autor der zweibändigen *Khazar Studies*, Budapest 1980, über Pavičs Roman.

⁴⁶⁴ Vgl. Brook: *Bibliography of Khazar Studies (1901-Present)*.

⁴⁶⁵ Vgl. dazu u.a.: Brook 1999.

chende Versionen der Historie; jede der drei Kulturen beansprucht die ausschlaggebende Überzeugungskraft für sich. Das Gespräch zwischen dem Kagan und den drei Weisen als die Kern- und Schlüsselszene des Lexikonromans wird in jedem der drei Teillexika ausführlich dargestellt. Dem christlichen Lexikonartikel über die »Chasarische Polemik« zufolge vermochte der christliche Missionar Kyrillos (ein historischer Apostel der Ostkirche) den Kagan zum (orthodoxen) Christentum zu bekehren. Dem islamischen Artikel zufolge war es die Lehre des islamischen Weisen Farabi ibn Kora, welche sich ob ihrer überlegenen Wahrheit durchsetzte und den Kagan für sich einnahm. Und natürlich berichtet der jüdische Teil des Lexikons von einem Sieg des jüdischen Lehrers Rabbi Isaak Sangari, dessen Votum für den Übertritt des Chasaren zu seiner Religion zudem mit dem bemerkenswerten Argument verbunden gewesen sein soll, es »bedürfe« eines Religionswechsels der Chasaren gar nicht, denn der chasarische Glaube wurzele ursprünglich in der Religion der Israeliten, beruhe er doch auf den Lehren des Alten Testaments.⁴⁶⁶ (Aus der Sicht des Juden ist damit nicht die Beziehung beschrieben, welche die chasarische Religion zur älteren jüdischen unterhält, sondern auch Christentum und Islam erscheinen als Erben des Judentums.)

Multiplikation und Potenzierung des Wissens. Im *Chasarischen Wörterbuch* geht es keineswegs um die Suggestion, die Geschichte der Chasaren auf stimmige Weise zu rekonstruieren. Was man über diese erfährt, ist auf mehrfache Weisen gebrochen. Manche Artikel informieren über die Forschungen, die früheren Forschern gewidmet wurden, so daß das Wörterbuch aus Interpretationen, Meta-Interpretationen und Meta-Meta-Informationen und -Interpretationen zusammengesetzt ist. Diachron gesehen, sind in das *Chasarische Wörterbuch* der Rahmenfiktion zufolge diverse verschiedene Informationsschichten eingeflossen: Jehuda Halevi – eine historische Figur – hat (wie im Roman berichtet wird) mit seiner Darstellung der Chasarischen Polemik als ein früher Teil-Historiograph der Chasaren gewirkt.⁴⁶⁷ Im Mittelalter wirkten auch andere Chronisten der Polemik (Bakri, Methodios).

⁴⁶⁶ Vgl. Pavić 1988, S. 244f.

⁴⁶⁷ Die Informationen beziehen sich auf eine reale Schrift Jehuda Halevis (1075–1141), den sogenannten »Sefer-ha-Kusari« (Buch des Kusari), der Mitte des 12. Jahrhunderts ins Hebräische übersetzt wurde. (Der Titel »Sefer Kusari«, lat. »Lexicon Cosri«, leitet sich von den Chasaren ab.)

Lange nach dem Verschwinden der Chasaren haben im 17. Jahrhundert drei Personen unabhängig voneinander die Spur der Chasaren aufgenommen; in ihrem Umfeld akkumulierten sich Bruchstücke der Erinnerung an die verschwundene Kultur. Dabei kannten der (orthodoxe) Christ Avram Branković der Jude Samuel Koën und der islamische Musiker Jusuf Masudi einander nicht, wenngleich ihre Lebensgeschichten auf einer Traumebene und über ihre Beziehungen zu den Chasaren verknüpft waren. Der zeitweilig im Dienst Brankovićs stehende Mönch Teoktist Nikoljski hat das im 17. Jahrhundert zusammengetragene Chasaren-Wissen in seinem ungewöhnlich guten Gedächtnis gespeichert, bevor die materiellen Träger dieses Wissens zerstreut und zerstört wurden. (Dies berichtet allerdings nur das christliche Teillexikon des *Chasarischen Wörterbuchs*.) Auf der Basis der von Nikoljski mündlich wiedergegebenen Berichte über das Chasarenwissen hat der polnische Lexikograph Johannes Daubmannus 1691 ein erstes *Chasarisches Wörterbuch*, das »Lexicon Cosri«, kompiliert und gedruckt.⁴⁶⁸ Angeblich sind keine Exemplare mehr erhalten. Im übrigen ist nicht ganz klar, ob Daubmannus mit dem unter diesem Namen bekannten polnischen Drucker identisch war oder ob es zwei Personen unter diesem Namen gab. Das Daubmannische »Lexicon Cosri« bestand bereits aus drei Teilen, da die Quelle, Teoktist Nikoljski, Wissen verschiedener Provenienz im Gedächtnis gespeichert hatte.

In verschiedenen Zeitaltern haben sich also Personen unterschiedlicher kultureller Prägung mit Resten chasarischer Kultur befaßt. In der Gegenwart, vor dem Hintergrund des arabisch-israelischen Konflikts, laufen diese Entwicklungen in Gestalt neuer (fiktiver) Lebensgeschichten zusammen. Dabei geraten drei Wissenschaftler auf die Spur der Chasaren, die aus unterschiedlichen Kulturkreisen stammen und unterschiedliche, wenn auch affine philologische Disziplinen vertreten: Die Jüdin und Altslawistin Dorota Schulz, der muslimische Araber und Chasarenforscher Abu Kabir Muawija und der christliche Serbe Isajlo Suk, Orientalist und Mediävist. Indizien sprechen dafür, daß Dr. Isajlo Suk zumindest Teile eines Exemplars des »Lexicon Cosri« besitzt.

⁴⁶⁸ Über dieses Projekt heißt es u.a.: »Die Aufzeichnung und die Erforschung der *vitae sanctorum* und die anderer Personen, die an der Chasarischen Polemik teilgenommen hatten, bildeten über Jahrhunderte hinweg die Grundlage zu diesem Buch [...]« (Pavić 1988, S. 18).

Dreifaltigkeit des Buchs. Das Roman-Wörterbuch als Kernstück des Lexikon-Romans besteht aus je einem christlichen (roten), einem jüdischen (gelben) und einem islamischen (grünen) Teil. Diese ergänzen einander, aber nicht in dem Sinn, wie sich Fragmente zu einem Ganzen zusammenfügen, sondern durch wechselseitige Relativierung: Sie geben unterschiedliche Auskünfte, widersprechen einander in wichtigen Punkten, legen historische Ereignisse verschieden aus. Durch Verwendung der entsprechenden Druckfarben innerhalb der Teile sowie durch drei Lesezeichenbändchen in den Symbolfarben der Teil-Lexika wird die Dreiteilung sinnfällig.⁴⁶⁹ In Rot, Gelb und Grün erscheinen farbige Linien unter der Kopfzeile der Artikel; zudem weisen die Kopfzeilen auf jeder Seite als Symboltiere der drei Religionen je nach Lexikonteil ein Paar Fische, einen Löwen und einen Widder auf. Durch drei verschiedene Indexzeichen (Kreuz, Halbmond und Davidsstern) wird bei der Erwähnung von Personen, Ereignissen oder Gegenständen auf entsprechende Artikel in einem der drei Wörterbücher hingewiesen; mit einem Dreieck markierte Ordnungswörter besitzen in jedem der drei einen Artikel, mit »A« markiert sind Ordnungswörter, die auf einen Appendix am Buchende verweisen. Die drei Teillexika stehen in komplexen Korrespondenzbezügen, ergänzen einander aber nicht zu einer kohärenten Gesamtheit von Informationen, sondern erzeugen Relativierungen, Brechungen und Widersprüche.

Fingierte Quellen, unklare Bedingungsverhältnisse. Der fiktive Editor des gegenwärtigen Kompendiums gibt einerseits an, die nun präsentierten Artikel auf der Basis der Arbeit des früheren Kompilators Daubmannus zusammengestellt zu haben (der seinerseits ja schon ältere Materialsammlungen ausgewertet hatte). Andererseits bestreitet er, das »Lexicon Cosri« je gesehen zu haben; angeblich schöpft er aus indirekten Quellen. Zudem hat er die Bruchstücke früherer Kompilationen von Chasaren-Wissen um weitere Geschichten und Dokumente ergänzt.⁴⁷⁰ Von den Chasaren ergibt sich insofern

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., S. 20–23.

⁴⁷⁰ Vgl. das Titelblatt: »LEXIKON COSRI / Das Wörterbuch / der / Wörterbücher / über die / chasarische / Frage // Rekonstruktion / der ursprünglichen / Daubmannus-Ausgabe / von 1691 / (vernichtet 1692) / mit den Ergänzungen / bis in die / allerneueste Zeit« (Pavić 1988, S. 5). Das Buch gibt sich also als Rekonstruktion einer »vernichteten« Vorlage aus; damit distanziert es sich von vornherein von dem Anspruch, das »eine« und verbindliche Buch zu sein. Indirekt deutet die Titelformulierung darauf hin, daß Bücher selbst der Zeitlichkeit unterliegen; sie

ein doppelt verwischtes, mehrfach perspektivisch gebrochenes und zudem fragmentarisches Bild. Bereits das »Lexicon Cosri«⁴⁷¹ beruhte aber auf heterogenen Zeugnissen und hatte auf widersprüchliche Auskünfte zurückgreifen müssen. Der überwiegende Teil der gedruckten Auflage des »Lexicon Cosri« war dann auf Geheiß der Inquisition vernichtet worden. Über die normalen Exemplare hinaus existierten je eines mit goldenem (ein vergiftetes Exemplar) und eines mit silbernem Schloß, das »Kontroll-exemplar« des ersteren. Beide Sonderexemplare des »Lexikon Cosri« wurden zerstört; das goldene fand sein Ende, als ein alter Mann, der letzte Erbe der Besitzerfamilie, es zum Aufsaugen des Fettes stückweise in seine Suppe legte und dann wegwarf. Nur die illustrierten Seiten, die den Geschmack der Suppe verdorben hätten, blieben verschont, sind aber verschollen: »[...] heute könnte man sie vielleicht auffinden, wenn man überhaupt in der Lage wäre, unter den Spuren eines Weges jene erste Spur ausfindig zu machen, der alle späteren Spuren, den Weg bildend, folgen.«⁴⁷² Es heißt, ein Professor der Orientalistik und Archäologie des Mittelalters, Dr. Isajlo Suk, habe ein Exemplar oder eine Abschrift des Lexikons besessen, aber in seinem Nachlaß fand sich nichts. Auch hier gibt es also keine greifbare Grundlage für das vorliegende Wörterbuch. »So sind von der Daubmannus-Ausgabe des Wörterbuchs nur Bruchstücke auf uns gekommen, so wie vom Traum nur der Sand in den Augen bleibt.«⁴⁷³ Das dem Leser vorliegende *Chasarische Wörterbuch* präsentiert sich explizit als das »zweite« Chasarische Wörterbuch.⁴⁷⁴ Es beruht der romaninternen Konstruktion zufolge zwar indirekt auf dem ersten Wörterbuch des Daubmannus, verschleiert aber die Natur seiner Beziehungen – konkret: den Charakter der ausgewerteten Teilinformationen und den Weg, auf dem sie den »zweiten« Chasaren-Lexikographen erreicht haben.

lassen sich immer wieder ergänzen, da die »neueste Zeit« immer wieder fortschreitet. Eine solche Ergänzungspraxis ist gerade für Lexika typisch, die ja über längere Zeiträume aktualisiert zu werden pflegen.

⁴⁷¹ Der Vorgänger des Lexikographen, Daubmannus, soll seinerseits die Quellenstudien und Forschungen früherer Spezialisten ausgewertet und widersprüchliche Auskünfte zusammengestellt haben. Der überwiegende Teil der gedruckten Auflage des »Lexicon Cosri« war verboten und vernichtet worden.

⁴⁷² Pavić 1988, S. 17.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Eine Parallele besteht zur Konstruktion einer »ersten« und einer »zweiten« Enzyklopädie von Tlön.

Traum-Wissen. Statt eine Quelle zu nennen, spricht dieser zweite Lexikograph vergleichsweise von Träumen.⁴⁷⁵ Das kann als Suggestion eines traumbasierten Wissens interpretiert werden, aber auch als ein bloßer (etwas schiefer) Vergleich. Weniger vage ist der anschließende Hinweis, die im vorliegenden zweiten *Chasarischen Wörterbuch* zusammengetragenen Bruchstücke seien Kommentare zu Daubmannus' erstem Wörterbuch gewesen. (In diesem Zusammenhang wird das Werk des Daubmannus explizit als Chasaren-Enzyklopädie bezeichnet).⁴⁷⁶ In einer gewissen (zweifellos gewollten) Spannung zu diesen Andeutungen über eine nur indirekte Rezeption des Daubmannischen Lexikons auf dem Umweg über kritische Leser dieses Lexikons stehen die dann folgenden Hinweise, die Dreiteiligkeit des vorliegenden zweiten Lexikons basiere auf der Dreiteilung des ersten Lexikons. Die Erläuterung des eigenen Motivs für ein solches Verfahren ist, vorsichtig gesagt, vieldeutig; einmal mehr ist auf eine nur scheinbar erklärende Weise von Träumen die Rede – genauer: von einem Zitat über Träume. Zwar läßt sich eine Beziehung des Zitats zum Projekt des zweiten Wörterbuchs konstruieren (wenn sich alle Träume erschöpft haben und es demnach ›nichts Neues‹ gibt, ist es konsequent, ›Altes‹ zu recyceln), aber eine eindeutige Kommentierung des eigenen Vorgehens ist das nicht, geschweige denn eine Begründung.

Ebendieser Aufbau des Wörterbuchs von Daubmannus, das aus hebräischen, islamischen und christlichen Quellen über die Bekehrung der Chasaren zusammengestellt war, gab auch die Grundlage zu dieser zweiten Ausgabe ab. Der Lexikograph entschloß sich dazu erst – entgegen allen unüberwindlichen Schwierigkeiten, die aus der Spärlichkeit des Quellenmaterials zum Wörterbuch resultierten –, nachdem er folgenden Satz aus dem chasarischen Lexikon gelesen hatte: ›Der Traum ist des Teufels Garten, und alle Träume sind längst ausgeträumt auf der Welt. Jetzt tauscht man sie nur noch gegen eine ebenso abgenutzte wie abgetragene Wirklichkeit, so wie Silbergeld gegen Gläubigerbriefe und umgekehrt von Hand zu Hand geht ...‹⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ »[...] Dr. Isajlo Suk[†] besaß, wie man glaubt [!], ein Exemplar oder eine Abschrift des Chasarischen Wörterbuchs [von 1691], doch ließ sich nach seinem Tode unter dem Nachlaß nichts finden. So sind von der Daubmannus-Ausgabe des Wörterbuchs nur Bruchstücke auf uns gekommen, so wie vom Traum nur Sand in den Augen bleibt« (Pavić 1988, S. 17).

⁴⁷⁶ Vgl. ebd., S. 18.

⁴⁷⁷ Ebd.

Auch im folgenden mischen sich Bemerkungen über das Träumen dort ein, wo man eine Erläuterung der Beziehung von Wörterbuch II zu Wörterbuch I erwarten würde.

[...] der Herausgeber dieser zweiten Ausgabe des *Chasarischen Wörterbuchs* ist sich vollständig darüber im klaren, daß das Material des Daubmannus aus dem 17. Jahrhundert nicht zuverlässig [...] ist, daß es so etwas darstellt wie im Traum ein Mittagessen [...].⁴⁷⁸

Es ist, als mache sich in den Spalten eines nur scheinbar stimmigen Begründungsdiskurses eine Art Traum-Logik breit. Über Inkonsistenzen der fiktiven Selbst-Begründung in einem Vorgängertext wird so hinweggespielt. Wenn, wie es heißt, das vorliegende Lexikon »nur der Versuch einer Rekonstruktion der verlorenen Ausgabe von Daubmannus«⁴⁷⁹ ist, wie kommt der zweite Lexikograph dann an eine (faksimiliert wiedergegebene) Rekonstruktion⁴⁸⁰ der Titelseite des Ersten Wörterbuchs?

Geteiltes Wissen, zerstreute Sprachen, zerstreute Lektüren. Der Roman setzt auf verschiedenen Ebenen Prozesse der Zerstreung, Partikularisierung und Verfremdung buchstäblich ins Bild; seine äußere Gestaltung und Struktur korrespondieren also der Idee eines zersplitterten Wissens. Darauf abgestimmt lesen wir statt einer kohärenten Geschichte der Chasaren einzelne Artikel von unterschiedlicher Länge (von kurzen Erklärungen bis zu Abhandlungen von 30 Seiten Länge). Und diese Artikel beruhen auf Kompilationen bruchstückhaften Wissens, das im Lauf seiner Überlieferungsgeschichte mehrfach umsortiert wurde, schon bedingt durch die erfolgenden Sprachenwechsel.⁴⁸¹ Die Zerstreung der Wahrheit in kontroverse Lesarten und die zentrifugalen Effekte neuerlicher Interpretationen dieser Lesarten spiegeln sich in der sprachlichen Zerstreung der Charaktere. Dabei sind die wichtigsten Personen, die sich mit den Chasaren oder deren Spuren beschäftigen, vielsprachig. Der christliche Missionar Kyrillos (auch Konstantin von

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 19.

⁴⁸⁰ Vgl. Pavić 1988, S. 27.

⁴⁸¹ Geändert haben sich die Strukturen der drei Daubmannischen Wörterbücher, denn diese waren in drei Sprachen verfaßt (auf Griechisch, Hebräisch und Arabisch), entsprechend in verschiedenen Schriftsystemen, und die Namen identischer Referenten tauchten in ihnen an verschiedenen Stellen auf.

Saloniki oder Konstantin der Philosoph genannt) widmete sein Leben dem Studium der verschiedenen Sprachen; er beherrschte und verglich das Griechische, Slawische, Hebräische, Arabische und Samaritanische und las selbst die ›gotisch‹ und russischen geschriebenen Sprachen. Er soll zusammen mit seinem Bruder Methodios die kyrillische Schrift erfunden haben. Avram Branković, einer der Spezialisten für chasarische Relikte im 17. Jahrhundert und eine der typischsten Figuren in Pavićs Buch, lebte zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen ein auf phantastische Weise zerrissenes und exzentrisches Leben.

An den Artikeln über die Vertreter verschiedener Epochen und Interpretationsschichten wird ablesbar, wie sich die Konzepte von »Interpretation« im Laufe der Zeiten wandelten. Die Teilnehmer an der Chasarischen Polemik versuchten noch, den Kagan von ›einer‹ Wahrheit zu überzeugen, da die von ihnen vertretenen Religionen Lesemuster der Welt enthielten, welche den Anspruch auf universale und ausschließliche Gültigkeit erhoben. Die Recherchen der späteren Spurenleser galten bereits nicht mehr einer göttlichen und universalen Wahrheit, sondern der historischen und partikularen Wahrheit über die Chasaren. Das dem *Chasarischen Wörterbuch* als imaginäre Quelle zugrundeliegende »Lexicon Cosri« stellte den Versuch dar, diese Wahrheit in Buchform zu fassen und aus Disparatem einen Zusammenhang zu rekonstruieren. Das *Chasarische Wörterbuch* schließlich stellt demgegenüber zwar wiederum eine Kompilation von Verstreutem dar – es wurde aus den Fragmenten des »Lexicon Cosri« zusammengestellt –, doch ohne daß es die Suggestion von Kohärenz und Widerspruchsfreiheit noch erzeugen könnte oder wollte.

Der (fiktive) Herausgeber der Restbestände des »Lexicon Cosri« gibt in seiner Vorrede deutlich zu erkennen, daß er an die Authentizität seiner Quelle nicht glaubt. Er homogenisiert künstlich, auch hinsichtlich der sprachlichen Verfaßtheit seiner Artikel: Während das »Lexicon Cosri« noch in verschiedenen Sprachen und Schriftsystemen verfaßt war, bietet das *Chasarische Wörterbuch* einen einsprachigen Text in lateinischer Schrift. Als eine Konsequenz der vereinheitlichenden Übersetzung der Artikel hat sich deren alphabetische Folge, damit aber die letzte verbliebe ›Ordnung‹ der chasarischen Welt, verändert. Und jede weitere Übersetzung wird – wie das Buch selbst andeutet – eine neue Anordnung der Artikel zur Folge haben. Die Absenz der chasarischen Schrift korrespondiert der Thematik des Romans: der Dissoziation aller Zeichen und Botschaften in kontroverse Lesarten, der

Inexistenz jeder eindeutigen Wahrheit. Einerseits wird Historiographie als ein Konstruktionsprozeß reflektiert, der keine klare Abgrenzung zur Erzeugung von Fiktionen gestattet; andererseits modellieren die Lexikonartikel die Auseinandersetzung mit der chasarischen Frage als Entzifferung von Spuren und Zeichen, die auf eine ungreifbare Wirklichkeit hindeuten, auf ein bis in die Gegenwart hineinreichendes Nachwirken der Chasaren.

Die alphabetische Struktur als Schein-Ordnung. Unterstrichen wird die Kontingenz der alphabetischen Struktur dadurch, daß das christliche, jüdische und islamische Lexikon divergente Artikelfolgen aufweisen – als Folge der Unterschiedlichkeit der Sprachen und der Alphabete. Das Lexikon des Daubmannus sei, so heißt es einleitend, nicht allein dreisprachig, sondern auch in drei Schriften verfaßt gewesen – was unter anderem einander entgegengesetzte Leserichtungen nötig gemacht habe; auch habe es die drei verschiedenen Zeitrechnungssysteme der beteiligten Kulturen berücksichtigt.⁴⁸²

Zwar ist das *Chasarische Wörterbuch*, das der Leser in der Hand hält, nicht wirklich in drei verschiedenen Sprachen verfaßt, aber über die Folge der Lemmata in seinen drei Teilen liest er gleichsam die Ordnungen dieser Sprachen mit. Der Erzähler ermutigt zudem den Leser im Vorwort dazu, die Artikel in beliebiger Reihenfolge zu lesen. Sie sind durch Querverweise miteinander vernetzt, auch über die Grenzen der drei Teilwörterbücher hinweg. Zum überwiegenden Teil enthalten die Artikel keine direkten Berichte über die Chasaren, sondern sie berichten über Personen, die sich mit den Chasaren beschäftigt, diese also bereits aus einer jeweils eigenen Perspektive heraus interpretiert haben. Manche Artikel enthalten Informationen über die Forschungen, die früheren Forschern gewidmet wurden, so daß das Wörter-

⁴⁸² »Ebenso sei erwähnt, daß hier aus einsichtigen Gründen nicht Reihenfolge und Alphabet des Wörterbuchs von Daubmannus beibehalten werden konnten, in welchem drei Schriften und drei Sprachen – die griechische, die hebräische und die arabische – benutzt und auch die Daten gemäß den drei Chronologien, wie sie in den Kalendern der erwähnten drei Sphären gelten, angegeben wurden. Hier werden alle Daten einem einzigen Kalender folgend umgerechnet, es wird eine Übersetzung des Materials von Daubmannus und seiner Ordnungswörter aus drei Sprachen in eine einzige gegeben; verständlicherweise waren im Original des 17. Jahrhunderts alle Wörter anders angeordnet, von Sprache zu Sprache tauchte in jedem der drei Wörterbücher (dem hebräischen, dem arabischen und dem griechischen) derselbe Name an verschiedenen Stellen auf; denn in den einzelnen Alphabeten folgen die Wörter nicht in der gleichen Reihenfolge aufeinander, die Bücher werden nicht in der gleichen Richtung geblättert, so wie die Hauptdarsteller in den Theatern nicht von derselben Seite her auf die Bühne treten« (Pavić 1988, S. 19).

buch aus Interpretationen, Meta-Interpretationen und Meta-Meta-Interpretationen zusammengesetzt ist.

Spekulationen über eine nicht-lineare Literatur. Das *Chasarische Wörterbuch* ist ein programmatisches Projekt. Pavić selbst hat Spekulationen über die Literatur des 21. Jahrhunderts angestellt, denen zufolge die Linearität des geschriebenen und gedruckten Worts fortan nicht länger »gefragt« sei.

Der Mensch wird gewahr, daß sich die geschriebene Sprache durch ihre Linearität von seinen Gedanken und Träumen unterscheidet, die nicht linear sind, die, in ständiger Bewegung begriffen, nach allen Seiten hin ausschlagen und sich verzweigen. [...] Die Sprache der Literatur zwingt unsere Gedanken und Träume, Gefühle und Erinnerungen in ein eingeleisiges System, das, gelinde gesagt, schwerfällig ist und allzu träge für die Zeit, in der wir leben. Daher sind die Bemühungen um ein nichtlineares Erzählen so etwas wie die Rettung des literarischen Werks vor der Linearität der Sprache. Deshalb erfinden Computer- oder Elektronik-Schriftsteller interaktive Romane, in denen die Sprache aus der Linearität heraustritt und der Leser seine eigene Landkarte des Lesens kreiert. [...] Es ist nicht wichtig, ob der Computer die Literatur überlebt, sondern ob sich eine bereits verbrauchte Literatursprache ändern und sich der Nichtlinearität der menschlichen Gedanken, Gefühle und Träume annähern kann.⁴⁸³

Pavić selbst spricht von »Hyperfiction«, um die von dieser Buchform gebotenen Leseoptionen gegen die der traditionellen Buchform abzugrenzen: Die Zeit der linearen Lektüren sei vorbei, so meint er – und der zeitgenössische Leser fordere mehr Entscheidungsspielraum, der ihm in der hyperfiktionalen Literatur auch eingeräumt werde.⁴⁸⁴ Man könnte auf die Idee kommen, Pavićs Roman als Musterbeispiel eines postmodernen Romans zu lesen, und tatsächlich ist er mit diesem Etikett belegt worden.⁴⁸⁵ In idealtypischer Wei-

⁴⁸³ Pavić 1999: *Mein Jahrhundertbuch*.

⁴⁸⁴ Vgl. Pavić o.J.: *Beginning and the End of the Novel*: »I am [...] inclined to say that we are rather at the termination of one manner of reading. It is the crisis of our way of reading the novel, and not the novel itself. The novel –one-way road is in a crisis. [...] Hyperfiction is teaching us a novel can move as our mind moves, in all directions at once. And to be interactive. I tried to change the way of the reading increasing the role and responsibility of the reader in the process of creating a novel [...]. I have left to them, to the readers, the decision about the choice of the plots and the development of the situations in the novel: where the reading will begin, and where it will end, even the decision about the destiny of the main characters.«

⁴⁸⁵ Kordić 1989; Burkhart 1992; Damjanov 1993; Mihajlović: 1993.

se konkretisieren sich in ihm die Ideen der abwesenden letzten Referenz, des endlosen Spiels der Verweisungen, der endlosen Semiose, der Auflösung von Wahrheit in Interpretationen. Wie mit vielen anderen Konzepten so wird aber auch mit denen der ›Postmoderne‹ gespielt. Auch bezogen auf diese Kategorie gibt es mehr als eine Wahrheit über die Chasaren.

Enzyklopädistik als Thema des Romans. Der Roman berichtet von verschiedenen enzyklopädischen Projekten. Die Chasaren haben, Berichten zufolge, einen Gesandten mit Informationen über ihre Kultur und Geschichte so tätowiert, daß er als lebendige Enzyklopädie umherreiste; der Verlust von Körperteilen dieses Gesandten korrespondierte dem Verlust je eines Stücks chasarischer Geschichte.⁴⁸⁶ Die Figur des ›beschrifteten‹ Gesandten erscheint dabei als das enzyklopädische Double jenes mythischen Adam Ruhani, dessen riesenhafter Körper aus den Träumen aller Menschen besteht.⁴⁸⁷ Eine erste chasarische Enzyklopädie – eigentlich zwei – hat es schon im 8.–9. Jahrhundert gegeben: Sie wurde kompiliert durch die bei den Chasaren selbst wirkenden Traumjäger, die – wie es heißt – zusammen mit der chasarischen Prinzessin Ateh eine doppelte Enzyklopädie zusammengestellt haben⁴⁸⁸ und die in dieser Zweiteilung dem Roman Pavićs korrespondiert, der ja ebenfalls in einer männlichen und einer weiblichen Variante existiert. Der Traumjäger Mokaddasa Al-Safer wird explizit als Enzyklopädist der Chasaren porträtiert.⁴⁸⁹ Subkutane Beziehungen bestehen zur *Divina Commedia* Dantes als einem enzyklopädischen Werk: Werden dort drei verschiedene Jenseitsreiche geschildert, so stellt das *Chasarische Wörterbuch* ein kulturell (drei-)geteiltes Diesseits dar, dem jeweils eine spezifische Hölle zugeordnet ist.

Zu den dargestellten enzyklopädischen Projekten gehören insbesondere die Recherchen Abram Brankovićs. als ein barocker Gelehrter geschildert,

⁴⁸⁶ Vgl. christliches (rotes) Lexikon, Artikel »Chasaren«, in: Pavić 1988, S. 72–78, insb. S. 73f..

⁴⁸⁷ Vgl. »Die Legende von Adam Ruhani« (ebd., S. 185–201).

⁴⁸⁸ Vgl. hebräisches (gelbes) Lexikon, Artikel »Mokaddasa Al-Safer« (ebd., S. 297–300). Die Traumjäger sammeln und versenden Traumbotschaften (vgl. ebd., S. 149). Sie sind Spezialisten für den Eintritt in fremde Träume: die »Traumjäger« (Artikel im roten Lexikon, ebd., S. 135–137).

⁴⁸⁹ Vgl. ebd., S. 297.

der zeitspezifische enzyklopädische Praktiken und Hilfsmittel nutzt.⁴⁹⁰ Branković arbeitet den Beobachtungen seines Dieners zufolge an einem »Wörterbuch« über die Chasaren.⁴⁹¹ Seine Materialsammlung ist dem »Lexicon Cosri« vorangegangen; das wiederum diesem vorliegende Wörterbuch wäre demnach das dritte Projekt in einer Reihe. Vor allem Branković repräsentiert durch seine Arbeit, aber auch durch seine Person, seine Neigungen und Lebensgewohnheiten die Idee von Fülle und Vielfalt.⁴⁹² In dem ihm gewidmeten Lexikonartikel wird diese Fülle durch eine Liste verschiedenster Gegenstände wiedergegeben – die als Aufzählung heterolog wirkt.⁴⁹³ An anderer Stelle wird die Enzyklopädistik des 17. Jahrhunderts insgesamt in Form einer ›ungeordneten Liste‹ skizziert, heterolog wie Borges' ›chinesische Enzyklopädie‹.

Irgendwann im 17. Jahrhundert lebte das Interesse für die chasarischen Angelegenheiten unerwartet auf, und das unüberschaubare Material der bisherigen Studien zu den Chasaren wurde systematisiert und 1691 in Borussia (Preußen) veröffentlicht. Man studierte die Exemplare der dreiehörnten Münze;

⁴⁹⁰ Laut Bericht seines Dieners Nikon Sevast betreibt Branković zusammen mit seinen Dienern seit Jahren ein Projekt: »Es handelt sich dabei um ein Glossar oder ein Alphabetarium, das man als *Chasarisches Wörterbuch* bezeichnen könnte« (ebd., S. 56).

⁴⁹¹ Beim in Arbeit befindlichen »Wörterbuch über die Bekehrung der Chasaren« geht es, so Sevast weiter, um »eine Art Väterbuch, einen Katalog oder Sammelband aus den Lebensbeschreibungen all jener Personen, die [...] an der Bekehrung der Chasaren zum christlichen Glauben Anteil hatten, sowie all jener anderen, nachfolgenden Personen, die zu diesem Ereignis irgend etwas Schriftliches hinterließen« (Pavić 1988, S. 57).

⁴⁹² Branković ist Spezialist für die christlichen Quellen über die Chasaren, und so hat er vor allem Informationen über die Missionare Kyrillos und Methodios gesammelt, die an der Chasarischen Polemik teilhatten, aber er weiß, daß es auch arabische und jüdische Quellen geben muß. Über seine Träume ist er auf geheimnisvolle Weise verbunden mit anderen Personen fremder Kulturkreise, die ebenfalls den Chasaren nachspüren. Wenn es im Roman eine Person gibt, mit der sich der Autor Pavić selbst ein Porträt geschaffen hat, so dürfte dies Branković sein, der ihm sowohl wegen seiner geographischen Provenienz als auch wegen seiner Exzentrizität nahesteht.

⁴⁹³ »Er beförderte aus dem Bezirk von Arad und aus Wien acht Kamele mit Büchern nach Konstantinopel, noch immer aber kommen neue an, so daß er sich vor der Welt durch Mauern von Wörterbüchern und alten Handschriften abschirmt. [...] Branković' Kartothek, die der Bibliothek beigelegt ist, umfaßt Tausende von Blättern zu verschiedenen Themen: sie reicht von einem Katalog der Seufzer und Ausrufe in den altslawischen Gebeten bis zu Verzeichnissen über Salzsorten und Tees, über riesige Sammlungen von Haar, Bärten und Schnurrbärten der unterschiedlichsten Farben und Zuschnitte von lebenden und verstorbenen Personen aller Rassen, die der Herr auf gläserne Flaschen klebt und als eine Art Museum alter Frisuren führt« (ebd., S. 56f.).

die Namen auf den alten Ringen; die Bilder auf den Salzkrügen; diplomatische Briefwechsel; Literatenporträts, auf denen man alle Titel der Bücher entzifferte, die sich im Hintergrund abgebildet fanden; Spionageberichte; Testamente; die Stimmen der Schwarzmeerpapageien, von denen man glaubte, sie sprächen die verklungene chasarische Sprache; gemalte Ansichten Musizierender (auf denen man die Musikstücke dechiffrierte, die auf die Notenhefte gezeichnet waren); ja selbst eine tätowierte menschlicher Haut; ungeordnetes Archivmaterials byzantinischer, hebräischer und arabischer Herkunft. Mit einem Wort, es wurde alles benutzt, was die *Phantasie des Menschen im 17. Jahrhundert bändigen und in ihren Dienst zu stellen vermochte*.⁴⁹⁴ Und all das befand sich zwischen den Einbanddeckeln eines Wörterbuchs.

Unter anderem verweisen diese Bemerkungen auf die Grundlagen und die Intentionen von Lexikographie: Grundlage ist das Sammeln disparater und vieldeutiger, oft rätselhaft bleibender Zeugnisse. Die Funktion von Lexika ist eine Sichtung zusammengetragenen Wissens. Dessen Ordnung ist ebenso relativ, wie es unvollständig und vielfach hypothetisch ist. Wie Erkenntnis, Thesen, Hypothesen und haltlose Spekulationen bruchlos in einander übergehen, so auch vergangene und imaginäre Gegenstände.

Der geteilte Leser. Das Vorwort ermutigt den Leser dazu, die Artikel in beliebiger Reihenfolge zu lesen und es schließlich selbst fortzusetzen.⁴⁹⁵ Am Ende des Romans wird er aufgefordert, sich mit dem Buch in der Konditorei seines Wohnortes ein andersgeschlechtliches Gegenstück mit dem dazugehörigen Buch zu suchen – ein komplementäres weibliches bzw. männliches Exemplar. (Pavić hat das *Chasarische Wörterbuch* tatsächlich in zwei leicht differenten Fassungen geschrieben, die sich hinsichtlich des Schlusses unterscheiden und als »Männliches« und »Weibliches« Exemplar bezeichnet werden.) Die Gebrauchsanleitungen des *Chasarischen Wörterbuchs* innerhalb des fiktiven Rahmentextes spielen insgesamt mit der Form des Paratextes und führen sich dabei tendenziell selbst ad absurdum. Insbesondere die vorgebliche Autorisierung des Lesers zur freien Lektüre ist Bestandteil des Spiels.⁴⁹⁶ Vereinzelt werden Elemente fremder Schriftsysteme in den Roman integriert, die dabei auf ihre bildhaften Qualitäten reduziert sind, insofern sie unübersetzt bleiben. Hinzu kommen einzelne Graphiken, wie etwa eine Il-

⁴⁹⁴ Ebd., S. 12f. (Hervorheb.: MSE)

⁴⁹⁵ Vgl. ebd., S. 20.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., S. 21f.

lustration des »Teufelsfingersatzes« auf der Gitarre und ein Wasserzeichen aus der Sammlung des Dr. Muawija; sie wirken wie Illustrationen, besitzen aber keinen eigenständigen Illustrationswert.

Borges-Reminiszenzen. Eine ganze Reihe von Borges-Texten hat bei Pavić ihre Spuren hinterlassen – so »La Biblioteca de Babel« mit ihrem Bericht über Kombinatorik und Unendlichkeit, dem Motiv der Sprachenmischung, dem Thema der vergeblichen Suche nach der Wahrheit, der Vielheit und Widersprüchlichkeit von Texten. Dann das Traum-Kompendium (»Libro de Sueños«), das im Motiv der Traumjäger und ihrer (Traum-)Enzyklopädie⁴⁹⁷ ein Echo findet. Borges' Erzählung »Las ruinas circulares« handelt davon, wie ein Mann sich einen Sohn erträumt und schließlich bemerkt, daß er selbst nur der Traum eines anderen ist; für Branković, der sich Petkutin erträumt, gilt ähnliches. Der Titelheld von »Funes el memorioso« hat ein Double in Pavićs Roman: Teoktist Nikoljski wird als Träger eines immensen Gedächtnisses porträtiert.⁴⁹⁸ »Borgesianische« Motive wie die Eröffnung eines unendlichen Raumes im Endlichen (Spiegelmotiv, Aleph) werden von Pavić aufgegriffen, desgleichen der Motivkomplex um Träume und Transgressionen. An »Tlön, Uqbar, Orbis tertius« erinnert ein Artikel im grünen Chasarenlexikon: Die hier gebotene Darstellung der Chasaren handelt von den seltsamen Vorstellungen der Chasaren über die Zeit.⁴⁹⁹

Skeptische Modellierung von Geschichte. Wie es um die Rolle des Menschen in der Geschichte steht, illustriert exemplarisch eine Prophezeiung aus dem Jahr 1689, die sich auf ein Ereignis des Jahres 1982 bezieht und eintrifft: Ein Teufel prognostiziert einer Gruppe von Menschen, man werde sich 293 Jahre später wiedertreffen, und genau dies geschieht zuletzt.⁵⁰⁰ Die Rechnung des Teufels geht auf; auf S. 362 des Romans, am Ende des Erzählerberichts, ist sie sogar abgebildet. Von teuflischen Eingriffen gesteuert ist

⁴⁹⁷ Vgl. Pavić 1988, S. 182–185.

⁴⁹⁸ Vgl. ebd., S. 332.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd., S. 156–158, S. 171.

⁵⁰⁰ Das künftige Zusammentreffen tritt dann mit dem Treffen der drei Chasarenforscher ein und endet mit dem Tod zweier von ihnen. Die dritte, Dorota Schulz, wird zu Unrecht des Mordes an einem der beiden männlichen Kollegen bezichtigt, den in Wirklichkeit ein Teufel begangen hat. Dafür nimmt sie die Schuld am gleichzeitigen Tod des anderen Kollegen auf sich, der aber auch auf teuflisches Wirken zurückgeht.

in der späten Handlungszeit des Romans – der insgesamt einen Zeitraum zwischen dem 7. Jahrhundert und 1982 abdeckt – vor allem das Leben dreier Gelehrter (Dorota Schulz, Abu Kabir Muawija, Isajlo Suk). Aber diese Gelehrten erfinden, anders als die gelehrten Tlönisten bei Borges, keine Welt, sie sind historischen Fakten auf der Spur, die sie trotz ihrer wissenschaftlichen Expertise allenfalls ansatzweise und hypothetisch rekonstruieren können, deren Zusammenhang ihnen so intransparent bleibt wie der ihres Lebens. Und ihr Leben wie ihr Tod werden durch eine ihnen undurchschaubare Faktizität bestimmt, bei der die Hölle (in dreifacher Auflage) ihre Hand im Spiel hat.⁵⁰¹ Rezeptiv, kompilativ, passiv, allenfalls im Versuch der Schadensvermeidung inventorisch:⁵⁰² in diesen Eigenschaften spiegeln die drei Philologen den Menschen in der Geschichte.

Palimpseststruktur. Der Roman stützt sich auf unterschiedlichste Quellen zur Geschichte der Chasaren und deren Deutungen; die Grenzlinie zwischen Faktischem und Fiktionalem wird dabei immer weiter verwischt. Die prägende Kontroverse zwischen je einer christlichen, einer jüdischen und einer islamischen Version der geschichtlichen Wahrheit und drei damit korrespondierenden Überzeugungen hinsichtlich der wahren Religion verbindet den Roman mit der Ringparabel, die u.a. durch Boccaccio und Lessing gestaltet worden ist. An die Stelle der drei Ringe treten drei Überlieferungsstränge bzw. für den Leser des Buchs drei Lexika.⁵⁰³ Analogien bestehen

⁵⁰¹ Die drei Gelehrten, jeder Teil-Spezialist für Fragen, die auch die Kultur der Chasaren betreffen, treffen in Istanbul anlässlich einer Fachkonferenz zusammen, bei denen sie ihr Teilwissen vereinigen könnten. Dazu aber kommt es nicht. Denn Dorota Schulz möchte sich eigentlich primär an Muawija rächen, und Suk lehnt den Kontakt zu dem Araber ab. Immerhin läßt Muawija seine Kollegin an einer wissenschaftlichen Erkenntnis partizipieren, doch er wird kurz darauf erschossen, wenn auch nicht von Dorota Schulz; zeitgleich stirbt Suk. Die Indizien gegen die Jüdin Schulz als scheinbare Mörderin des Arabers Muawija vertiefen – dem Willen der Teufel entsprechend – die Feindseligkeiten zwischen Israel und der arabischen Welt. Die Absichten der menschlichen Protagonisten spielen für den Verlauf der Ereignisse demgegenüber kaum eine Rolle

⁵⁰² Die Jüdin Dorota Schulz verdankt ihr Leben einem Betrugsmanöver ihrer jüdischen, von den Nazis bedrohten Krakauer Mutter, und sie rettet ihr Leben durch das Geständnis eines Mordes, den sie nicht begangen hat, um der Beschuldigung als politisch motivierte Mörderin eines anderen Mannes zu entgehen. Nicht durch Aufdeckung der Wahrheit überlebt man, so die mehrmals betonte Maxime, sondern durch ein letztlich irrationales Opfer.

⁵⁰³ Zur Ringparabel und ihrer Überlieferung vgl. Jauss 1996; Niewöhner 1988. Zur Beziehung zwischen *Chasarischem Wörterbuch* und Ringparabel vgl. Schmitz-Emans 2004b; dies. 2005.

ferner zur Konstruktion mehrfach gestaffelter imaginärer Realitäten und der Suspendierung eindeutiger Chronologien bei Borges; Pavić bedient sich vor allem mit seiner philologisch-historiographischen Rahmenfiktion einer ›borgeesianischen‹ Strategie der Durchmischung von historischen Daten und Erfindungen. Vier Jahre vor dem *Chasarischen Wörterbuch* war Umberto Ecos Roman *Il nome della rosa* erschienen, zu dem Pavićs Lexikonroman ebenfalls diverse Parallelen aufweist, so die spielerische Orientierung an historiographischen und philologischen Diskursen, die Verknüpfung historischer Daten mit Fiktionen, die Einbettung der fiktiven Historiographie in eine Rahmenkonstruktion, mit der es um verschiedene Quellen der Überlieferung und deren hypothetische Abhängigkeiten untereinander geht, ferner die konstitutive Bedeutung der numerischen Ordnung. Thematisch konvergieren Pavićs und Ecos Roman darin, daß es um scheiternde Rekonstruktionsversuche einer identischen historischen Wahrheit, um den Konstruktcharakter von Geschichte sowie um die Inexistenz einer metaphysischen Wahrheit als letztes Signifikat geht. Damit verbunden sind hier wie dort verwandte Themen: die Vielheit der Sprachen und der literarischen Überlieferungen, die Abhängigkeit eines jeden Textes von Prätexten, die Einbettung jedes Einzelnen in einen (multi-)kulturellen Intertext, der Palimpsestcharakter aller Texte.

Die Chasarenwelt als poetologische Metapher. Die Chasaren sind Inbegriff all dessen, was sich der Deutung entzieht. Sie selbst hatten eine Neigung zur dauernden Metamorphose, eine Tendenz, sich dem Fremden zu assimilieren und in verfremdeter Gestalt, fremder Sprache, fremden Formen fortzubestehen – ja ihre Neigung, sich selbst nur *via negationis* zu nennen.⁵⁰⁴ Glaubt man den Berichten des Wörterbuchs, so war es für ihre Kultur charakteristisch, daß sie sich schrittweise von ihrem Namen, ihrem Stand und ihren religiösen Ritualen zu lösen pflegten. Um der Möglichkeit solcher Verwandlung willen schätzten sie die fremdkulturell geprägten Bewohner ihres Landes. Die chasarische Sprache wurde auf eigentümliche Weise gebraucht: Araber, Griechen und Juden schrieben chasarische Gedichte, die Chasaren selbst hingegen verzichteten auf die schriftliche Fixierung ihres Idioms. Sie lebten in der Gegenwart.

⁵⁰⁴ Vgl. Pavić 1988, S. 233.

Es lassen sich im chasarischen Staat viele gelehrte Juden, Griechen oder Araber treffen, die die chasarische Vergangenheit, die Bücher und Dokumente über die Chasaren ausgezeichnet kennen, man spricht über sie eingehend und mit Anerkennung, einige von ihnen schreiben sogar chasarische Gedichte, nur den Chasaren selbst ist dies nicht erlaubt, sie dürfen über die eigene Vergangenheit weder sprechen noch Bücher über sie zusammenstellen.⁵⁰⁵

Die rätselhafte zauberkundige Prinzessin Ateh ist eine Gestalt, die durch ihre Sprache wie durch ihre Affinität zum Paradoxen als Allegorie des Poetischen erscheint, wie sie über den Religionen und ihren Kontroversen steht. Sie selbst ist nicht untergegangen, sondern reinkarniert sich bis zur Gegenwart immer neu. Viele Indizien sprechen dafür, in der chasarischen Welt eine Metapher der Literatur selbst zu sehen, die sich keiner bestimmten Kultur, keinem bestimmten Glauben verpflichten läßt und doch jeweils die Sprache dessen spricht, mit dem sie ein vorübergehendes Bündnis eingeht. Zu diesen Indizien gehören insbesondere die Berichte über die besondere Sprache der Chasaren, deren Formbarkeit, deren spannungsvolle Beziehung zu grammatischen Normen.⁵⁰⁶

Ein Metaroman mit doppeldeutiger Poetik. *Das chasarische Wörterbuch* ist ein Meta-Roman, der sich zugleich mit jenem Konzept von ›Wirklichkeit‹ auseinandersetzt, das Blumenberg mit der Formel vom »einstimmigen Sich-durchhalten[] einer *Syntax von Elementen*«⁵⁰⁷ charakterisiert, also mit der ›Wirklichkeit‹, insofern diese als in sich stimmiger ›Kontext‹ modelliert wird. Der Roman bezieht sich auf eine Wirklichkeit, deren Konsistenz erstens nicht feststellbar ist – zu groß sind die Lücken des Wissens. Zweitens aber wird der ›Kontext‹ der historischen Wirklichkeit auf verschiedene, kontroverse Weisen ›gelesen‹; zumindest auf der Ebene der ›Lektüren‹ besteht keine Konsistenz. Insofern nun aber die (vergangene) ›Wirklichkeit‹ der Chasaren für den gegenwärtigen Leser nur mehr in Form von Beschreibungen greifbar wird, ist der Leser mit einer insgesamt inkonsistenten ›Wirklichkeit‹ (zweiten Grades) konfrontiert. Insofern allerdings dem von Blumenberg umrissenen neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff zufolge eine

⁵⁰⁵ Ebd., S. 233f.

⁵⁰⁶ Vgl. ebd., S. 234f.

⁵⁰⁷ Blumenberg 2011, S. 64.

inkonsistente Wirklichkeit keine ›Wirklichkeit‹ ist, läuft die Zersplitterung der Welt in Lesarten auf deren Auflösung hinaus.

Soweit der Negativbefund: Die historische Wirklichkeit ist unlesbar; ihre Transkriptionen in Lexika sind unvereinbar. Die Wahrheit über die Chasaren mag bezogen auf manches different kolportierte Detail ›irgendwo dazwischen‹ liegen. Bezogen auf die einzelnen Thesen zur Chasarischen Polemik ist aber zu konstatieren, daß diese entweder richtig oder falsch sein müssen – und daß dabei nur eine richtig sein kann (wobei allerdings keine richtig sein ›muß‹). Komplementär dazu ließe sich ein Positivbefund formulieren, der ein poetologischer Befund ist: Mit literarischen Mitteln – konkret: mit den Mitteln literarischer Lexikographie – ist selbst noch die ›Unlesbarkeit‹ der Welt durch einen Text (das dreifache Lexikon) repräsentierbar. Was im Rahmen eines ›faktographischen‹ Unternehmens einer Bankrotterklärung gleichkäme, wird als literarisches Unternehmen zur metaisierenden Reflexion über Wissen, Welt und Welt Darstellung und so zur Demonstration des reflexiven Potentials von Literatur (freilich weiterhin, ohne daß wir wüßten, was mit den Chasaren denn nun ›eigentlich‹ passiert ist.)

3.3 Han Shaogong: *A Dictionary of Maqiao* (1996, engl. 2003)

Han Shaogong hat Milan Kunderas Roman *L'insoutenable Légèreté de l'être* (1984; dt. *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, 1988) ins Chinesische übersetzt – einen französischen Roman des tschechischen Autors, der mehrere in die Narration eingebettete lexikographische Passagen enthält. Die chinesische Übersetzung Hans erschien 1990. Was den übersetzten Roman Kunderas mit Hans *A Dictionary of Maqiao* (1996)⁵⁰⁸ verbindet, ist neben thematischen Affinitäten (beide Romane werfen die Frage nach Spielräumen der Individualität in stark reglementierten Gesellschaftssystemen auf) eben diese erzählerische Nutzung der diktionsaristischen Form. So werden Schlüsselwörter ins Zentrum der jeweiligen Teilerzählung gerückt. Dies unterscheidet beide Romane zum einen von denen Okopenkos, wo die Artikel zu den Lemmata nicht immer narrative Funktionen übernehmen und wo die Lemmata als solche auch nicht immer als erläuterungsbedürftig präsentiert werden. Es unterscheidet Hans Roman aber auch von dem Pavićs, in dem die

⁵⁰⁸ Orig.: 马桥词典, 1996. Vgl. Teil III, Beispiel (16).

Lemmata als solche vielfach keine tragende Rolle spielen; oft handelt es sich ja auch um Eigennamen und damit per se nicht um zu erläuternde Begriffe. Während Pavić seinen Roman letztlich als virtuell vielsprachig konzipiert und entsprechend der Signifikanz von Termini in bestimmten Sprachen keine besondere Aufmerksamkeit widmet, setzt sich Han mit konkreten Sprachen auseinander – und mit den Bedeutungspotentialen der Wörter in diesen Sprachen.

Ein Buch über Wörter. Das *Dictionary* gliedert sich in Artikel, die 111 Lemmata zugeordnet sind. Ohne dabei schematisch angelegt zu sein, enthalten die Artikel allesamt jeweils Erläuterungen zu den fraglichen Stichworten, vielfach in explizit erklärender Form, aber auch über Geschichten, bezogen auf welche die Stichworte als Schlüsselwörter erscheinen. Hans Kombination von Erzählung und diktionaristischer Erläuterung ist als solche programmatisch: Die Bedeutung respektive die Bedeutungen von Wörtern, so signalisiert sie, ergibt sich aus den Lebens- und Praxiskontexten, innerhalb derer sie Verwendung finden respektive zu deren Beschreibung sie gebräuchlich sind. Was Wörter bedeuten, unterliegt keiner starren Systematik, und es läßt sich nicht adäquat in Form von Definitionen wiedergeben, auch wenn definitorische Anteile innerhalb der Artikel oft zur Orientierung hilfreich sind. Vielmehr ist das Bedeutungspotential von Wörtern, Ausdrücken und Redensarten an Lebensformen der Sprachbenutzer gebunden, eng in diese verflochten, wobei durchaus eine Wechselwirkung vorliegt: Was Wörter ausdrücken, ergibt sich aus Lebenskontexten, und die Bedeutung von Wörtern wirkt durch deren Gebrauch auf diese Kontexte zurück.⁵⁰⁹

Diese Grundidee des *Dictionary* bezieht sich nicht allein auf das Chinesische und seine Varianten. Aber die Entfaltung der Grundidee am Beispiel

⁵⁰⁹ Als einen Auslöser seiner Beschäftigung mit dem Thema Sprache schildert Han ein Erlebnis aus den späten 1980er Jahren in Südchina. Auf die Hainan-Insel umgezogen, habe er dort die Sprache der Bewohner zunächst nur schwer verstanden. Ein Fischer habe ihm auf die Frage nach einem Fisch nur mit »Big Fish« (bzw. dem Äquivalent auf Mandarin) geantwortet (vgl. Han 2003, S. 385). Han erläutert warum: Obwohl die Inselbewohner eigentlich über ein immens reiches Vokabular zur Bezeichnung verschiedener Fische haben, vermögen sie, im Umgang mit einem Fremden zur Verwendung des Mandarin gezwungen, einen Fisch nur mit dem undifferenzierten Allgemeinbegriff zu bezeichnen. Trotz der Wörterbücher gebe es, so Han, keine gemeinsame Sprache. Auch die Sprachen der Generationen unterscheiden sich erheblich voneinander; jüngere Leute verbinden mit Vokabeln wie ›revolution‹ ganz anderes als die älteren.

der Sprache einer kleinen ländlichen Ansiedlung und ihres Idioms hat im Kontext der Geschichte Chinas im 20. Jahrhundert doch einen spezifischen Sinn. Ist doch diese Geschichte unter anderem geprägt durch Prozesse sprachlicher Ausdifferenzierung (infolge der Modernisierung und infolge sich wandelnder politisch-ideologischer Rahmenbedingungen) sowie – vor allem im China unter Mao – durch Versuche der Reglementierung von Sprache im Sinn der herrschenden Ideologie: Aber dies ist nur eine der Spannungen, die Hans *Dictionary* nachzeichnet; ähnlich signifikant erscheinen auch die zwischen Tradition und Gegenwart sowie zwischen gelehrter und bäuerlich-illiterater Kultur. Zusätzlich gesteigert wird die Komplexität der sprachlichen Phänomene, auf die das *Dictionary* Bezug nimmt, erstens durch die Differenz zwischen überregional gebräuchlichem chinesischem Schriftcode auf der einen Seite, den unterschiedlichen chinesischen Teilsprachen auf der anderen Seite. Hinzu kommt zweitens die Polysemie der chinesischen Schriftzeichen respektive die für die chinesische Schriftkultur konstitutive Möglichkeit, bestimmte Lautwerte durch verschiedene Schriftzeichen zu repräsentieren (die dann aber unterschiedliche Bedeutungen haben).

Der Erzähler. Die Erzählerfigur, die selbst eine längere Zeit in Maqiao gelebt hat, läßt sich als literarisches Alter Ego des Autors Han Shaogong charakterisieren, dessen Namen sie auch trägt und der in seinem Lexikonroman die Darstellung eigener Erfahrungen und Erlebnisse einfließen läßt. Zwar ist der Ort Maqiao fiktiv, aber die dargestellte Welt ist doch in Anlehnung an eine Wirklichkeit konstruiert, die Han selbst in seiner Jugend kennengelernt hat – und zwar anlässlich seines Aufenthalts in einem Dorf in Südchina. Entsprechend der in der Mao-Ära gängigen Erziehungspolitik wurden Jugendliche, die eine weiterführende Schule besucht hatten und einer nicht-bäuerlichen Berufstätigkeit entgegengingen – die sogenannten ›Educated Youths‹ – für eine Zeit in dörfliche Gemeinden geschickt, um am dortigen Leben zu partizipieren. Als Mitglied einer ganzen Gruppe von Educated Youths, die innerhalb der Dorfgemeinschaft von Maqiao einen eigenen Haushalt bildeten und unter Aufsicht der lokalen Autoritäten zu verschiedenen Arbeiten eingeteilt wurden, brachte der ›Han Shaogong‹ des Romans gute Voraussetzungen für seine diktatorische Tätigkeit mit – und tatsächlich beruht der Roman als solcher auf Aufzeichnungen, die der reale Han während seiner Zeit als Educated Youth auf dem Land angelegt hat, um Sprache und Sprachgebräuche der Dorfbewohner zu dokumentieren: Einerseits als Außenstehender

dazu disponiert, das Besondere, manchmal Eigenartige und Eigenwillige der Sprache von Maqiao sensibel wahrzunehmen – zumal im vielfach kontrastierenden Vergleich mit der von ihm beherrschten hochkulturellen Norm- und Schriftsprache des Mandarin –, partizipiert Han am Leben der Dorfbewohner doch lange und nachhaltig genug, um der Bedeutung von Vokabeln nachgehen zu können, Bedeutungsgeschichten zu rekonstruieren und Bedeutungsnuancen zu erfassen.

Idiomatisches in Maqiao. Alle Artikel des *Dictionary* bestätigen den engen Zusammenhang zwischen Sprachgebrauch und Lebenspraxis – in einer Weise, die zu Wittgensteins Sprachspielkonzeption zumindest Affinitäten unterhält. Diese Grundthematik wird in den Artikeln unter verschiedenen Akzentuierungen und aus wechselnden Perspektiven durchgespielt. Eine ganze Reihe von Artikeln ist idiomatischen Ausdrücken gewidmet, die in Maqiao gebräuchlich sind und anhand derer sich die Denkweise der Dorfbewohner erläutern läßt – wie etwa im Fall der Wendung »Same Pot«,⁵¹⁰ die wörtlich den Zusammenhang zwischen Personen bezeichnet, die aus ›demselben Topf‹ essen, darüber hinaus aber auch Ausdruck der Auffassung ist, daß eine solche Gemeinschaft des Haushaltens bezogen auf manches im menschlichen Leben stärkere Bindungseffekte hat als – beispielsweise – genetische oder familiäre Bindungen. Familienmitglieder können getrennt werden, Hausgemeinschaften können aus nicht miteinander verwandten Personen entstehen – aber wer aus ›demselben Topf‹ ißt, gehört in der Vorstellungswelt von Maqiao zusammen, und wenn Nahrungsmittel rationiert werden, so ist der ›pot‹ die entscheidende Einheit.

Geläufige Vokabeln werden vielfach in einer Weise verwendet, die zu ihrer konventionellen Bedeutung in einem Spannungsverhältnis steht, wenn sie dieser nicht sogar direkt gegenläufig ist. So ist »scientific« in der Sprache von Maqiao ein negativ konnotiertes Attribut; es signalisiert etwas Kompliziertes, Praxisfernes, Verdrehtes, ja Abstruses.⁵¹¹ Die Faulpelze und Aussteiger im Haus der Unsterblichen werden als »scientific« diffamiert, weil sie andere Ideen vertreten als die Dorfbewohner; »scientific« sind für die Dorfbewohner aber auch die ihnen unverständlichen technischen Innovationen der städtischen Welt. Der Erzähler nimmt dies zum Anlaß, die Abhängigkeit

⁵¹⁰ Vgl. Han 2003, S. 28f.

⁵¹¹ Vgl. Artikel »Science«, ebd., S. 42–45.

von Wortbedeutungen von denjenigen Erfahrungskontexten zu betonen, in welche die bezeichneten Gegenstände eingebettet sind – Erfahrungskontexte, die je nach Standpunkt und Disposition des erfahrenden Subjekts ihrerseits ganz unterschiedlich semantisiert sein können:

[...] the process behind understanding a word is not just an intellectual process, it's also a process of perception, inseparable from the surroundings in which the word is used and the actual events, environment, facts relating to it. Such factors often largely determine the direction in which understanding of this word proceeds.⁵¹²

Eine andere Vokabel, die in Maqiao regelrecht eine der geläufigen gegenteilige Bedeutung annimmt, ist »Awakened«: ›Erweckt‹ zu sein, bedeutet hier so viel wie ›schrullig‹, ›verrückt‹ oder dumm zu sein.⁵¹³ Zur hypothetischen Erläuterung dieser Umsemantisierung erinnert der Erzähler an eine Phase aus der Geschichte der Region um Maqiao aus dem 3. Jahrhundert vor der abendländischen Zeitrechnung; damals bezeichnete sich ein Rebell gegen die etablierte Ordnung, der seine Ablehnung der bestehenden Verhältnisse in der Welt mit dem Leben bezahlt, als »awakened«. Unfähig, die verworrene und heillose Welt zu retten, hatte er diese Welt immerhin dezidiert und konsequent abgelehnt; seine (letztlich selbsterstörerische, aber doch konsequente Haltung hält – so die Hypothese des Diktionaristen – seitdem im Attribut »awakened« nach. Eine entsprechende Umsemantisierung hat das Antonym von »awakened« – »asleep« – durchgemacht:

Directly opposed to normal understanding in standardized Chinese thinking, this pair of antonyms exchanged places when their meanings were extended in Maqiao: as Maqiao people see it, regaining consciousness is stupid, while sleeping is in fact clever.⁵¹⁴

Es geht mit solchen Seltsamkeiten im Sprachgebrauch von Maqiao nicht um das bloße Kuriosum einer gegen den Strich geläufiger Lexika verlaufenden Semantik; deutlich wird, wie flexibel sich unter dem Einfluß historischer Erfahrungen und sozialer Verhältnisse Wortbedeutungen erweisen, – wie sich Vokabeln immer wieder neu mit erfahrungsgegründeten Bedeutungen

⁵¹² Ebd., S. 45.

⁵¹³ Vgl. ebd., S. 45–49, insb. S. 46.

⁵¹⁴ Ebd., S. 49.

anreichern, gelegentlich bis hin zur Umcodierung. Die Umsemantisierung von »awakened« und »asleep« wird dabei zum Anlaß des Hinweises auf die Umcodierung, die diverse zunächst positiv konnotierte Vokabeln im Lauf der Kulturrevolution erfahren haben, nicht zuletzt der Begriff »Cultural Revolution« selbst: Allzuviel Enthusiasmus, Intelligenz und Fleiß seien verschwendet oder ins Gegenteil verkehrt worden, um an die positiven großen Vokabeln noch glauben zu können. Ist der Aussteiger Ma Ming ein Erwecker oder ein Schlafender, ein Weiser oder ein Dummkopf? Der Diktionarist selbst verzichtet auf eine definitive Antwort – und damit auf eine Definition der fraglichen Antonyme selbst. Denn gerade Antonyme sind, wie er betont, Schnittstellen, an denen sich gegenläufige Semantisierungstendenzen treffen können. Nicht auf verbindliche Definitionen zielt das *Dictionary* selbst ab, sondern darauf, Reflexionen auszulösen, die von der Unmöglichkeit solcher Definitionen stimuliert werden.

Every pair of antonyms is in fact the fusing of different understandings, the intersection of different lives and paths of practice, leading in turn to two paradoxical extremes. This type of intersection is concealed in a secret language which often gives those traveling abroad pause for thought.⁵¹⁵

Sondervokabulare. Bei den Dorfbewohnern haben manche Vokabeln einen besonderen Sinn. So bezeichnet »Ligelang«, normalerweise gebräuchlich zur Bezeichnung traditioneller Melodien, Formen der ernsthaften, passionierten Liebe.⁵¹⁶ »Dragon« ist der Name des männlichen Genitals – und in dieser Eigenschaft Bestandteil diverse (meist obszöner) Redewendungen.⁵¹⁷ Dem Lemma »Dragon« gelten gleich zwei Artikel, einer, der die Geschichte des (entmannten) Wanyu erzählt,⁵¹⁸ während ein zweiter dem traditionellen Drachenmotiv in der chinesischen Kultur gilt – und seiner wiederum eigenwilligen Rezeption in Maqiao.⁵¹⁹ Gelegentlich sind es Einzelne, die maßgeblich zur Modifikation der Bedeutung geläufiger Wörter beitragen. So führt die Promiskuität des Müllers und Sängers Wanyu dazu, daß das Wort ›Mühle‹ bzw. ›mahlen‹ (»mill«) negative Konnotationen annimmt – »connotations of

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 50.

⁵¹⁶ Vgl. ebd., S. 63–65, hier S. 65.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., S. 65f.

⁵¹⁸ Vgl. ebd., S. 65–69.

⁵¹⁹ Vgl. ebd., S. 69f. »Stick(y)« (ebd., S. 90–92) und »Low« (ebd., S. 92–94) sind weitere Beispiele.

low behavior because of its association with him«⁵²⁰; es wird zum Synonym für sexuelle Beziehungen. Ein Mißgeschick Wanyus, der in einer Jauchegrube landet und dies beschönigend erklärt, führt dazu, daß man fortan von solchen Mißgeschicken als Produktionskontrolle (»check on production«)⁵²¹ spricht. Auch andere Ausdrücke und Standardformulierungen (wie »the cadre had respect«)⁵²² nehmen eine negative Bedeutung an, welcher der Sprache des Dorfes einen subversiven Zug verleiht; die Euphemismen und ideologischen Implikationen der offiziellen Sprache werden gleichsam an den ernüchternden Mißlichkeiten des dörflichen Alltags relativiert und gebrochen.

Sprachliche Performanzen. Es geht dem Diktionaristen nicht nur um Wortbedeutungen, sondern zugleich auch um vielfältige Formen sprachlicher Performanz und um die performative Dimension der Sprache selbst: ums Benennen und Umbenennen, um Ernennungen und andere sozial relevante öffentliche Sprechakte, ums Verfluchen (und seine fatalen Folgen), um verbale Beleidigungen und Ehrungen, um Zaubern mit Worten, ums Singen und Rezitieren, um parteikonforme Ansprachen, ihre Vorbereitung, ihr Mißlingen und Gelingen, schließlich auch ums Lernen, Lehren, Schreiben.⁵²³ Die Figuren sind vorzugsweise durch ihr Sprechverhalten charakterisiert, durch ihr Vokabular, ihre Lieblingsdiskurse und bevorzugte Sprechweisen, ihre indirekte verbale Selbstcharakteristik etc. Diverse Artikel gelten spezifischen Formen sprachlicher Performanz. So erläutert der Artikel »Delivering Songs«, wie man in Maqiao singt und wie man über das Singen denkt;⁵²⁴ skizziert werden Textformen und Vortragsmodi; der Diktionarist fügt einige aufgezeichnete Lieder aus Maqiao ein. Im Artikel »The *Qoqo* Man«⁵²⁵ por-

⁵²⁰ Ebd., S. 57f.

⁵²¹ Ebd., S. 58.

⁵²² Ebd., S. 60.

⁵²³ Wissen erscheint als gebrochen durch die Formen seiner sprachlichen Vermittlung, von denen es sich nicht lösen läßt – erst recht nicht, wenn die Vergangenheit sein Gegenstand ist, die nur in Form sprachlicher Darstellungen greifbar wird. Dies zeigt exemplarisch die auf mehrere Artikel verteilte Geschichte des »Bandit Ma [Ma Wenjie]« (ebd., S. 107–115, 120–126), zur Zeit des Anbruchs der kommunistischen Herrschaft eine erfolgreiche Führungsperson (»County Leader«), die aus der Perspektive der Kulturrevolution als Verbrecher denunziert wurde.

⁵²⁴ Vgl. ebd., S. 50–54.

⁵²⁵ Ebd., S. 55–63.

trätiert er den besten Sänger des Dorfes, Wanyu. Geschildert werden die kulturrevolutionären Neuerungen in der Praxis öffentlichen Singens und Musizierens.⁵²⁶

Symbolische Codes sind arbiträr, an ihre Wahrheit zu glauben ist irrational, aber dies ändert nichts an ihrer Macht. Der Fall es Dorfbewohners Fucha illustriert das Funktionieren sprachlicher Grenzziehungen und den Effekte entsprechender Grenzverletzungen.⁵²⁷ Daß Fucha, der selbst eine Verwünschung ausgesprochen hat, an dieser zugrundegeht, illustriert drastisch die Macht der Sprache über die Sprachbenutzer, die an sie glauben.⁵²⁸ Sprachliche Tabus haben in der Kultur von Maqiao analoge Funktionen zur Benutzung von Dingsymbolen (etwa von Ringen bei Hochzeiten); sie dienen der Bekräftigung etablierter symbolischer Codes, auf deren Existenz letztlich die Gemeinschaft selbst beruht.

Politische Folgen des Sprachgebrauchs. Ein Bekannter des Erzählers ist zu 15 Jahren Gefängnis verurteilt worden, weil er als Radiosprecher den Namen eines berühmten kommunistischen Parteimitglieds, »An Ziwen«, falsch aus-

⁵²⁶ Ein wichtiges Thema ist das Funktionieren und Nicht-Funktionieren konventionalisierter Redeweisen. Besucher werden in Maqiao mit der rhetorischen Frage begrüßt, ob sie gegessen haben (also ob sie satt sind – oder aber vielmehr vom Gastgeber etwas zu essen erwarten); die standardisierte Antwort ist, man habe gegessen (brauche also nichts). Man weiß, daß dies nicht den Fakten entspricht, vor allem nicht im Frühling, wenn sich die Vorräte stark dezimiert haben. Welch tragische Entwicklungen sich aus dem Verstoß gegen diese Konvention ergeben können, illustriert die Geschichte Onkel Luos und seines Neffen: Der Neffe antwortet nicht konventionsgemäß, sondern sagt, er habe nicht gegessen, worauf sein völlig irritierter Onkel ihn so lange bedrängt, bis er die ›richtige‹, wenn auch unsachgemäße Antwort gibt. Onkel und Neffe trennen sich in Disharmonie. Als der Neffe bald darauf tödlich verunglückt, wagt man dem Onkel diesen Todesfall nicht mitzuteilen. Und Luo fährt fort, über seinen Neffen zu sprechen, dessen Ausbleiben er diesem schließlich übel nimmt (vgl. »Eating (as Used in Springtime)«, ebd., S. 262–265).

⁵²⁷ Zum Thema Fluchen vgl. »Mouth-Ban (and Flip Your Feet)«, ebd., S. 273–278. Fucha hat mit seinem Fluch ein sprachliches Tabu gebrochen; die Schuld, die er dadurch (sowie durch die anschließende Unterlassung fluchabwehrender Maßnahmen) auf sich geladen hat, existiert nur in seinen Vorstellungen, aber das ändert nichts an ihrer Wirksamkeit. Wer solche Tabus ausspricht, sagt etwas, das eigentlich unausgesprochen bleiben sollte. Der Ausdruck »flip your feet« klingt harmlos, aber er gilt als unheilbringend – und er steht metonymisch für Dinge, die man nicht sagen solle. Grenzverletzungen, Tabubrüche, Respektlosigkeiten gegenüber Konventionen sind Verletzungen dessen, was hier jeweils symbolisch befestigt wird.

⁵²⁸ Auch der Artikel »Knotted Grass Hoop« (ebd., S. 278–282) handelt von Fucha (in früheren Zeiten); hier geht es u.a. um einen Eid. Der Diktionarist dazu: »In my opinion, a vow is like a curse, or a linguistic tyranny« (ebd., S. 280).

gesprochen und so mit dem des Guonmintang-Mitglieds »Song Ziwen« in Verbindung gebracht hat.⁵²⁹ Im Gefängnis verliert der Verurteilte jede Hoffnung; der Fall erfüllt den Erzähler mit einem »nameless terror«. Die Episode wird zum Anknüpfungspunkt eingehender Reflexionen über Wörter, Politik und politische Machtkämpfe. Damit verbunden, artikuliert der chinesische Erzähler sein Unverständnis für die Kämpfe zwischen den Religionen der außerasiatischen Welt, zwischen Christentum und Islam, die ihm als ausnehmend ähnlich erscheinen.⁵³⁰ Geschichte scheint »[...] nothing but a war of words«⁵³¹ zu sein. Aber sind es wirklich Wörter, die alles Unheil hervorrufen?⁵³² Zunächst ist Sprache nur ein Instrument der Kultur. Doch »[...] it is precisely this halo of sanctity that strips language of its sense of gravity, turning it into a force harmful to humans.«⁵³³ Die Genese neuer Sprachen, neuer »Wörterbücher« in jüngerer Zeit und im Kontext der globalisierten Mediengesellschaft läßt den Diktionaristen besorgt fragen, ob nicht Teile dieser neuen Sprachen neue Kriege auslösen könnten.

The fetishizing of language is a civilizational disorder, the most common danger faced by language. This observation of mine won't for a minute stop me from inhaling and absorbing language every day, from ending my days rolling around in the ocean of language, from being drawn to reflection and emotion by a single word.⁵³⁴

Aber die Begegnung mit dem Gefangenen, der 15 Jahre seines Lebens und seinen ganzen Lebensmut wegen eines falsch ausgesprochenen Wortes verliert, hat ihn mißtrauisch gemacht:

⁵²⁹ Vgl. ebd., S. 354.

⁵³⁰ Vgl. ebd., S. 355f.

⁵³¹ Ebd., S. 356.

⁵³² »Does grammar chop off arms and heads? Does blood flow out of sentence structures [...]?« (ebd.) »Ever since language has existed in the world, it's led to endless human conflict. arguments, wars, manufactured endless death by language. But I don't for a moment believe this is owing to the magical power of language itself. No, quite the opposite: the instant that certain words take on an aura of incontrovertible sanctity, then immediately, invariably, they lose their original links to reality, and at moments of the greatest, irreconcilable tension between embattled parties, transform themselves into perfectly chiselled symbols, into the abstract simulacra of power, glory, property, and sovereign territory.« (Ebd.)

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Ebd., S. 356f.

[...] the moment language becomes petrified, the moment language no longer serves as a tool searching for truth but comes to represent the truth itself, the moment a light of self-veneration, of self-adoration appears on the faces of language users, betraying a fetishization of language mercilessly mercilessly repressive of their enemies [...]⁵³⁵

Poetik des volkssprachlichen Erzählens. Die Selbstreflexion des Erzählers im Artikel »Maple Demon«,⁵³⁶ dessen Anlaß zwei ›dämonische‹ Bäume sind, läßt den Lexikonroman als Resultat eines enzyklopädistischen Projekts erscheinen. Er habe, so der Erzähler, die ganze Welt von Maqiao erfassen wollen, nicht nur die der Menschen.⁵³⁷ Aber wie könne man einer so komplexen Welt enzyklopädisch beikommen? Aus solchen Überlegungen sei der Plan erwachsen, die Biographie zweier Bäume zu schreiben – die dann folgt –, zweier Bäume mit dämonischen Kräften, die noch über ihre Abholzung hinaus boshaft wirken. Der vorletzte Artikel »Vernacular/Empty Talk (*Baihua*)« enthält die Poetik des Romans (und die Poetik des Hanschen Œuvres insgesamt in nuce. Unter »Baihua« versteht man in Maqiao eine Spielform des Sprechens und der sprachlichen Performanz, die nicht an konkrete Zwecke gebunden ist – etwas, das man als Zeitvertreib praktiziert, wenn die harte, den Alltag bestimmende und das Leben durchrationalisierende Arbeit dafür kleine Zeitfenster, kleine Spielräume läßt:

For Maqiao people, ›empty talk‹ was what people on other parts might call gossip. It was an activity designed for passing the time, one that took place mostly on evenings or on rainy days.⁵³⁸

⁵³⁵ Ebd., S. 357. Eine Geschichte dazu konkretisiert, einmal mehr, die abstrakten Reflexionen – sie handelt von einem »holy war of language«: Kuiyuan, in sein Heimatdorf zurückgekehrt, findet eine Einladungskarte zu einem öffentlichen Dorffest vor, doch auf dieser ist – wohl versehentlich – vom Schreiber Wang sein Name falsch geschrieben worden: Die zur Reproduktion des Lautwertes gebrauchten Zeichen, von denen mehrere in Frage kamen, sind anders gewählt worden, als es Kuiyuan wünschte. Das Wort »kui« ist nicht mit dem Zeichen kui für »chief«, sondern mit dem Zeichen kui für »lack« oder »loss« geschrieben. Der Empfänger der Einladung lehnt diese Schreibweise kategorisch ab, weil ihm das Wort »loss« als Bestandteil seines geschriebenen Namens widerstrebt. Von mörderischem Hass auf den Schreiber erfaßt, verfolgt er Wang fortan und verletzt ihn schließlich so schwer, daß dieser verstümmelt bleibt. Kuiyuan endet, geistig verwirrt, im Gefängnis (vgl. Artikel »Kuiyuan«, ebd., S. 354–363).

⁵³⁶ Vgl. ebd., S. 70–76.

⁵³⁷ »Before I started writing this book, I hoped to write the biography of every single thing in Maqiao« (ebd., S. 70).

⁵³⁸ Ebd., S. 379.

Der Erzähler knüpft daran die Mutmaßung, die kulturelle Tradition des volkstümlich-volkssprachlichen Erzählens in China sei insgesamt aus solchen Nischenphänomen hervorgegangen.

That led me to suspect that the beginnings of Chinese vernacular sprang from beneath gloomy thatched eaves such as were found here, that its roots lie in sources of vulgar diversion, in the records of the fantastic and bizarre, even in tales of horror.⁵³⁹

Dies wäre dann eine gute Erklärung dafür, daß »baihua«, wie einleitend konstatiert wird, in Maqiao auch so viel wie »scary talk« bedeutet, auf Geister- und Verbrechergeschichten deutet, die man aus Freude am Schauerlichen erzählt und anhört. Diese Verknüpfung des Volkssprachlichen mit dem Schauerlichen ist signifikanterweise eine Eigenart des Dialekts von Maqiao, denn hier wird das Wort (respektive das Zeichen für) »bai« (volkstümlich/volkssprachlich, »vernacular«) wie »pa« ausgesprochen, und »pa« bedeutet »scary« (›schauerlich‹; vgl. »[...] so ›empty talk‹ is also ›scary talk‹, often meaning stories of ghosts or crimes told for the titillation and enjoyment of listeners«).⁵⁴⁰ Die Sprache von Maqiao, metonymisch repräsentiert durch die Vokabel »baihua«, Elemente oder Grundzüge einer Poetik enthält. Geistergeschichten und Verbrechensgeschichten finden sich (programmatischerweise) auch im *Dictionary of Maqiao*, und manchmal verbinden sich volkstümlich-abergläubische Vorstellungen auch mit der Erinnerung an Verbrechen und Greuelthaten – wie etwa anlässlich der Geschichte der dämonischen femme fatale Tienxiang, die bei einem showdown à la Bonnie and Clyde zu Tode kommt, als deren Wiedergängerin dann aber später eine ihr äußerlich ganz unähnliche junge Frau auftritt. Oder auch wie im Fall des verlassenem Geländes, auf dem die Kommunisten vor Jahrzehnten eine Gruppe von Gefangenen niedergemetzelt haben, worauf hin das Territorium von einem Fluch beladen erschien und verödete.

Kulturpoetische und kulturpolitische Leitideen. Die weiteren Ausführungen zu »baihua« in der Bedeutung, die diese Vokabel im Maqiao-Dialekt besitzt, verweisen auf Grundzüge des von Han vertretenen Literaturkonzepts: auf die Idee der Bindung des Erzählens an das Alltagsleben und seine

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 378.

als ›niedrig‹ geltenden sprachlichen Artikulationsformen – auf das Festhalten an alten Wortbedeutungen auch in einer Zeit des Wandels, der allgegenwärtigen Umcodierungen und Sprachreformen – auf die Tendenz der Leute von Maqiao, sich selbst und ihre Welt gerade in dieser volkstümlichen Literatur wiederzuerkennen, sich in ihr zu bespiegeln und insofern (unbewußt und unausgesprochen) auf deren Welthaltigkeit zu bestehen – und auf die (in Maqiao zwar kritisch akzentuierte, als ästhetisches Prinzip aber eminent signifikante) Idee der Zweckfreiheit.

Baihua is just a daily consumer product, a language of the marketplace. Its transformation by western languages, its maturation and development in the modern era have made no difference to the prejudiced value judgements made against it by the majority view – in the dictionary used by Maqiao people, until the 1990s at the very least, *baihua* was still ›empty talk‹, still utterly detached from any subject of serious import, still a pseudonym for ›that which is spoken on the streets, in the alleys, on the roads, on the byways.‹⁵⁴¹

Eben auf der Grundlage des Idioms von Maqiao mit seiner (abwertenden und implizit selbstkritischen Idee des »baihua«) hat sich, der hypothetischen Rekonstruktion des Erzählers zufolge, in den Köpfen der Leute von Maqiao die Idee einer anderen, ihnen unerreichbaren Sprache gebildet, eines imaginären Ausdrucksmediums profunderer Wahrheiten. Diese Idee einer ›anderen Sprache‹ scheint sich in alten, rätselhaften Vorstellungen und Überlieferungen zumindest fragmentarisch noch zu konkretisieren, in unverständlichen Relikten zwar, aber in bedeutungsdichten, die die Gegenwart an unauslotbare Zeiträume, das sichtbar Gegenwärtige an Unsichtbares knüpfen.

As they saw it, true knowledge seemed to require another kind of expressive language, one that was mysterious, unfathomable, that lay beyond their powers of expression. Language of this kind had all but disappeared, they supposed, except in odd fragments of vocabulary handed down through their ancestors. Language of this kind lay far beyond their comprehension, was transmitted by spirits, was concealed perhaps in the spells of shamans, in the hysterics of dream-women, in rain and thunder, the sounds of nature.⁵⁴²

Für den Schriftsteller, der Han auch als Romanfigur und Gesprächspartner der Leute von Maqiao ist, sind die teils recht seltsamen Vorstellungen der

⁵⁴¹ Ebd., S. 379.

⁵⁴² Ebd., S. 379f.

geistergläubigen und animistisch denkenden Dorfbewohner vor allem ein Anlaß zur Relativierung der eigenen Position und der eigenen Arbeit – kein Gegenstand der Verachtung aus der Perspektive des Gebildeten, kein Objekt der historisch-kulturtheoretischen Relativierung als ›Anachronismus‹, aber auch kein Objekt nostalgischer Verklärung. Die Erinnerung an die Bedeutung der Vokabel »baihua« läßt ihn ahnen, daß man seine eigene literarische Arbeit an fiktionalen Texten in Maqiao letztlich auch als »empty talk« betrachten würde – und er hält sich selbst die Berechtigung eines solchen Standpunkts vor Augen (auch wenn dieser nicht der einzig vertretbare sein mag): Hat Literatur je einen politisch-sozialen Fortschritt bewirkt? Hat sie je politisches oder soziales Unheil erfolgreich bekämpft?

[...] I'm sure they'd laugh at my fiction, sure they'd view it, in terms of moral or emotional value, as page upon page of wasted breath. In some respects, this contempt of theirs is a source of awakening for which I'm grateful. Despite my love for fiction as a genre, fiction is, in the end, fiction – nothing more. Even though humanity has produced countless beautiful novels, the wars in Bosnia and the Middle East were still fought. [...] We shouldn't overstate the influence of fiction.⁵⁴³

»Empty talk«: zwischen Daoistischer Prägung und aufklärerisch-kritischer Programmatik. Wenn der Erzähler im folgenden analoge Überlegungen auf die Sprache selbst ausdehnt, die ihm aus selbstkritischer Perspektive ebenfalls letztlich als ein »empty talk« erscheint, so macht sich darin wohl unter anderem ein Daoistischer Impuls geltend. Zugleich aber erweist sich das Format des Wörterbuchs, konkreter die Reflexion über die Vokabel »baihua«, als Stimulus einer dialektischen Reflexionsbewegung, in deren Verlauf sich der literarische Text aus nicht nur wechselnden, sondern sogar konträren Perspektiven bespiegelt.

One could even go further and say that not only fiction but also all language is just language, and nothing else; no more than a few symbols describing facts, just as a clock is no more than a symbol describing time. Regardless of how clocks shape our sense of time, shape our understanding of time, they can never be time itself. Even if every clock were smashed, even if all instruments for measuring time were smashed, time would still go on as before.

⁵⁴³ Ebd., S. 380.

And so we really should say that all language, strictly speaking, is ›empty talk‹, and its importance shouldn't be exaggerated.⁵⁴⁴

Nicht eine endgültige Positionsbestimmung, nicht eine eindeutige und verbindliche Poetik wird durch das *Dictionary* vermittelt. Auch die Perspektiven auf die Zeit (respektive: auf die Beziehung zwischen Literatur und Zeit) wechseln: Zum einen scheint der Verlauf der Zeit die Nichtigkeit aller sprachlich-literarischen Gebilde zu enthüllen. Zum anderen entsteht Literatur – wie der Erzähler sich erinnert – aus dem Impuls zum Zeit-Vertreib, erwachsen aus konkret-lebenspraktischen sozialen Situationen.

[...] my volumes of fiction amount exactly to what Fucha was doing just at that moment when he measured how deep we'd dug today, then heaved a sigh of relief. ›Let's get the bad air out of us, let's have a bit of empty talk (*baihua*).‹⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 381. Die Episode beschreibt modellhaft die Initialzündung des Erzählens, aus der auch *A Dictionary of Maqiao* hervorgegangen ist. Vgl. dazu Leenhouts 2011. – Vgl. ferner: Schon in *Homecoming?* geht es u.a. um die Frage nach der Verständlichkeit dialektaler Ausdrucksweisen (Han 1992, S. 2).

L – Lexikographie als literarische Schreibweise

Literarische Autoren verschiedener Sprachräume nutzen in jüngerer Zeit das Textformat des Lexikonartikels und (in engem Zusammenhang damit) das mediale Format des lexikographischen Kompendiums in einer Weise, die zwar an Früheres (an das Genre des satirisch-kritischen Wörterbuchs und das surrealistische Experimentallexikon) anknüpft, dabei aber thematisch und formal manch neuen Weg geht.

Alphabetisch-lexikographisch organisierte Werke und enzyklopädische Kompilationen sprachlich-diskursiver Bestände bilden eine facettenreiche Textform im Grenz-, Übergangs- und Hybridisierungsbereich zwischen fiktionaler Literatur und Wissenschaftsprosa. Das alphabetische Anordnungsprinzip erweist sich als Stimulus zur Kombination von Heterogenem und Disparatem; das Format des literarischen Wörterbuch oder Lexikons bietet Anlaß zu kritischer Auseinandersetzung mit der Wissensgesellschaft, ihren Prinzipien und ihren Vertretern, Anlaß auch zu diskurskritischen Bestandsaufnahmen, zu Sprachreflexion, Sprachkritik, Spracherfindung, Anlaß schließlich zur Erprobung von Formen aphoristischen, dynamischen, anti-systematischen Philosophierens und Schreibens.

Auch mit dem Prinzip ›Wissensbrocken‹ läßt sich gut spielen. Das Interesse an Übergängen und Entdifferenzierungen scheint zum Reiz der Lexikonform maßgeblich beizutragen.

Implizit, teils auch explizit reflektieren die fraglichen Texte damit über das ›enzyklopädische‹ Potential derjenigen Darstellungsmedien und -formaten, an denen sie sich – neben bzw. anläßlich der Idee oder des Projekts ›Weltdarstellung‹ – orientieren. Gerade dort, wo sie alphabetisch organisiert sind, verbindet sich damit implizit ein Hinweis auf die Sprachgebundenheit jener Darstellungsformen und Ordnungsmuster.

Darstellungsreflexivität. Auf einen Trend zum lexikographischen Schreiben hat schon 2002 Joachim Schultz aufmerksam gemacht⁵⁴⁶ – und zwar mit Blick auf literarisch-essayistische und unterhaltsam-humoristische Publikationen,⁵⁴⁷ aber auch mit Blick auf Verlage, die schwerpunktmäßig sachkundliche Lexika produzieren.⁵⁴⁸ Manchmal sind, so Schultz' Beobachtung, die Übergänge fließend, entscheidend der Reiz des Wörterbuch- bzw. Lexikonformats. Schultz setzt den Trend zum Lexikon in Beziehung zur zeitgenössischen Wissensbrocken-Kultur und erinnert an »Quizsendungen, bei denen man Millionär werden kann«.⁵⁴⁹

Mit dem Rekurs auf lexikographische und diktionsaristische Darstellungsverfahren in der Literatur sowie mit der literarischen Beschreibung und Thematisierung von Lexika, Wörterbüchern und Enzyklopädien kommen historische Modelle enzyklopädischen Schreibens ins literarische Spiel. Daß damit auf differente Epistemen Bezug genommen wird – gebrochen, zitathaft, manchmal kritisch-parodistisch, oft spielerisch –, hat die jüngere Forschung verdeutlicht.⁵⁵⁰ Den literarisch ›aktivierten‹ Enzyklopädiemodellen überlagern sich vielfach andere Modelle der Organisation von Weltelementen respektive von Weltwissen; zu beobachten sind allerlei ›Kreuzungen‹ der Idee enzyklopädischer Darstellung mit je spezifischen Darstellungsmedien und -formaten.

Differente Poetiken des Lexiko-Graphischen. Nicht immer transportieren literarische Lexiko-Graphien primär Geschichten; oft bieten sie auch einen Rahmen für essayistische Schreibverfahren mit narrativen Anteilen, für lite-

⁵⁴⁶ Joachim Schultz: »Von A bis Z. Kurzer, alphabetisch gehaltener Versuch über Lexika und Wörterbücher der besonderen Art«, in: *HAGEL: Hefte für angewandte Literaturwissenschaft* 1 (2002) (zuerst in *Basler Zeitung*, 19. Mai 2001, Magazin, S. 12–14 [= kürzere Fassung]).

⁵⁴⁷ Schultz verweist auf den Metzler Verlag, der im Bereich Literatur und Kultur diverse Lexika veröffentlicht hat. Als rezente Titel nennt er (2002): *Lexikon Kultur der Gegenwart*, *Metzlers Philosophie Lexikon*, *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Seitdem ist in diesem und in anderen Verlagen eine Fülle an Titeln hinzugekommen.

⁵⁴⁸ Das Lexikonprogramm des Eichborn-Verlages sei, so Schultz' weitere Beobachtung, – anders als das des Metzler-Verlages – nicht vorrangig auf Wissensvermittlung angelegt: »Hier sind es eher die kuriosen, verblüffenden Themen, die in Lexika gepackt werde« (2002, S. 20); Schultz nennt ein *Lexikon der berühmten Tiere*, *Lexikon der ersten Male*, *Lexikon der populären Irrtümer*, sowie ferner ein *Lexikon der Fußballmythen* und ein *Lexikon der Verschwörungstheorien* (letzteres von Robert Anton Wilson, 2000).

⁵⁴⁹ Schultz 2002, S. 20.

⁵⁵⁰ Vgl. Kilcher 2003; ferner: Schmitz-Emans/Fischer/Schulz 2012.

rarisch-philosophische Reflexionen, für literarische Kultur-, Zeit- und Sprachkritik und nicht zuletzt für Formen des literarischen Kulturvergleichs. Solche und andere Spielformen literarischer Lexiko-Graphie sind unterschiedlichen (impliziten, manchmal auch expliziten) Poetiken verpflichtet und lassen sich unter verschiedenen Aspekten betrachten. Ein wichtiger Aspekt ist die Frage nach der Signalfunktion der lexikographischen als einer konventionellerweise ›wissensvermittelnden‹ Schreibweise im literarischen Kontext: Wird durch die Adaptation lexikographischer Formen der hohe Stellenwert lexikographisch erfaßten oder erfaßbaren Welt-Wissens signalisiert? Geht es um die Betonung des Wissensbezugs literarischer Darstellungen? Soll an die geläufige Differenz zwischen ›faktographischem‹ und ›fiktionalem‹ Schreiben erinnert werde; soll diese Differenzierung womöglich in Frage gestellt oder gar aufgehoben werden? Oder sind eher formale, textorganisatorische Aspekte interessant, etwa die Möglichkeit, anstelle einer linearen Geschichte eine Geschichte in Einzelabschnitten zu präsentieren?

Realisierte, projektierte und imaginierte ›Lexiko-Graphien‹. Was man summarisch als ›literarische Lexiko-Graphie‹ charakterisieren könnte, besteht nicht nur aus Texten, welche direkt in lexikographischer Buchform verfaßt und publiziert wurden. Hinzu kommen lexikographische Projekte, die artikelweise oder als Artikelreihen sukzessiv erschienen, dabei aber das Buchformat zumindest als imaginäre Form zitieren (und nachträglich dann auch als Bücher publiziert wurden). Hinzu kommen ferner Projekte, die nicht oder nur teilweise realisiert wurden, etwa unvollendete Lexikonromane (wie *Wirths Roman* von György Sebestyén), sowie Skizzen, Entwürfe, Materialsammlungen zu entsprechenden lexikographischen Projekten, also gleichsam Lexika im mehr oder weniger fortgeschrittenen Planungszustand. Projektierte Lexika sind ›imaginäre Lexika‹, und wenn zumindest das jeweilige Projekt als solches Profil annimmt, bilden die Darstellungen dieser Projekte einen Beitrag zur Genre- und Konzeptgeschichte literarischer Lexikographik. Dies gilt etwa für den in Sten Nadolnys Poetikvorlesungen (*Das Erzählen und die guten Absichten. Münchner Poetikvorlesungen*, 2002) beschriebenen Plan zu einem Lexikonroman, der aber nie realisiert wurde. Hinzu kommen schließlich – als Überbietungen der bloßen Projekte, der imaginären und nicht realisierten lexikographischen Texte – Skizzen zu lexikographischen Texten, deren Realisierung sich schwerlich vorstellen läßt und die womöglich die Grundvoraussetzungen dessen unterlaufen, was man

mit Lexikographik verbindet. Jorge Luis Borges' berühmte Skizze einer »chinesischen Enzyklopädie«⁵⁵¹ spielt gleichsam mit den Grenzen geläufiger Vorstellungen eines ›Lexikons‹.

Seltsame Nachbarschaften am Leitfaden des Alphabets. Wie auch immer man die »chinesische Enzyklopädie« – respektive: deren Skizze – bei Borges interpretiert: Die alphabetische Reihung der seltsamen Tiere auf dem Papier ist zunächst einmal die Produktion einer ›Nachbarschaft‹. »Tiere, die dem Kaiser gehören« und »mit einem ganz feinen Pinsel« gezeichnete Tiere mögen so inkompatibel, ja klassifikationsfremd sein, wie sie wollen – als Bestandteile eines Textes sind sie zunächst einmal ›Tiere auf dem Papier‹. Analoges gilt auch für alle Beispiele literarischer Lexiko-Graphik, die am Leitfaden des Alphabets Heterogenes ›auf die Reihe bringen‹: Auch sie stiften Nachbarschaften auf dem Papier, Nachbarschaften im Buch, geschriebene Nachbarschaften. Und der Leser darf beobachten, was sich dann zwischen Regenschirmen und Nähmaschinen, zwischen kaiserlichen Tieren und gezeichneten Tieren, zwischen Bildern und Vokabeln, Beschreibungen und Photos, Wort- und Ding-Erläuterungen sowie zwischen allerlei anderen seltsamen Nachbarn abspielt. Kurt Martis *Abratzki oder Die kleine Brockhütte* (1971), ein Pioniertext der jüngeren literarischen Lexiko-Graphik, beleuchtet die Seltsamkeit einer aus allerlei Heterogenem und Irritierendem bestehenden Welt mittels eines alphabetischen Textes. Gerade die alphabetische Form kann im Umgang mit kulturellen, Wissens- und sprachlichen Beständen ›Randgänge‹ ermöglichen, die gerade nicht beanspruchen, vorgegebene Ordnungen zu bestätigen. Alphabetisch organisierte Texte gestatten es, das Dargestellte gleichsam ostentativ in die Form eines Agglomerats (aus Artikeln oder Erläuterungen) zu bringen. Wer alphabetisch schreibt, setzt sich mit kulturellen, wissensdisziplinären und sprachlichen Gegebenheiten auseinander, umkreist sie aber gleichsam aus der relativen Distanz dessen, der Bruchstücke statt Ganzheiten zu liefern verheißt.

⁵⁵¹ Borges 1989: »El idioma analítico de John Wilkins«, S. 84–87, hier insb. S. 86; dt. Borges 2003: »Die analytische Sprache von John Wilkins«, S. 109–113, hier insb. S. 111f.

1. Literarische Lexiko-Graphie – Facetten und Spielformen

›**Lexikofiction**‹. Lexiko-Graphisches ist populär und mischt sich in die Literatur zunehmend stärker ein.⁵⁵² Kurt Marti hat den Begriff der ›Lexikofiction‹ ins Spiel gebracht, um Spielformen literarischer Lexikographie zu charakterisieren. Sein Buch *Abratzki oder Die kleine Brockhütte. Nachträge zur weiteren Förderung unseres Wissens. Lexikon in einem Band* (1971) enthält einen lexikographischen Text, alphabetisch, in Artikel gegliedert, ohne narrativ entfaltete Handlung. Marti lemmatisiert viele Bestandteile der historisch-realen Welt und bietet insgesamt eine Fülle an lexikographischen Informationen über Figuren, Schauplätze, Ereignisse, Institutionen der Geschichte, schmuggelt aber auch Fiktionen in sein Lexikon ein. Dabei nimmt sich gerade das Wissen, das nach konventionellen Vorstellungen ›faktographisch‹ ist, oft ›erfunden‹ und unglaubwürdig aus.⁵⁵³ In manchen Fällen ist es auch schwer zu entscheiden, ob eine Information auf historische Fakten verweist oder frei erfunden ist, denn Marti hat eine Vorliebe für Skurriles und Absseitiges. Die von der lexikographischen Form normalerweise erzeugten Realitätseffekte werden zum eigentlichen Gegenstand des literarischen Spiels.

Spiel mit der lexikographischen Form. Literarische Rekurse auf die lexikographische Form erinnern als Zitate eines vertrauten Dispositivs an Kernfunktionen von Lexikographie⁵⁵⁴ – und stehen zu diesen zugleich in einem spielerisch-distanzierten Verhältnis. Viele von ihnen parodieren konventionelle Formen der Erfassung und Festlegung von Wissensbeständen sowie der medialen Aufbereitung von Wissen und erzeugen damit unter anderem gewollt komische Effekte. Andere Beispiele wiederum dokumentieren den

⁵⁵² Vgl. dazu Schmitz-Emans: »Enzyklopädien des Imaginären«, in: Renate Solbach (Hg.): *Acta Litterarum*, online unter: <http://www.actalitterarum.de/theorie/mse/enz/index.html> (zuletzt aufgerufen: 17.07.2017).

⁵⁵³ Vgl. Teil III.

⁵⁵⁴ »**Lexikon** (griech. *λεξικόν* [*βιβλίον*], Wörterbuch, zu *λέξις*, Ausdruck, Wort), Wörterbuch, speziell jedes nach Stichwörtern bestimmter Wissensgebiete geordnete Nachschlagewerk, z.B. eine ↑Enzyklopädie; auch ohne nachfolgende Erklärung oder Übersetzung der Stichwörter, also nur als Liste eines Wortschatzes, dann allerdings in der Regel unter Einschluß der Angabe der syntaktischen und/oder semantischen Kategorie [...] des jeweiligen Eintrags. [...]« (*Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2: *H–O*. In Verbindung mit Gereon Wolters, hg. von Jürgen Mittelstraß. Mannheim/Wien/Zürich 1984, S. 604).

durchaus ernsthaften Versuch, mit lexikographischen Mitteln – konkreter: über eine alphabetische Zusammenstellung von Leitwörtern und Kernbegriffen – ihrem Thema gerecht zu werden, ohne die falsche Suggestion von Systematik und Vollständigkeit zu erzeugen. Ob komisch-parodistisches Spiel oder ernsthafte ›Bestandsaufnahme‹ – literarische Lexiko-Graphien lenken den Blick auf Prozesse der Konstitution, Ausdifferenzierung und Konsolidierung von Kultur, auf kulturelle Institutionen und Praktiken, kulturspezifische Produkte und Formen des Umgangs mit diesen. Archiviert und aufbereitet werden, eng verschränkt, Ding- und Wortwelten – und zwar aus einer ›emischen‹ Perspektive. Präsentiert und bespiegelt werden Ding- und Sprachwelten oft vor allem unter dem Aspekt ihrer Vergänglichkeit; das literarisch-künstlerische ›Lexikon‹ wird aus einer Perspektive des Rückblicks dann oft zum Archiv des Abgelegten, Verbrauchten, Unzeitgemäßen. Oft werden auch betont periphere, abseitig-scurrile, regional- oder gruppenspezifische kulturelle Objekte, Institutionen und Themen zum Gegenstand, vielfach auch persönliche Erfahrungen.

Optionen des Alphabetischen. Literarische Lexikographen operieren mit der alphabetischen Ordnung als einem Prinzip, das allein die (kontingenten) Namen der verzeichneten Gegenstände zum Kriterium ihrer Anordnung macht.⁵⁵⁵ Und sie setzen manchmal auf die subversiven Effekte von in die beschriebene Tier-, Pflanzen- oder Begriffswelt eingeschleusten Phantasieprodukten. Das Alphabet gestattet es, das ›Nasobem‹ zwischen dem ›Nachtfaunaauge‹ und dem ›Nilpferd‹ aufmarschieren zu lassen. Für den Romanautor als einen ›Weltschöpfer‹ kann es Unterschiedliches bedeuten, sich schreibend am ABC entlang zu bewegen: So mag es die Produktivität stimulieren, ja Schreibkrisen zu bewältigen helfen, mit dem ABC einen Leitfaden zu haben. Die Idee, ›Alles von A bis Z‹ zu sagen, mag bei der Schilderung fiktiver Welten stimulierend wirken, auch wo man an ihre Einlösbarkeit nicht mehr glaubt. Gerade die Orientierung an der Idee enzyklopädischer

⁵⁵⁵ Die alphabetische Ordnung ist als arbiträre Ordnung scheinbar sinn-indifferent. Allerdings ist hier doch eine Einschränkung zu machen: Alphabetisches Schreiben basiert auf einer Privilegierung der Wörter, der Vokabeln und Namen gegenüber anderen Anhaltspunkten für die Anlage der Darstellung. Ausschlaggebend für die Positionierung im (relativen) Ganzen eines alphabetisch strukturierten Buchs, ist, wie etwas oder jemand ›heißt‹ bzw. ›genannt wird‹. Dadurch liegt auf der sprachlichen Dimension der Darstellung von vornherein ein (oft allerdings übersehener) Akzent.

Fülle lädt dazu ein, ›immer noch mehr‹ zu berücksichtigen – und zu schreiben. Die Form einer Darstellung ›von A bis Z‹ lädt dazu ein, Unterschiedliches miteinander zu kreuzen, verschiedenartige Dinge und Themen nebeneinander zu plazieren, Diskurse zu hybridisieren, aus Kontrasteffekten auf inhaltlicher und diskursiver Ebene Effekte zu ziehen. Alles in allem ist die (Schein-)Ordnung des Alphabets ein brauchbares Surrogat anderer, nicht mehr tragfähiger Organisationsmuster.

Neben dem Sachbuch, das seine Inhalte in literarisierter Form präsentiert, stehen literarische Schreibweisen, die zugleich informative Funktionen haben; die Übergänge sind fließend. Fließend ist auch der Übergang zwischen Büchern, die zu Unterhaltungszwecken geschrieben werden, und ambitionierten literarischen Texten; gerade das Interesse an der lexikographischen Form verbindet Verfasser von unterhaltsamen ›Verschenkbüchern‹ mit denen avantgardistischer und experimenteller Werke. Schließlich begründet das Interesse am Lexikographischen auch einen Brückenschlag zwischen Literatur und bildender Kunst. Diverse Künstlerbücher nehmen – ähnlich wie auch literarische Texte – Bezug auf die Form des Lexikons als auf eine gestaltungsfähige Matrix. Im Grenz- und Übergangsbereich zwischen fiktionaler Erzählliteratur und Sachbuch lokalisieren sich insbesondere vielfältige lexikographische Darstellungen, in denen es um fiktive Gegenstände und Wesen, um Gegenstände individueller oder kollektiver Imaginationen geht: Es gibt Lexika imaginärer Wesen, Welten, Orte und Topographien, imaginärer Wissenschaften und Theorien, Sprachen und Texte, Künstler und Schriftsteller – sowie Lexika der Träume, Mythen, Fabeln nebst deren Figurenbeständen. Einerseits unterscheiden sich diese Lexika vom traditionellen Konversationslexikon dadurch, daß es die in ihnen vorgestellten Gegenstände, Wesen, Welten etc. nicht ›gibt‹. Andererseits ›gibt‹ es das Dargestellte eben doch – nämlich als Inhalt bestimmter literarischer Werke oder auch werkunspezifischer kollektiver Vorstellungen. Über diese Inhalte zu ›informieren‹ bedeutet also, ein Segment kulturellen (vielfach literaturbezogenen) Wissens aufzubereiten. Ein Lexikon, das die Welt des *Lord of the Rings* oder des *Harry Potter* darstellt, kann hinsichtlich der ›realen‹ Informationen über imaginäre Gegenstände einem Lexikon mythologischer Figuren durchaus an die Seite gestellt werden. Gleichzeitig ist die Abfassung eines entsprechenden Kompendiums aber auch als Verlängerung des literarischen Schreibprozesses ins Lexikographische hinein beschreibbar – als Fortsetzung erzählerischer Fiktion mit modifizierten Mitteln.

Motive und Effekte literarisch-lexikographischen Schreibens: (a) Sammlung und Archivierung. Die Motive für die Entscheidung, einen Text in Artikel zu alphabetisch aufeinander folgenden Lemmata zu gliedern, sind unterschiedlich; teilweise können mehrere im Spiel sein. Vor dem diskursiven Hintergrund, der als ›cultural turn‹ etikettiert worden ist, lässt sich gerade in der Literatur der letzten Jahrzehnte ein zunehmendes Interesse an Bestandsaufnahmen beobachten. Im Kontext einer Kultur, die sich als Erinnerungskultur versteht, gedeihen vor allem lexikographische Darstellungen flüchtiger, vergänglicher, nur temporär bekannter bzw. benutzter Gegenstände; so entstehen Lexika der bedrohten Wörter, Lexika veralteter Dinge, Lexika des Abfalls. Man trägt zusammen, sortiert alphabetisch – und stellt das Gesammelte im Buch als einem Museum der Merkwürdigkeiten, manchmal auch der Absonderlichkeiten, aus. Das Sammeln wird zur Voraussetzung einer (Selbst-)Darstellung der gegenwärtigen Kultur. Listen spielen in der Gegenwartsliteratur eine anhaltend wichtige Rolle; einschlägige Untersuchungen zeigen die Bedeutsamkeit der Listenform für die Literaturen verschiedener Zeiten und Sprachräume;⁵⁵⁶ Umberto Eco hat rezent dem Thema Listen eine Darstellung gewidmet, die neben verbalen auch pikturale Listen umfasst.⁵⁵⁷ Die alphabetische Anordnung des Gesammelten und Aufgelisteten ist ein Modus der Strukturierung, mit dem bewusst auf die Suggestion einer sachlichen Systematik und Hierarchisierung verzichtet wird. Das Alphabet ist egalitär, ›demokratisch‹: Es bringt Verschiedenartiges in eine Reihenfolge, die allein den Namen folgt; eine Ordnung der Wörter tritt an die Stelle einer (suggerierten) Ordnung der Dinge. Profitieren lässt sich zudem von den Be- und Verfremdungseffekten, die sich ergeben können, wenn sich dabei eigenartige Nachbarschaftsverhältnisse ergeben.

(b) Partikularisierung. Was in Artikel gegliedert dargestellt wird, erscheint nicht als ›organisches‹ Ganzes und nicht als geschlossenes System, sondern als Agglomerat von Einzel-Gliedern (*articuli*). Dieser Effekt macht sich vor allem dort geltend, wo man ihn normalerweise nicht erwartet, nämlich anlässlich von Schreibweisen, von denen man früher wie selbstverständlich die Darstellung und Erläuterung von Zusammenhängen erwartete. Nicht nur kollektiv relevante kulturelle Gegebenheiten, sondern auch Personen lassen

⁵⁵⁶ Vgl. hierzu Mainberger 2003.

⁵⁵⁷ Vgl. Eco 2009.

sich in Form alphabetisch angeordneter Artikelfolgen darstellen. Im Bereich des autobiographischen Schreibens ist die alphabetisch-lexikographische Form unter anderem deshalb von Interesse, weil sie ein Alternativmodell zur chronologischen Ordnung anbietet. Wenn Autoren über sich selbst am Leitfaden des Alphabets schreiben und artikelweise über Erfahrungen, über ihnen persönlich wichtige Themen und Einsichten, über das eigene Erleben im engeren und weiteren Sinn sprechen, so verbindet sich damit bedingt durch die gewählte Form automatisch ein Moment der Partikularisierung. Es gibt keinen Zwang zur ›ganzen‹ Geschichte mehr, weil man an ›ganze‹ Geschichten nicht mehr glaubt. Es gibt keinen Zwang zur Vollständigkeit mehr, weil man an Vollständigkeit, an erschöpfende Darstellungen nicht mehr glaubt. Eine rein alphabetische Ordnung, so der Hintergedanke, ist besser als die falsche Suggestion einer absoluten Ordnung.

(c) V-Effekte und Ästhetisierung von Wissensdiskursen. Die Verwendung alphabetischer Formen kann ein Moment der Ästhetisierung sein: Formen, die nicht notwendig gewählt werden, machen auf sich aufmerksam. Wer also ein Sachbuch als alphabetisches Lexikon aufmacht, wo auch eine an sachlichen Aspekten orientierte Struktur denkbar gewesen wäre, macht seine Darstellung zu einem Arrangement, das seine ästhetische Dimension unbeschadet seines Informationswerts hervorhebt. Hier bietet sich insbesondere die Möglichkeit zur Darstellung von Heterogenem, zur Kombination unterschiedlicher Wissensbestände und -diskurse. Die Verwendung lexikographischer Formen führt zur Aufmerksamkeit auf die Form an sich sowie – in Verbindung damit – zur Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen Form und Inhalt. Satiren, Parodien sowie humoristische Texte, deren Primärziel statt ernsthafter Kritik die Verulkung ihres jeweiligen Gegenstandes ist, beziehen daraus ihre Effekte. Wo Schriftsteller in Gestalt einer lexikographisch dargestellten ›Dichterflora‹ oder eines ›Bestiariums‹ vorgestellt werden, erzeugt die Verfremdung per se Komik.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Eine Reihe von literarischen Kompendien setzt auf die Komik von Verfremdungseffekten, – sei es, daß sie die jeweiligen Gegenstände in der satirisch verfremdeten Form eines pseudowissenschaftlichen Nachschlagewerks präsentiert werden, sei es daß sie vertraute Darstellungsverfahren als solche humoristisch parodieren. Überhaupt ist eine erhebliche Zahl der literarisch-ästhetischen Experimente mit wissenschaftlichen Darstellungsformen parodistisch – wenn auch keineswegs alle komisch oder satirisch wirken wollen. Die Satire kann auf den Gegenstand der Darstellung zielen, etwa wenn in Form eines Lexikonbeitrags eine Person als

(d) Sprachreflexion. Zwischen Sach- und Fachlexika und Wörterbüchern verläuft keine klare Grenze, weder sachlich noch begrifflich; ein ›Dictionnaire‹ kann Sachinformationen bieten, ein Sachlexikon informiert vielfach auch über Terminologien, Ausdrucksweisen, Etymologien. Darum bietet die lexikographische Form nicht zuletzt Anlaß zur Reflexion über Wörter, zur Suche nach und zur Erkundung von Ausdrucksweisen, zum Spiel mit Namen und Formulierungen – und zur Reflexion über Sprachliches, seinen Gebrauch, seine Wirkungen.

2. Literarische Lexikographie als Darstellung von Geschichte und Geschichtserfahrung

Die ludistische Komponente literarischer Lexikographie schließt eine historiographische und insofern faktographische Dimension keineswegs aus. Auch und gerade historische Romane und Essays präsentieren sich gelegentlich in Form alphabetisch gereihter Artikel. Lawrence Norfolk thematisiert in »A Bosnian Alphabet« (1993) den Jugoslawienkrieg in literarisch-essayistischer Form.⁵⁵⁹ Hans Ulrich Gumbrecht präsentiert in seinem Buch *1926. Living at the Edge of Time* (1997, dt. 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, 2001) eine Reihe alphabetisch gereihter Artikel, die der erklärten Absicht des Verfassers zufolge den Leser ins Jahr 1926 versetzen sollen. Es gelte, »eine historische Umwelt präsent zu machen, von der wir wissen, (oder: von der wir nicht mehr wissen, als) daß es sie während des Jahres 1926 an dem einen oder anderen Ort gegeben hat.«⁵⁶⁰ Offenbar verläßt sich Gumbrecht auf die ›Realitätseffekte‹ des Lexikographischen.

Geschichte und Zeitgeschichte im Spiegel literarisch-lexikographischer Schreibweisen – Beispiel Südosteuropa. Die folgenden Beispiele repräsentieren ein Spektrum an Varianten der Bezugnahme auf Historisch-

seltsame Tierart porträtiert wird – aber auch auf die Darstellungsweise als solche, etwa im Sinn der Parodie eines ›gelehrt‹ wirkenden Stils, der auch Nichtigkeiten und Trivialitäten aufwendig schildert und vor allem sich selbst ernst nimmt.

⁵⁵⁹ Vgl. das inzwischen nicht mehr greifbare Internetdokument von Norfolk: »A Bosnian Alphabet«, online unter: <http://www.lawrencenorfolk.com/archive/sarajevo-and-after-a-bosnian-alphabet/> (zuletzt aufgerufen: 17.07.2017).

⁵⁶⁰ Gumbrecht 2001, S. 9.

Zeitgeschichtliches, auf Politik und Gesellschaft. Die Großregion, auf die sie sich beziehen ist – bei jeweils besonderer Fokussierung – bemerkenswerterweise jeweils dieselbe: das südöstliche Europa. Es geht um die weitläufigen Territorien des multiethnischen österreichisch-ungarischen Kaiserreichs⁵⁶¹ und um den Vielvölkerstaat Jugoslawien, respektive um das, was von ihm nach seinem Zerfall übriggeblieben ist. Daß gerade (ex-)jugoslawische Autoren bzw. Nachfahren von Bewohnern der Donaumonarchie sich für lexikographische Formen literarischer Auseinandersetzung mit Geschichte interessieren, gibt zu denken. Fast drängt sich die Hypothese auf, daß Schriftsteller aus zerfallenen Staaten der partikularisierenden alphabetischen Textform besonders viel abgewinnen können, weil diese in ihrer Zergliederung Analogien zum Zustand ihres Heimatlandes aufweist. Die K.u.K.-Monarchie wie auch Jugoslawien waren als Staatsgebilde das Produkt einer politischen ›Kombinatorik‹, die sich in textkombinatorischen Formen allegorisch be spiegeln läßt – wie schon in Norfolks »Bosnian Alphabet«. Und gerade anläßlich solcher Staatsgebilde läßt sich der Charakter nationalkultureller Identitäten und historischer Selbstdeutungsmuster erörtern.

Milorad Pavićs *Chasarisches Wörterbuch* hat trotz der Phantastik vieler Motive und Episoden eine politisch-historische Seite.⁵⁶² Die drei Protagonisten aus dem 20. Jahrhundert sind Wissenschaftler, die sich vergleichenden historisch-religionsgeschichtlichen Studien widmen. Ihre Schicksale verknüpfen den in viele Artikel zersplitterte Bericht über die Chasaren mit der nicht minder zersplitterten Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts. Dorota Schulz, Abu Muawija und Isajlo Suk, alle 1930 geboren, sind zugleich Zeugen und Opfer einer zerrissenen Welt der unlösbaren kulturellen und ideologischen Konflikte. Ihre fiktiven Lebensläufe stehen erstens in Beziehung zum Nationalsozialismus und seinem Schreckensregime in Zentraleuropa und den bis in die Gegenwart hinein nachwirkenden Folgen des Holocaust, zweitens zum arabisch-israelischen Konflikt in Nahost. Sie alle sind gezeichnet, irreversibel, agieren wie Marionetten undurchschaubarer historischer Gewalten, deren Folgen sich vielleicht an Dorota Schulz am augenfälligsten zeigen, deren Persönlichkeit sich spaltet. Die wissenschaftlichen Interessen der drei zeitgenössischen Protagonisten, die allesamt fremden Kultu-

⁵⁶¹ Okopenkos *Lexikon-Roman*, der eine Donau-Reise schildert, ließe sich in die Gruppe einreihen, obwohl politische Geschichte hier keine zentrale Rolle spielt.

⁵⁶² Vgl. Kap. I E.

ren gelten und insofern dem umfassenden Projekt einer Entzifferung und Lesbarmachung des kulturell Fremden verpflichtet sind, ändern nichts am zerrissenen Zustand der politischen Gegenwart und bewahren die drei nicht vor dem tödlichen Konflikt mit den Vertretern der jeweiligen anderen Kulturen, obwohl sie sich sogar auf einen und denselben Gegenstand konzentrieren: eben auf die mysteriösen Chasaren. Ein Drittel des Romanpersonals stammt aus Serbien; zumindest Adam Branković und Isajlo Suk sind textinterne Spiegelfiguren des Autors selbst. Die in Jugoslawien praktizierten großen Religionsgemeinschaften sind durch Romanfiguren jeweils mehrfach vertreten, insbesondere durch die Gegenwartsgeneration: Suks kultureller Hintergrund ist christlich-orthodox geprägt; Schulz ist eine katholisch getaufte Jüdin, Muawija ein Moslem. – Man könnte die Geschichte der geheimnisvollen Chasaren als eine verdrehte Parabel über die ›jugoslawische‹ Identität lesen: Während die Chasaren einmal eine eigene Kultur hatten, die aber von anderen Kulturen absorbiert wurde, sind die ›Jugoslawen‹ aus der politischen Vereinigung verschiedener Teilkulturen entstanden. Auch ihre Welt gibt es 1981 schon nicht mehr.

Dubravka Ugrešić hat sich aus der Perspektive des Exils mit dem Darstellungsformat des Albums, des Museums und des Wörterbuchs auseinandergesetzt; alle drei erscheinen aus ihrer Perspektive als kompensatorisch für den Zerfall und Verlust dessen, was in ihnen dargestellt ist – auch und gerade das Wörterbuch. *Američki fikcionar* (1993; dt.: *My American Fictionary*, 1994)⁵⁶³ erzählt davon, wie die Autorin 1991 Zagreb verließ und über europäische Zwischenstationen in die USA einreiste, verfolgt von den Schreckens-Nachrichten aus der Heimat, verstört durch kulturelle Differenzen. Für eine niederländische Tageszeitung entstand in dieser Situation eine nachträglich zum Buch zusammengefaßte Kolumne mit dem Titel *Američki fikcionar*. Die Lemmata des (nicht alphabetischen) Wörterbuchs sind Vokabeln, die entweder auf die spezifische Situation des politischen Flüchtlings und das Exil verweisen – oder aber auf die zunächst fremde amerikanische Lebenswelt, mit ihren Reizen und ihren Absurditäten. Als Metapher der Abfassung eines Wörterbuchs erscheint das Pulloverstricken im Schutzraum

⁵⁶³ Vgl. auch Teil III.

angesichts des Bürgerkriegs: Selbstbehauptung in prekärer Lage, praktisch und zugleich symbolisch relevant.⁵⁶⁴

Der Ungar Péter Zilahy hat die bürgerkriegsähnlichen Unruhen von 1996/1997 in Belgrad selbst miterlebt. Sein Lexikonbuch *Az utolsó ablaksíráf. Öt éven felülieknek* (1998; engl.: *The Last Window-Giraffe*, 2008)⁵⁶⁵ verbindet Elemente des historischen Romans, der biographischen und der autobiographischen Erzählung: Strukturiert wie ein – dabei auch vielfach zitiertes – ungarisches Kinderlexikon, informiert das Buch erstens über die Geschichte Jugoslawiens und des Balkans insgesamt seit dem Mittelalter. Insbesondere bietet es Bausteine zu einer politischen Geschichte des Staates Jugoslawien, zu seiner Vor- und Nachgeschichte, seiner Kultur, seinen Lebensformen. *The Last Window-Giraffe* wirkt, da es ein bebildertes Kinderlexikon als Hypotext nimmt und diesem die eigenen Einträge überschreibt, auf einen ersten, oberflächlichen Blick verspielter, als es ist: Dem Leser präsentiert wird ein Lexikon über ›Jugoslawien‹, verfaßt unmittelbar nach und unter dem Eindruck von Belgrader Demonstrationen in den 1990er Jahren – über das politische Konstrukt Jugoslawien und seinen Zerfall nach Titos Tod, über die Beteiligten am Jugoslawienkrieg und den Alltag in einer bürgerkriegsähnlichen Situation. Dabei geht es auch um Imaginationen, Träume und Fiktionen im engeren Sinn, die mit den ›faktographischen‹ Passagen aber nicht kontrastieren, sondern in diese übergehen – und letztlich erscheint auch ›Jugoslawien‹ als eine kollektive Funktion. Biographischen Anteil enthält Zilahys Buch, insofern die Lebensgeschichte Titos in verschiedenen Etappen in Erinnerung gerufen wird. Daneben liest man auch Autobiographisches über den Schriftsteller Zilahy und seine Erfahrungen in den Belgrader Auseinandersetzungen zwischen demonstrierenden Bürgern und Studen-

⁵⁶⁴ »In Zagreb fand ich mich wiederum in einem – inneren Schutzraum. Das große Unglück, Sarajevo, Bosnien schlug jetzt mit aller Kraft zu. Von seinem Rhythmus ergriffen, begann ich noch einmal, in den verschütteten Wörtern zu stöbern. Es fing die intime Geschichte von der Entstehung eines anderen Buches an. Ich entdeckte auch etwas, was ich vorher nicht gewußt hatte. Jener im Schutzraum gestrickte Pullover ist ein tief unterbewußter Akt der Selbstverteidigung, eine Art (wie wir sie verstehen), dem Chaos Einhalt zu gebieten, eine Art der weißen Magie. Wenn wir diesen Pullover stricken, scheinen wir unbewußt jene Wirklichkeit zu schaffen, welche die anderen im selben Augenblick gewaltsam auftrennen. Dabei ist der Unterschied zwischen einem in normalen Zeiten gestrickten Pullover und jenem im Schutzraum gestrickten für das Auge des Betrachters nicht sichtbar und muß es nicht sein« (Ugrešić 1994, S. 15f.).

⁵⁶⁵ Vgl. auch Teil III.

ten auf der einen, Polizisten und anderen Organen staatlicher Macht auf der anderen Seite.

György Sebestyén, deutschsprachiger österreichischer Autor mit partiell ungarischen Vorfahren, hat sein Buch *Wirths Roman* als unvollendetes Fragment hinterlassen (vgl. Teil II, Beispiel (8)). Daß der Roman – obwohl insgesamt kein Lexikon-Roman – erhebliche lexikographische Anteile enthalten sollte, läßt sich dem Hinterlassenen entnehmen: Sebestyén plante ein Netzwerk von Erzählungen aus dem historisch-kulturellen Raum Österreich-Ungarns vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, die als Lebensgeschichten des weitläufigen Romanpersonals erzählt werden sollten – ergänzend zu Teilen des Romans, die dieselben Geschichten aus anderer Perspektive in den Blick rücken. Am Leitfaden der Lebensgeschichten der Romanfiguren kleidet der Erzähler ein breites Wissen über Kultur, Politik und Gesellschaft Österreich-Ungarns, Österreichs und Ungarns im 19. und 20. Jahrhundert in narrative Form. Teilweise autobiographisch geprägt, ist *Wirths Roman* zugleich auch ein Gesellschafts- und Zeitroman.

3. Themenfeld Zeitlichkeit: Literarische Lexikographik des Verschwindenden, der Abfälle, der Anachronismen

Enzyklopädisch-lexikographische Darstellungen können das Letzte sein, was von ganzen Kulturen übrigbleibt; Pavićs *Chasarisches Wörterbuch* beruht auf diesem Gedanken – und wenn es sich hier mit den Chasaren um ein legendäres Volk handelt, das schon im Mittelalter aus der Geschichte verschwand, so erinnern andere enzyklopädische Darstellungen an die Ausrottung ganzer Völker und Kulturen in der Neuzeit. Der sogenannte *Codex Florentinus*, die im Zug der Kolonialisierung Südamerikas von aztekischen Schreibern unter Leitung von Bernardino de Sahagún erstellte Enzyklopädie ihrer im Untergang begriffenen Kultur, bietet ein Beispiel dafür, das Hans Magnus Enzensberger entsprechend kommentiert hat.⁵⁶⁶

Eng affin zur Auseinandersetzung mit historischen Gegenständen und Themen, tritt literarische Lexikographik wiederholt in den Dienst der Refle-

⁵⁶⁶ Enzensberger 1966. Dieser spricht von einem »großen Versuch, von einer *anderen*, nämlich verlorenen Welt Zeugnis zu geben, ja sie wiederzugewinnen aus nichts anderm als aus ihrer Sprache [...]«, dem gegenüber sich die Taten der Konquistadoren wie »gewöhnliche Gangster-Coups« (ebd.) ausnehmen.

xion über Zeitlichkeit. In alphabetisch-lexikographischer Form verfaßt, enthält eine im Dezember 2007/Januar 2008 erschienene Ausgabe der Schweizer Zeitschrift *du* Artikel zu verschiedenen Dingen, Institutionen, Gebräuchen, Ideen und Abstrakta etc., die im Begriff sind, aus der Gegenwartskultur zu verschwinden.⁵⁶⁷ Das bis dato bestehende Redaktionsteam verabschiedet sich mit dieser Nummer, da es im Begriff ist, durch ein anderes abgelöst zu werden, also selbst zu verschwinden. Die Bestandsaufnahme verschwindender Dinge würdigt aussterbende Tier- und Pflanzenarten ebenso wie kulturelle Praktiken und Gebräuche, Industrieprodukte, Modeartikel und Alltagsgegenstände. So wird – auf melancholisch-humoristische Weise – die Flüchtigkeit der historischen Lebenswelten sinnfällig gemacht, auch wenn es in manchen Fällen nicht gar so betrüblich erscheint, daß Dinge und Institutionen verschwunden sind.⁵⁶⁸ Eine Reihe von ›Lexika‹ der vergangenen Dekaden ist ähnlich angelegt: Die Artikel gelten besonders zeittypischen, daher aber nach einiger Zeit auch besonders anachronistisch wirkenden Dingen, Institutionen, Ideen und Praktiken.⁵⁶⁹

Bilder der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit bietet auch ein anderes lexikographisches Projekt, das mit Texten und Bildern arbeitet: M. Vánçi Stirnemanns und Fritz Franz Vogels *„flickgut! Panne, Blätz, Prothese. Kulturgeschichtliches zur Instandsetzung* (2004). Unter dem Stichwort »Flickgut« werden alltagsweltliche Gegenstände, Räumlichkeiten und Praktiken verschiedener Art vorgestellt bzw. ins Gedächtnis gerufen, die mit dem Reparieren kaputter Dinge, der Ausbesserung schadhafter oder der Korrektur mißlungener Objekte zu tun haben, mit dem Ausbessern von Defekten an toten und lebendigen Gegenständen, aber auch mit der Kaschierung von Brüchen, Schäden und Rissen. Vor dem Auge des Lesers und Betrachters –

⁵⁶⁷ *Liftboy, der. Ein Alphabet des Verschwindens* [= Ausgabe der *du. Zeitschrift für Kultur* 67.782 (2007/2008)].

⁵⁶⁸ Die deutschschweizerische Herkunft des Heftes macht sich auch bei der Auswahl der ›verschwindenden‹ Dinge geltend; allerdings sind auch typische DDR-Dinge so wie regional eher unspezifische Dinge auf der Liste. Viele der gelisteten Artikel sind typische Produkte der 1960er und 1970er Jahre (aus der Liste der Lemmata: »Alpenbock, der«, »Armbanduhr, Blick auf die, der«, »Attachéköffchen, das«, »Aussentoilette, die«, »Bäcker, der«, »Baiji, der«, »Bakelit, das«, »Ballermann 6, der«, »Bilderrahmen, der«, »Blocher, der«, »Blumenwiese, die«, »Botanisiertrommel, die«, »Brief, der«, »Brustbeutel, der«, »Bumperfatscha«, »Butterfass, das«, »Buttons, die« [...]; vgl. ebd., S. 5).

⁵⁶⁹ Vgl. etwa: Fricke/Schäfer/Wartusch 1997; Fricke/Schäfer 1998. – Vgl. ähnlich ferner Roller 1997.

der Band ist opulent bebildert – erstet eine Welt, an der die Zeit in vielfacher Hinsicht ihre Spuren hinterlassen hat und immer noch hinterläßt: beim Kaputtgehen und Verrotten ebenso wie beim Geflicktwerden und der Schönheitsreparatur.

Nicht nur Dinge, Institutionen und Gebräuche verschwinden in einer schnelllebigen Welt immer rascher, sondern auch Wörter. Bodo Mrozek hat darum ein *Lexikon der bedrohten Wörter* (2005) zusammengestellt, dessen Titel eine Anspielung auf Listen bedrohter Tierarten darstellt.⁵⁷⁰ Zum einen werden damit die Wörter in Überspitzung der geläufigen Formel von der ›lebendigen Sprache‹ zoomorphisiert, zum anderen werden (leise ironisch) Wissensmuster und -inhalte der Biologie auf die Sprachwissenschaft als eine Kulturwissenschaft übertragen.⁵⁷¹

4. Randgänge, Unnützes, Marginalisiertes und Abseitiges als Gegenstand literarischer Lexikographie

Als »ex-zentrisch« charakterisiert Andreas Urs Sommer das »dictionnairistisch-enzyklopädische Bewußtsein« als solches.⁵⁷² Exzentrisch in spezifischem Sinn sind vor allem literarische Spielformen der Lexikographie: Das in ihnen reflektierte Wissen über ›Kultur‹, ›Wissen‹ und ›Sprache‹ wird vorzugsweise von Grenzen und Rändern her in den Blick genommen. Oft liegt der inhaltliche Akzent auf Peripherem, Abseitigem, Marginalem, auch auf Verdrängtem, Abqualifiziertem, Mißachtetem – und zwar sowohl, was die jeweiligen (realen oder fiktionalen) Gegenstände lexikographischer Beschreibung angeht als auch mit Bezug auf die Darstellungsform selbst. Man könnte lexikographisch-literarische Texte unter diesem Aspekt als Konkretisationen (Dokumentationen oder Entwürfe) eines ›anderen Wissens‹ betrachten – betreffe die Abweichung nun die Inhalt, die Form oder beides.

⁵⁷⁰ 2006 erschien ein zweiter Band des Lexikons.

⁵⁷¹ Der Klappentext verdeutlicht bezogen auf die Wandelbarkeit gesprochener Sprachen, was dem Naturkundler bezogen auf Individuen und Arten auf analoge Weise geläufig ist: Die sogenannte ›Lebendigkeit‹ der Individuen und Arten ist nur die Kehrseite ihrer Vergänglichkeit, ihrer Disposition (aus) zu sterben und anderen Platz zu machen; der Diskurs über lebendigen Wandel ist das euphemistische Pendant von Verfallsdiskursen.

⁵⁷² Sommer 2008, S. 56f.

Randgänge (a): Die Ränder der Enzyklopädie. Den *Rändern der Enzyklopädie* gilt eine Kollektiv-Publikation desselben Titels von 2005.⁵⁷³ Die Ränder der Enzyklopädie abzuschreiten, ist ein einerseits ex-zentrisches, andererseits aber eben darum das Zentrum beobachtendes Verhalten. Eine Serie mit alphabetisch geordneten Artikeln zu dezidiert unsystematischen (und in das alphabetische Wörterbuch der Ästhetischen Grundbegriffe nicht aufgenommenen) Gegenstände bzw. Themen spricht im Titeln von den ›Rändern‹ der Enzyklopädie – und beschreibt sich damit selbst. Blättlers und Poraths »Auftakt« (S. 7–9), ein selbstbezüglicher Artikel, der unter A (wie Auftakt) in die alphabetische Artikelsequenz integriert ist, steht unter einem Motto von Michel Serres aus seinem Buch *Hermes V. Die Nord-West-Passage*:

Das Flüssige hat andere Ränder als die klar umrissenen, glatten des klassischen Systems. Sie fluktuieren mit der Zeit wie die Umrisse eines fliegenden Bienenschwarms oder generell einer großen Population in der Geschichte bzw. ihrer eigenen Geschichte.⁵⁷⁴

Die Ausführungen der Mini-Enzyklopädie ›randständigen‹ Wissens sind für die Auseinandersetzung gerade mit literarischer Lexikographik anschlussfähig. Im Zeichen der zitierten Bemerkung über die ›Ränder‹ des Wissens wirken etwa ›lexikographische‹ Zusammenstellungen von ›Abfällen‹, von ›Ausgemustertem‹, von ›Unnützem‹, ›Abseitigem‹, ›Peripherem‹ etc. wie meta-lexikalische, also selbstbezügliche Zusammenstellungen, welche ostentativ die Ränder des als wissenswürdig Betrachteten und Erfassten sichtbar machen bzw. zur Sprache bringen: das, was außerhalb der Systeme kodifizierter Wissensgegenstände liegt, dabei aber eben den Rand des akzeptierten enzyklopädischen Wissens ausmacht – ein Rand, der diesem Profil gibt. Analoges gilt auch für ›abseitige‹ Begriffe, ›Neben-Wissen‹, ›seltsame Ausdrücke‹, ›periphere Diskurse‹ – also für die Ränder des Bereichs sprachlich-begrifflicher Repräsentationen von Wissen. Wissen konturiert sich in Relation zum (Noch-)Nicht-Gewußten; Blättler und Porath sprechen »von jenem Unbekannten, dessen Existenz nicht einmal erahnt wird oder das noch im Wartestand der Zukunft verharrt«.⁵⁷⁵ Und sie betonen die Erschließungs-

⁵⁷³ Blättler/Porath 2012.

⁵⁷⁴ Serres zit. nach Blättler/Porath 2012: »Auftakt«, S. 7.

⁵⁷⁵ Ebd.

leistung der Künste;⁵⁷⁶ diese beobachten Prozesse der Konstitution, Ein- und Ausgrenzung von Wissen, verhalten sich zu diesen Prozessen – in den zitierten Bemerkungen liegt der Akzent auf den erkenntnisfördernden, horizont-erweiterten Impulsen, die davon auf das Wissen ausgehen. Zumal in imaginären Enzyklopädien manifestiert sich die Beziehung der Kunst/der Künste zur Wissensgesellschaft – eine Beziehung, die als ›Randgang‹ zu charakterisieren wäre.

Randgänge (b): Lexikographik abwegigen Wissens. Zu den Abseitigkeiten, die zur lexikographischen Erfassung provozieren, gehören unter anderem auch Wissensdiskurse, die vom ›offiziellen Wissen‹ abweichen, veraltet, obsolet oder in anderer Hinsicht exzentrisch erscheinen.⁵⁷⁷ Das lexikographische Kompendium *Forse Queneau* (1999) von Paolo Albani, Paolo della Bella und Berlinghiero Buonarroti widmet sich dem abseitigen Wissen. Es bildet das Kernstück einer Sequenz von drei Handbüchern, die eigenartigen und absonderlichen Gegenständen des Wissens gelten.⁵⁷⁸ Der Titel *Forse Queneau* erinnert an den französischen Oulipisten Raymond Queneau, der ein Projekt zur panoramatischen Darstellung schrulliger Theorien entwickelt, aber weder zu Ende geführt noch publiziert hatte – eine *Enciclopedia delle scienze inesatte*.⁵⁷⁹ Insgesamt bietet Albanis und della Bellas Enzyklopädie ein breites Panorama unorthodoxer (›heterodoxer‹ oder auch ›heterokliter‹) Theorien und Wissensdiskurse, die in Konflikt mit dem jeweils ›offiziellen‹ Wissen standen bzw. stehen: alternative und okkulte Lehren, als irrig und obsolet geltende Theorien, seltsame Hypothesen. Dabei werden im Lauf der Geschichte tatsächlich vertretene Ideen und Lehren unterscheidungslos neben solchen behandelt, die gleichsam nur in Anführungszeichen existieren

⁵⁷⁶ »Einen feinen Sinn für diese Operationen zeigen seit jeder die Künste. Ihre poetische Ordnung vermag nicht nur Neues zu erschließen, sondern immer wieder den Traum vom Wissen voranzutreiben und auszugestalten« (ebd.).

⁵⁷⁷ Vgl. z.B. *The Thackeray T. Lambshead Pocket Guide to Eccentric & Discredited Diseases* (2003).

⁵⁷⁸ Neben *Forse Queneau* sind dies: Albani/Buonarroti: *Aga magéra difúra. Dizionario delle lingue immaginarie* (1994) und Albani/della Bella: *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili* (2003).

⁵⁷⁹ Vgl. Queneau 1981. Der Titel des Kompendiums heterodoxen Wissens ist ein Wortspiel, das sich aus der italienischen Lesart des Namens ›Queneau‹ (›che no‹) ergibt; die Frage nach dem Gelingen des eigenen Unternehmens beantworten die Autoren mit einem Zitat von Giulia Niccolai (›forse che si, forse Queneau‹ = homophon mit ›forse che si, forse che no‹: ›Vielleicht ja, vielleicht nein‹).

(beispielsweise in literarischen Texten oder in Arrangements zu Täuschungszwecken).⁵⁸⁰ Der Effekt solcher Kombination der Lemmata ließe sich als ›borgesianisch‹ charakterisieren. Gezielt und ostentativ verwischt werden die Grenzen zwischen in imaginären Welten vertretenen Lehren, etwa den Theorien exzentrischer literarischer Figuren, imaginären im Sinne von phantastischen, haltlos-spekulativen oder inhaltlich abseitigen Theorien in der realen Geschichte des menschlichen Wissens sowie Theorien über Gegenstände, die zeitweilig akzeptiert wurden, aber dazu tendieren, obsolet zu werden. Eine klare Differenzierung zwischen imaginären Gegenständen des Wissens auf der einen Seite und eigenwillig interpretierten Gegenständen auf der anderen erscheint ebenso unmöglich wie die Benennung von Kriterien, die ›akzeptables‹ von ›inakzeptablem‹ Wissen scheiden.

Die Fülle und der Variantenreichtum des Heterodoxen, das sich innerhalb der Geschichte des Wissens entfaltet hat, sprechen für sich, und sie bilden eine ständige Herausforderung an die Orthodoxie, an akademische Standards und offiziell anerkannte Gelehrsamkeit. Auch und gerade neben Versuchen der Aufklärung und des Positivismus, zwischen gültigem und ungültigem wissenschaftlichen Wissen zu differenzieren, hat sich das ›andere Wissen‹ erfolgreich behauptet. Ein eher längerer Artikel in *Forse Queneau* ist dem »Istituto di Anomalistica e delle Singolarità«⁵⁸¹ gewidmet. Gegründet 1992 vom Ko-Auto Buonarroti, so erfährt man, widme sich dieses Institut fürs Anormale (Normwidrige) und Singuläre der Erforschung anormaler Begriffe, dem Wissen über Widersprüchliches und Irreguläres (den »scienze della contraddizione e dell'irregolarità«),⁵⁸² den ungenauen (»inesatte«), auch ›wandernd‹ oder ›beweglich‹ (»peregrine«) genannten Wissenschaften – also solchen Wissensdiskursen, die sich auch dessen annehmen, was die offizielle Wissenschaft als der Beachtung nicht würdig betrachte. Zerstreuung, Auflösung, Deregulierung, Affinität zum Widersprüchlichen, Paradoxen und Offenheit für Unvorhersehbares: mit diesen

⁵⁸⁰ Zur ersten Gruppe gehören etwa die Gegenstände der Artikel »astrobiologia« (Astrobiologie; Albani et al. 1999, S. 50f.) und »astrologia« (Astrologie; ebd., S. 51–53); in die zweite Gruppe die von Tommaso Landolfi in einer Erzählung von 1939 umrissene »astronomia sideronebulare« (Sternennebel-Astronomie; ebd., S. 55f.). Wozu man die »atlantidologia« (Wissenschaft von Atlantis; ebd., S. 56) rechnen möchte, hängt davon ab, ob man Atlantis für einen realen oder imaginären Wissensgegenstand hält.

⁵⁸¹ Ebd., S. 217–220.

⁵⁸² Ebd., S. 217.

Stichworten wird das Operationsfeld jener anderen Wissensformationen umrissen, die im Institut fürs Anormale und Singuläre ihre Repräsentation finden; vor allem die Tätigkeit des Instituts selbst ist durch sie charakterisiert. Im Zeichen des Interesses an Singularitäten ist die Erforschung des Anormalen und Irregulären dem Gedanken verpflichtet, ein jedes Objekt erfordere und verdiene seine eigene Spezialwissenschaft – eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Unwiederholbaren.

Randgänge (c): Lexikographik veralteten Wissens. Reflexionen über die Geschichtlichkeit des Wissens knüpfen sich insbesondere an lexikographische Mitteilungen, die veraltet wirken, aus älteren Lexika zitiert werden oder auf andere Weise die Suggestion des Überholten, Abgelegten erzeugen. Von der angebrochenen Zeit für »ein *Letztes Lexikon*« sprechen die Herausgeber eines entsprechend betitelten Kompendiums.⁵⁸³ Das *Letzte Lexikon* ist Metalexikon und zugleich ein Antilexikon: ein Metalexikon, weil es durch seinen Gestus der Kompilation zur Reflexion über lexikographische Darstellungen auffordert, ein Anti-Lexikon, weil es im Gegensatz zu konventionellen Konversationslexika nicht darauf abzielt, aktuelles Wissen bzw. Wissen auf einem aktuellen Stand darzubieten und insofern ›relevante‹ Informationen zu bieten.⁵⁸⁴ Im Mittelpunkt stehen Wissen über Verschwindendes und verschwindendes Wissen.

Gewollte Irritationen. Alphabetische Formen dienen vielfach dazu, das Abseitige und das Gewöhnliche, das Fremde und das Vertraute, das Anormale und das Normale zusammenzubringen oder die Differenz zwischen ihnen zu nivellieren. Gerade Abseitiges, Hybrides, Nicht-Klassifizierbares bildet eine Herausforderung, wenn es um die Suggestion eines Übersichtswissens ›von A bis Z‹ geht. Vor allem abseitiges Wissen stimuliert literarische Lexikographen zu (letztlich autoreferentiellen, weil ihrerseits gewollt abseitigen) Würdigungen. So widmen sich lexikographische Projekte dem

⁵⁸³ Bartens/Halter/Walther 2002; darin: dies.: »Zur Epoche der Enzyklopädien«, S. 5–26, hier S. 20. Vgl. Teil III, Beispiel 78.

⁵⁸⁴ Der überwiegende Teil der Artikel nennt seine lexikographischen Quellen explizit, indem er deren Angaben mit eigenen Worten, aber unter Verwendung prägnanter Zitate zusammenfaßt bzw. paraphrasiert. Manche Artikel bestehen auch nur aus Zitaten, die älteren Lexikonartikeln entnommen sind. Dort, wo zu erwarten ist, daß der Leser mit den Lemmata selbst schon eigenes Wissen verbindet, überraschen die Artikel oft durch skurrile Informationen.

*Pfeifen im Walde*⁵⁸⁵ – und andere berichten von einer mittlerweile aus den akademischen Lehrplänen verschwindenden »Hilfswissenschaft der Vogelkunde«.⁵⁸⁶

EIERKUNDE. Kein Wunder, daß die Universitäten in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich an Attraktivität verloren haben, bieten sie doch so interessante Unterdisziplinen wie die Eierkunde nicht mehr an.⁵⁸⁷

Muß man sich in Eierkunde auskennen? Und muß man etwas über Eierkunde wissen? Wissenskompendien, die sich ›verlorenen‹, ›vergessenen‹, ›marginalisierten‹ Gegenständen widmen, widersetzen sich einerseits der Zeit, machen andererseits aber auch auf den Zeitindex aller Wissensvermittlung aufmerksam. Insofern betreiben sie ein ironisch-selbstreferentielles Spiel im Spannungsfeld zwischen Flüchtigkeit und Fixierung. Das Format des Lexikons über Unnützes, vergessene und überflüssige Dinge, Institutionen und Wissensgebiete ist aktuell auffällig populär. Es entspricht offenbar einer zeitgenössischen Form der Auseinandersetzung mit Beständen kulturellen Wissens besonders gut. Das Lemma »storia« wird in *Forse Queneau* lakonisch unter Orientierung an Queneau (*Una storia modello*, 1988) behandelt; der Definition zufolge trägt diese Disziplin das Wissen über das Unglück der Menschen zusammen. Eine wirkliche Wissenschaft sei die Geschichte nicht, da sie keine Vorhersagen erlaube; sie stehe insofern auf derselben Stufe wie Alchemie und Astrologie.⁵⁸⁸ Natürlich klingt das spaßhaft – aber es erinnert auch an kontroverse Diskussionen über den Status historischen Wissens und seine Abgrenzbarkeit gegenüber Fiktionen.

5. Diskursgeschichte und Diskurskritik am Leitfaden des ABCs

Wie es scheint, neigt die Kritik an Diskursen und ihren sprachlichen Dispositiven dazu, alphabetische Formen anzunehmen, wo sie bei allen antisystematischen (und d.h. etwa auch antichronologischen) Tendenzen doch eine prägnante Form annehmen und zudem die Bedeutung von Leit-Vokabeln

⁵⁸⁵ Straebelet et al. 1994. Vgl. Teil III, Beispiel 32.

⁵⁸⁶ Bartens/Halter/Walther 2002, S. 102.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 101f.

⁵⁸⁸ Vgl. Albani et al. 1999, S. 389.

und interpretationsleitenden Metaphern sinnfällig machen will. Nicht nur wissenschaftsgeschichtlich relevante einzelne Denkfiguren und Interpretationsmuster sind in entsprechender Weise erfaßt und am Leitfaden des Alphabets ausgestellt worden, sondern auch ganze philosophisch-metaphysische Systeme und postmetaphysische Philosophien: Jochen Hörischs *Theorie-Apotheke* (2004) versammelt eine entsprechende Kollektion von Theorien und Denkansätze, deren Reihung der Ordnung der Namen folgt – von der »Analytischen Philosophie« bis zur »Zivilisationstheorie«. Neben den positiven therapeutischen Effekten werden auch »Nebenwirkungen« erörtert.⁵⁸⁹ Damit verbunden ist nicht zuletzt eine Behandlung von Begriffen als Etiketten; dem Tenor des Buches entspricht es, Denk-Moden als Etikettierungs- und Diskursivierungs-Moden zu behandeln; die von den Anhängern der entsprechenden Denk-Moden jeweils verwendete Sprache ist dabei einerseits durchaus für deren Denkstil prägend (und gerät in dieser Funktion in den Blick); andererseits erscheint der Denkstil selbst als kontingent.

Bernd Stiegler präsentiert in seinen *Bildern der Photographie* (2006) ein (wie es im Untertitel heißt) »Album photographischer Metaphern«.⁵⁹⁰ Eine vierteilige »Wissensgeschichte epistemischer Dinge« haben Benjamin Bühler und Stefan Rieger vorgelegt; in den Bänden geht es um historische Wissensfiguren: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens* (2006), *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens* (2009), *Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens* (2014) und *Kultur. Ein Machinarium des Wissens* (2014). In Form aufeinander folgender, alphabetisch angeordneter Einzelartikel werden im *Bestiarium* und im *Florilegium* Tiere bzw. Pflanzen, im *Lapidarium* Steine und im *Machinarium* Maschinen und Dinge vorgestellt, die bei der Selbstausslegung des Menschen und seiner Welt diskursprägende Rollen gespielt haben. Verbindendes Thema der Bände ist die Geschichte menschlichen Wissens, insofern es sich unter diskursiver Bezugnahme auf diese Gegenstände konfiguriert hat. Zusammengetragen wurden Denkfiguren. Mit der alphabetischen Anordnung verbindet sich einmal mehr die Akzentuierung von Schlüssel-Begriffen als der verbalen »Organisationszentren« von Wissen. Die Titel der ersten beiden Bände verweisen zudem auf ästhe-

⁵⁸⁹ Vgl. Teil III, Beispiel 79.

⁵⁹⁰ In einzelne, selbständige Artikel gegliedert, informiert das Buch unter Bezug auf historische Quellen über zentrale metaphorische Konzepte, mittels derer die Photographie, ihre Herstellung, ihre Verwendungsformen und ihre Wirkungen beschrieben worden sind.

tische Gattungen: auf mittelalterliche Tierdichtungen und auf die ›Blütenlese‹ als Form poetisch-literarischer Arrangements.⁵⁹¹ Der anti-›systematische‹ Zug alphabetischer Textformen korrespondiert bei Bühler/Rieger dem antimetaphysischen Ansatz diskursgeschichtlicher Reflexion; der ›antihierarchische‹ Charakter des Alphabets entspricht der Infragestellung eines hierarchischen Denkens, das den Menschen gewohnheitsmäßig als Krone, Telos oder Mittelpunkt der Schöpfung interpretiert. Den Bruch mit anthropozentrischem Denken dokumentiert insbesondere der das *Bestiarium* beschließende Artikel »Homo-nix-sapiens«,⁵⁹² der passend zu seinem Gegenstand (dem sich selbst überschätzenden Menschen) und seinem Tenor (der Abwendung von anthropozentrischen Konzepten) auch aus der Alphabetreihe tanzt.

Wenn Bühler/Rieger einleitend einmal von der »demokratische[n] Ordnungsmacht des Alphabets« sprechen, der zu folgen nicht Not, sondern »epistemische[] Tugend«⁵⁹³ sei, so artikuliert sich in der Metaphorik dieser Kommentierung des alphabetischen Dispositivs allerdings wiederum eine Neigung zum Anthropomorphismus: Erscheinen die Buchstaben doch als ›demokratische Gesellschaft‹ und der Verzicht auf geschichtsmetaphysische Suggestionen als ›tugendhaft‹. Mittels der Sprache scheint der ›homo-nix-sapiens‹ dann eben doch das letzte Interpreten-Wort behalten zu wollen, was den in hohem Maße darstellungsreflexiven Verfassern der vierteiligen Serie zweifellos auch (selbst-)ironisch bewußt ist. In jedem Fall verdeutlicht die Kollektion von Denkfiguren, die sich um Erscheinungen aus dem Tier- und Pflanzenreich, der Steine und artifiziellen Dinge zentrieren, die Macht der Diskurse über die Gegenstände des Wissens und das menschliche Selbst-Bild.

⁵⁹¹ Vgl. dazu Bühler/Rieger 2009, S. 9. Vgl. Teil III, Beispiel 81.

⁵⁹² Bühler/Rieger 2006, S. 279–291.

⁵⁹³ Bühler/Rieger 2009, S. 8.

O – Orbis-Pictus:

Illustrierte Wissenskompendien und Visuelle Literatur

Die Geschichte lexikographischer und enzyklopädischer Darstellungen ist von der ihrer visuellen Präsentationsformen nicht zu lösen; dies gilt insbesondere, aber nicht allein, für ihre Bebilderungen. (Exemplarisch ist dies an der Geschichte und Illustrationsgeschichte des Bestiariums abzulesen, das sich ja als ein spezifisches Format enzyklopädischer Darstellung betrachten läßt.) Wer eine enzyklopädische Darstellung der Welt oder eines Teils der Welt verfaßt, wählt eine Präsentationsform, die stets auch eine visuelle Dimension hat. Dazu kann in der Ära der gedruckten Wissenskompendien der Spaltendruck gehören, die Verwendung unterschiedlicher Schriftfonts zu Differenzierungszwecken, Fett- und Kursivdruck, Sonderzeichen etc.; dazu gehört in jedem Fall die – wie auch immer genau – vorgenommene Segmentierung des Gesamttextes in Artikel. Gerade dort, wo es um die Präsentation strukturierter und nach spezifischen Kriterien angeordneter Inhalte geht, erfüllt Schriftbildlichkeit auf all ihren Ebenen komplexe Funktionen.

Noch evidenter ist die Bedeutung der visuellen Dimension enzyklopädischer und lexikographischer Darstellung im Fall bebildeter Kompendien. Hier bieten sich reiche Gestaltungsoptionen, natürlich in Abhängigkeit vom jeweiligen Stand der Bildreproduktionstechniken, von den verfügbaren sowie von den historisch jeweils präferierten Bildprogrammen. Bilder können eigens für die fraglichen Kompendien geschaffen werden; sie können aber auch aus anderen Kontexten übernommen werden – und stellen in solchen Fällen über ihre Abbildfunktion hinaus vielleicht metonymische Repräsentationen der in den Artikeln verhandelten Gegenstandsbereiche dar. Und natürlich muß sich die ›Bebilderung‹ nicht auf Abbilder im engeren Sinn beschränken.

Von zentraler Bedeutung ist schließlich vor allem die Frage, wie die Beziehungen zwischen Text- und Bildanteilen quantitativ und qualitativ organisiert sind.

1. Visuelle Welt Darstellung, Inszenierungen fürs Auge

Die Frage, ob handgemalte Bilder, Holz- oder Kupferstiche, reproduzierte Photos oder Zeichnungen, Tafeln, Tabellen, Karten, Diagramme, Schemazeichnungen etc. die Artikel begleiten, ist keine bloße Äußerlichkeit, sondern für die Vermittlungsweise des dargestellten Wissens, ja für dieses Wissen selbst konstitutiv. Konstitutiv ist auch der Stil, in dem sich der jeweilige Bildtypus konkretisiert: Sind es technisch möglichst ›perfekte‹ oder ›historische‹ und darum vielleicht unscharfe Photos? Wird schwarzweiß oder bunt bebildert? Sind die Zeichnungen für technisch vorgebildete erwachsene Leser oder für Kinder gedacht? Wie groß sind die Bildelemente? Wurden sie als kleine Bildfelder zwischen die Artikel verteilt – oder füllen sie ganze, womöglich wegen ihrer Größe in den Buchkorpus hineingefaltete Bildtafeln? Kaum weniger signifikant ist die Frage, aus welchen Kontexten die Bebilderung schöpft, welche Bildarsenale als Zitatfundus visueller Elemente dienen. Wird damit doch u.a. an bestehendes Wissen angeschlossen.

Ordnen sich die Bilder als ›Illustrationen‹ im engeren Sinn den Texten unter, oder zeigen sie etwas, das über die Textinformationen hinausgeht? (Aber ist ein Bild ohne solchen ›Überschuß‹ überhaupt möglich?) Nehmen die Bilder womöglich breiten Raum ein und übernehmen schon dadurch einen erheblichen Anteil am Prozeß der Wissensvermittlung? Was leisten die Bildlegenden? Wie und wie ausführlich beziehen sich die Artikeltexte auf die Bilder; wie passen die Bilder zu diesen Texten? Und wie sind die Bilder räumlich situiert? Während es seit dem 19. Jahrhundert zu den Standards enzyklopädischer und lexikographischer Kompendien gehört, daß die Bildanteile in die Artikel integriert sind, nahmen in der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts die Illustrationen einen eigenen (Buch-)Raum ein. Die sorgfältig hergestellten zahlreichen Bildtafeln zu den Artikeln konnten physisch neben die Artikeltexte gelegt, aber auch separat konsultiert werden – und sie visualisierten vieles auf eine Weise, die sich von keinem noch so genauen Beschreibungsstil hätte einholen oder gar überbieten lassen. – In welchem Maße über das Bildprogramm eines Wissenskompendiums dessen Leitideen, ja dessen epistemische Grundlagen sinnfällig werden, belegen gerade die Illustrationen zur *Encyclopédie*, die unter diesem Aspekt ja u.a. von Roland Barthes kommentiert wurden.⁵⁹⁴

⁵⁹⁴ Vgl. Barthes 1989a, S. 37.

2. Zu Geschichte und Spielformen bebildeter Kompendien

Bilder sind Bestandteile vieler enzyklopädischer Kompendien. Wie in Sahagúns Azteken-Enzyklopädie dienen sie der Illustration von verbal Dargestelltem, gehen hinsichtlich ihres Informationsgehaltes über diese aber zugleich hinaus. Das gegenüber sprachlichen Darstellungen oft höhere (oder doch scheinbar höhere) Maß an Verständlichkeit illustrierender Bilder für den Betrachter ist ein für Rezeptionsprozesse besonders wichtiger Aspekt. Ebenso wichtig ist die Frage nach den Effekten der Kombination von Texten und Bildern. Wer die begleitenden Texte von Enzyklopädisten und Lexikographen neben den Bildern liest, wird die Bilder zwar im Licht dieser Texte betrachten und decodieren. Dennoch entfalten Bilder als Bilder einen Eigen-Sinn – und dies selbst dann, wenn es der Intention des Enzyklopädisten oder Lexikographen entspricht, sie dem sprachlich gefaßten Sinn vollständig unterzuordnen. Prägend für enzyklopädische und lexikographische Kompendien sind neben den sprachlichen Codes auch die Codes der integrierten Bilder sowie die Bildprogramme, welche den Einzelbildern wie auch deren jeweiligem Ensemble zugrundeliegen.

Mit Johann Theodor Jablonskis *Allgemeine[m] Lexicon der Künste und Wissenschaften* (1721), einem enzyklopädischen Wörterbuch, halten die Illustration in Form von Holzschnitten und Kupferstichen Einzug in das Genre des enzyklopädischen Kompendiums.⁵⁹⁵ Die Bedeutung von Bildprogrammen für enzyklopädische Kompendien ist vor allem anlässlich der Tafeln zur *Encyclopédie* Diderots wahrgenommen und thematisiert worden. Hier nehmen die Bildtafeln ja mehrere vollumfängliche Bände ein. Sie gehören als integraler Bestandteil zum Konzept des enzyklopädischen Projekts.⁵⁹⁶ Wie d'Alembert betont, setzt man insbesondere auf die Kompaktheit der Informationen, die sie vermitteln.

Das 19. Jahrhundert ist nicht nur das große Zeitalter der vielbändigen Lexika und Enzyklopädien, es ist auch das große Zeitalter der Buchillustration; beides zusammengenommen ergibt, wie zu erwarten, eine verstärkte Hinwendung zu illustrierten Wissenskompendien. Seit diesem Jahrhundert

⁵⁹⁵ Vgl. Kilcher 2003, S. 222 u. 321.

⁵⁹⁶ Vgl. zur *Encyclopédie* Kiesow 2004, S. 220: »Zwei Fragen wurden hier einander an die Seite gestellt: die nach der sprachlichen Darstellbarkeit der Welt (im texte) und die nach der bildlichen Repräsentierbarkeit der Welt (in den planches).«

werden viele enzyklopädisch-lexikographische Kompendien großzügig mit Bildern versehen, vor allem Konversationslexika.⁵⁹⁷ Zwischen 1837 und 1841 publiziert der Brockhaus-Verlag ein vierbändiges *Bilder-Conversations-Lexikon*, dem Untertitel nach ein »Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung«. Auch Joseph Meyers 46-bändiges *Conversations-Lexicon* (1840–1853) ist illustriert; für sich selbst wirbt es mit dem Hinweis auf sein Bildmaterial:

Dieser Encyclopädie des menschlichen Wissens sind beigegeben: die Bilde der bedeutendsten Menschen aller Zeiten, die Ansichten der merkwürdigsten Orte, die Pläne der größten Städte, einhundert Karten für alte und neue Erdbeschreibung, für Statistik, Geschichte und Religion etc., und viele tausend Abbildungen naturgeschichtlicher und gewerblicher Gegenstände.⁵⁹⁸

Die im 19. Jahrhundert etablierten Erwartungen an Nachschlagewerke prägen deren Gestaltung und deren Rezeption bis heute. Und der Trend zum Bild, zur Verwendung immer zahlreicherer Bildbestände und zur Nutzung immer neuer Bildprogramme hielt an. So ist beispielsweise die Geschichte großer enzyklopädischer Kompendien eine Geschichte sich immer wieder modifizierender Auflagen – und in diesem Zusammenhang eine Geschichte ständiger Erweiterungen der Bildanteile. Gerade in jüngerer Zeit haben Zahl und Gewicht der Bilder nochmals erkennbar zugenommen, wie Thomas Keiderling am *Brockhaus* zeigt.⁵⁹⁹ Gegenüber frühen Auflagen, die noch ohne Bilder auskommen mußten, zeigt sich dabei, daß sich auch die Schreib-

⁵⁹⁷ Wie Kilcher bemerkt, lag die Funktion der Bilder hier im allgemeinen weniger in der »analytischen Genauigkeit der Abbildung, als in illustrierenden Ansichten« (Kilcher 2003, S. 321).

⁵⁹⁸ Joseph Meyer: *Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände*. Hildburghausen et al. 1840–1853, Untertitel; zit. nach Kilcher 2003, S. 321.

⁵⁹⁹ Keiderling 2012, S. 208f.: »Die jüngeren Enzyklopädien wurden mit einem erheblichen Anteil an Illustrationen ausgestattet. Bei der *Brockhaus Enzyklopädie* in der 20. Auflage [die 19. erschien 1986–1994] waren es ca. 13 Prozent, in der 21. Auflage durch neue Visualisierungen – größere Abbildungen, neue Gestaltungselemente etc. – ca. 16. [sic] Prozent. Unter einem Bild verstanden die *Brockhaus*-Redakteure alles, was nicht Text war: Fotos jeder Art, Karten, Diagramme, Grafiken, Tabellen. Mehr als 37000 dieser visuellen Bausteine fanden sich in den 30 Bänden der *Brockhaus Enzyklopädie* in der 21. Auflage. Zusammen mit der Typografie bestimmte die Bebilderung das Erscheinungsbild des Lexikons. [...] Außerdem kommt eine großzügige und interessante Bebilderung sehr gut beim Publikum an. [...] In der Vergangenheit boten sich *Brockhaus* und *Meyer* einen erbitterten Wettbewerb um die Bildausstattung, wobei sie von Auflage zu Auflage die Anzahl und die Qualität der Abbildungen erhöhten.«

weisen und Texte je nach Präsenz und Anteil der Bilder ändern. Was Bilder visuell zeigen, brauchen Texte nicht mehr zu vermitteln, sie können sich auf ihre Begleiter ›verlassen‹, die ihnen bezogen auf visuelle Informationen ja ohnehin überlegen sind.⁶⁰⁰

3. »Poetik des enzyklopädischen Bildes«. Barthes über das Bildprogramm der *Encyclopédie*

In einer Abhandlung zur *Encyclopédie* hat Roland Barthes auf die Signifikanz der Bildprogramme in Enzyklopädien hingewiesen und die Besonderheit der Bebilderung gerade des Diderotschen Projekts gewürdigt (vgl. auch Teil I C).⁶⁰¹ Der jeweils darzustellende Wissensgegenstand, so Barthes, werde durch die Illustrationen der *Encyclopédie* regelrecht inszeniert, und zwar auf der Basis verschiedener, einander ergänzender Szenarien: zum einen als ein von seinem jeweiligen Kontext isolierter und insofern besondere Aufmerksamkeit beanspruchender Einzelgegenstand, der sich mit analog präsentierten Gegenständen als Bestandteil eines ›anthologischen‹ Gefüges präsentiere, zum anderen als in einen szenischen Rahmen eingebetteter Gegenstand, wobei verschiedene Inszenierungstypen zu unterscheiden seien: Visuell inszeniert werde entweder die Einbettung des jeweiligen Gegenstandes in menschliche Praktiken, seine Entstehungsgeschichte oder auch das, was man mittels des Gegenstandes produzieren könne.⁶⁰² Barthes registriert dabei eine

⁶⁰⁰ »Das Bild ist ein wesentlicher Informationsträger. Gut abgestimmt mit dem Text kann er einen Sachverhalt verdeutlichen sowie abstrakte, schwer verständliche Erklärungen überflüssig machen. Verständlich wird dies am Beispiel eines Porträts. Man könnte lange Ausführungen zum Aussehen und zu den Gesichtszügen Napoleons oder Kants machen. In den nicht bebilderten Lexikonausgaben des 19. Jahrhunderts war dies durchaus üblich.« (ebd., S. 208).

⁶⁰¹ Barthes 1989a, S. 30f.: »Die Kupferstiche der ›Enzyklopädie‹ muß man sich [...] genauso ansehen wie die Ausstellungen von Brüssel oder New York [gemeint sind Weltausstellungen, die zugleich ›Bilanz‹ und ›Spektakel‹ sind]. Die dargestellten Dinge sind buchstäblich enzyklopädisch, d. h. sie decken die ganze Sphäre der vom Menschen in eine Form gebrachten Gegenstände ab: Kleidung, Wagen, Gerätschaften, Waffen, Instrumente, Möbel, alles, was der Mensch aus Holz, Metall, Glas oder Faser schneidet, wird hier katalogisiert, von der Schere bis zur Statue, von der Kunstblume bis zum Schiff.«

⁶⁰² Ebd., S. 31: »Dieser enzyklopädische Gegenstand wird gewöhnlich auf drei Ebenen dargestellt: Anthologisch, wenn der Gegenstand aus jedem Zusammenhang herausgelöst, in sich dargestellt wird; anekdotisch, wenn er durch seine Einfügung in eine große lebende Szene ›eingefügt‹ wird (dieses ist die sogenannte Vignette); genetisch, wenn uns das Bild den Weg vom Rohstoff bis zum fertigen Gegenstand zeigt: Genese, Wesen und Praxis, derart wird der

Präferenz der *Encyclopédie*-Illustrationen für Szenen, welche die Entstehung von Artefakten darstellen, und er deutet sie als Indiz für das für dieses enzyklopädische Werk insgesamt prägende Menschenbild:

Von diesen drei Zuständen, in denen der Gegenstand abgebildet wird, bevorzugt die Enzyklopädie zweifelsohne denjenigen der Geburt. In dem Maße, in dem diese Form der Darstellung verdeutlicht, wie die Dinge aus ihrer Wesenlosigkeit entstehen, erscheint der Mensch als ein mit der beispiellosen Macht der Schöpfung ausgestattetes Wesen [...].⁶⁰³

Die in den Bildern dargestellten Geschichten vom Menschen bearbeiteter Materialien deutet Barthes als analog zum von der *Encyclopédie* unterstellten Weg der Vernunft – und er beruft sich auf Diderot, der die Arbeit einer komplexen Maschine mit einem Gedankengang verglichen hat. Das Bild mache den Weg des menschlichen Intellekts sinnfällig.⁶⁰⁴ Die *Encyclopédie* fasse die Welt dabei primär als eine vom Menschen bewohnte und bearbeitete Welt auf, und in ihren Bildern werde eben diese Grundidee prägnant vermittelt.⁶⁰⁵ Eine von diesem Kompendium im allgemeinen vermittelte Ermunterung, sich der Welt zu bemächtigen, keinen Widerstand zu fürchten, nichts für prinzipiell unbewältigbar zu halten, schlage sich auch und gerade in den Bildprogrammen des Werkes nieder.⁶⁰⁶ Als konzeptuell relevant erscheint insbesondere die Häufigkeit des Motivs der menschlichen Hand, die in der *Encyclopédie* als Metonymie des handelnden und gestaltenden Menschen fungiere – und die Barthes sogar mit der Idee in Verbindung bringt, der

Gegenstand in all seinen Kategorien erfaßt: bald ist er, bald wird er geschaffen, bald schließlich schafft er.«

⁶⁰³ Ebd.

⁶⁰⁴ »Für den Enzyklopädisten verläuft der Weg des Materials nicht anders als der Weg der Vernunft: Das Bild hat gleichsam eine logische Funktion. Diderot betont dies ausdrücklich in bezug auf die Strumpfwirkmaschine, deren Abbildung ihren Aufbau wiedergibt [...]. Der Kupferstich, die Abbildung der Maschine, ist auf seine Art ein Gehirn [...]. Das Bild [...] illustriert nicht nur den Gegenstand oder seinen Weg, sondern auch den Geist, der es denkt.« (ebd., S. 42f.)

⁶⁰⁵ »Der enzyklopädische Mensch untergräbt die gesamte Natur mit menschlichen Zeichen; in der enzyklopädischen Landschaft ist man niemals allein; im stärksten Element gibt es immer ein brüderliches Produkt des Menschen: Der Gegenstand ist die menschliche Signatur der Welt.« (ebd., S. 31).

⁶⁰⁶ »Die gesamte *Enzyklopädie* – aber insbesondere ihre Bilder – stellt eine, und das gilt es besonders zu betonen, *eine Welt ohne Angst* vor. (Man wird sogleich sehen, daß auch das Monströse davon nicht ausgeschlossen ist, welches hier jedoch weniger erschreckend denn surrealistisch wirkt.)« (ebd., S. 36f.)

Mensch ›signiere‹ die Welt manuell. Die *Encyclopédie* ist – so Barthes' Befund – anthropozentrisch, und sie korrespondiert damit dem Standpunkt, von dem aus die Welt kartiert werden soll. In ihren Bildern komme dies durch Motivwahl und Arrangements zum Ausdruck. Als Konkretisierung menschlicher Bemächtigung über die Welt und die Dinge zu lesen sei insbesondere auch die Strukturierung der Bildtafeln, welche im Zeichen des Wechsels zwischen analytischer und synthetischer Darstellung stehe. In eine paradigmatische und eine syntagmatische Dimension ausdifferenziert, präsentiere sich die bildliche Darstellung als codiert und signalisiere so den Zugriff menschlicher Codes auf die Welt der Dinge. Zum einen signalisiere die Struktur der Bildtafeln, daß sich durch den menschlichen Zugriff die Welt der toten Dinge belebe. – Zum anderen seien viele Bilder aber auch durch eine gewisse Rätselhaftigkeit geprägt, eine Verschlüsselung, welche der vollkommenen Übersetzung in sprachliche Begriffe widerstehe.⁶⁰⁷ Und so wird das Zusammenspiel von Texten und Bildern in der *Encyclopédie* Barthes zufolge zum Modell einer Kommunikation, die keinen völlig transparenten Sinn vermittelt, sondern infolge ihrer eigenen Bindung an Materialitäten und Codes einen Rest an Kontingenz mit sich schleppt – eine Kontingenz, die sich in der konkreten Kommunikationssituation dann zwar kompensieren lasse, aber nicht gänzlich aufgehoben werden könne.

Indessen ist die Vignette nicht nur mit Sinn angefüllt, sondern sie bietet dem Sinn gleichsam auch Widerstand [...]. Wer hätte nicht schon das Geschäft eines Konditors gesehen [...]? [...] Das Syntagma [...] bezeugt hier einmal mehr, daß die Sprache (die ikonische Sprache umso stärker) nicht reine intellektuelle Kommunikation ist. Der Sinn entsteht erst, wenn er gewissermaßen in eine vollkommene menschliche Handlung eingebettet wird; auch in der *Enzyklopädie* ist die Botschaft abhängig von der Situation.⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ Die »auf so vielfältige Art entschlüsselbare Vignette« stelle sich »oftmals als Rätsel dar: Es muß aufgeschlüsselt, die Information ausfindig gemacht werden. Diese Dichte macht die Vignette dem Rätsel ähnlich: *Alle* Informationen müssen zwangsläufig in der gelebten Szene wieder zum Vorschein kommen – daraus auch erklärt sich die *Exploration du sens*, die bei der Lektüre entsteht. So muß in der Abbildung der Baumwolle etwa eine bestimmte Anzahl von Umständen notwendigerweise auf die Exotik der Pflanze verweisen: die Palme, das Stroh, die Insel, der kahl rasierte Schädel des Chinesen, seine lange Pfeife, [...] keine dieser Informationen ist unsinnig: Das Bild ist voll von mitteilbaren Bedeutungen.« (ebd., S. 40f.)

⁶⁰⁸ Ebd., S. 41.

In Barthes' Lesart sind die zweigeteilten Tafeln der *Encyclopédie* Modelle der Sprache selbst in ihrem Changieren zwischen reinem, transparentem Code auf der einen Seite und einem Stück lebendiger Praxis, die sich keinem völligen Verstehen erschließt.⁶⁰⁹ Einerseits codierte Zeichen mit erschließbarem, denotativem Sinn, sind Bilder andererseits auch mit Konnotationen geladen – und können in dieser Eigenschaft komplexe Vorstellungen auslösen. In der »Tiefe des enzyklopädischen Bildes«⁶¹⁰ liegen Reminiszenzen an Geschichten, Geheimnisse, Abenteuer verborgen. Daß Barthes dies ausgerechnet am Bild einer Postkutsche, also eines Transportmittels von meist dunkler Kastenform exemplifiziert, ist kaum ein Zufall: Die Kutsche wird zum Symbol des Bildes, effizientes Transportmittel mit doch geheimnisvollem Inhalt.⁶¹¹ – Und die von Barthes angedeutete heimliche Vorliebe der enzyklopädischen Illustration für das Monströse bestätigt, daß das Changieren zwischen Bestimmbarem und Unbestimmbarem, Begreiflichem und Unbegreiflichem zu den von der Enzyklopädie inszenierten Hauptreizen gehört.⁶¹²

Barthes spricht von einer »Poetik des enzyklopädischen Bildes«, wobei er »die Poetik als die unendliche Vibrationsosphäre der Sinne« bestimmt, »in deren Mitte der wörtliche Gegenstand gesetzt wird«:

Man kann sagen [...], daß es nicht einen Kupferstich der *Enzyklopädie* gibt, der nicht weit über seinen demonstrativen Vorsatz hinaus bedeutsam ist. Diese eigenartige Schwingung ist vor allem ein Erstaunen. Sicher ist das enzyklopädische Bild immer deutlich; aber in einer tieferen Region unserer selbst,

⁶⁰⁹ »Auf seiner Demonstrationsstufe stellt der enzyklopädische Kupferstich eine *radikale Sprache* dar, aus einem reinen Gedanken gebildet, ohne Wortwerkzeuge, noch Syntax. Auf der oberen Stufe wird diese radikale Sprache zur menschlichen Sprache, sie verliert von selbst an Verständlichem, was sie an Lebendigem gewinnt.« (Ebd., S 41f.)

⁶¹⁰ Ebd., S. 44.

⁶¹¹ Barthes bemerkt über die Abbildungen in der *Encyclopédie*, diese hätten immer auch ein komplexeres Sinnpotenzial als nur die rein denotative Bezeichnung eines Gegenstandes. »Nehmen Sie zum Beispiel die *Diligence de Lyon*: Die *Enzyklopädie* konnte nur auf die objektive – man könnte sagen tote – Nachbildung eines gewissen Transportmittels abzielen; nun kommt es aber immer vor, daß dieser massige und geschlossene Kasten in uns sofort so etwas wie eine Vorstellungserinnerung wachruft: Räubergeschichten, Entführungen, Lösegeld, nächtlicher Austausch rätselhafter Gefangener; – und uns sogar näher – enthält dieses schwarze Ding den Western, den ganzen heroischen und dunklen Mythos der Postkutsche. Es gibt eine *Tiefe* des enzyklopädischen Bildes [...].« (ebd.)

⁶¹² Über die »Ikonographie der Enzyklopädie«: Ebd., S. 45f.

jenseits des Intellekts oder zumindest in seinem Profil, entstehen Fragen, und diese sind größer als wir. Sehen sie das erstaunliche Bild des auf sein Netz von Venen reduzierten Menschen; die anatomische Kühnheit vereint sich hier mit der großen poetischen und philosophischen Frage: »Was ist das?« Welchen Namen geben? Tausend Namen tauchen auf und entschwinden einer nach dem anderen wieder, ein Baum, ein Bär, ein Monster, ein Schopf, ein Stoff, alles, was über die menschliche Silhouette hinausgeht, sie ausdehnt, sie zu den entferntesten Regionen lockt, sie die Teilung der Natur überschreiten läßt.⁶¹³

Literarische und künstlerische Projekte, die mit dem Modell der Enzyklopädie respektive des Lexikons arbeiten, haben sich gerade der Erkundung dieser »Poetik des Bildes« gewidmet, in deren Zeichen sich, ausgehend vom jeweils bestimmten Gegenstand, komplexe Konnotationen aufrufen, vielfältige Sinnsuggestionen inszenieren lassen. Barthes betont insbesondere den mit dem vordergründig »realistischen« Anspruch der Enzyklopädie-Illustration kontrastierenden antirealistischen Zug solcher Bilder. Wenn sich »die enzyklopädische Poetik [...] sich immer als ein gewisses Fehlen an Realismus [definiert]«,⁶¹⁴ so kommt dies in den Bildern besonders prägnant zum Ausdruck. Während die Vignetten der *Encyclopédie*, Barthes zufolge, eher die Suggestion geordneter Relationen zwischen den Dingen respektive zwischen Menschen und Dingen erzeugen und damit beruhigend wirken, haben die analytischen, die Welt buchstäblich zerlegenden Bilder ein beunruhigendes Potenzial.⁶¹⁵

⁶¹³ Ebd., S. 44.

⁶¹⁴ Ebd., S. 46.

⁶¹⁵ »Die Vignette, realistische Repräsentantin einer einfachen vertraulichen Welt (Geschäfte, Werkstätten, Landschaften) ist mit einer gewissen, ruhigen Evidenz der Welt verbunden [...]. Sobald man sich jedoch von den Vignetten abwendet und die analytischen Bilder betrachtet, wird die friedliche Ordnung zerstört, und an ihre Stelle tritt eine gewisse Form von *Gewalt*. Alle Kräfte des Verstands und des »Unverstands« vereinen sich in dieser poetischen Unruhe; zuerst verwandelt die Metapher selbst einen einfachen buchstäblichen Gegenstand in ein unendlich zittriges Ding: Der Seeigel ist *auch* Sonne, Monstranz. Die benannte (nommé) Welt ist nie sicher, ununterbrochen fasziniert von den unerreichbaren Wesen« (ebd., S. 47).

4. Der *Orbis-Pictus* und seine Ableger

Neben der Bilder- und Bebilderungsgeschichte von Wissensdisziplinen und von solchen Wissenskompendien, die erwachsene Leser (Spezialisten und Laien) über die Welt oder bestimmte Teile der Welt informieren möchte, steht noch ein anderer Bereich bebilderten und dabei wissensvermittelnden Schrifttums: das bebilderte Wissenskompedium für Kinder. Wissensvermittelnde Sachbücher, Lexika und Enzyklopädien für Kinder sind in der Regel bebildert, schon wegen der Eingängigkeit der visuellen Informationsträger, welche einen Teil der Aufgaben übernehmen, die ansonsten von komplizierten Beschreibungen erfüllt werden müßten (und dabei kaum ebenso gut erfüllt werden könnten).

Im Unterschied zum Wissenskompedium für Erwachsene muß das Wissenskompedium für Kinder in höherem Maße davon ausgehen, daß dem Leser auch die Beschreibungs- und Erklärungssprache selbst noch nicht völlig geläufig ist. Zwar lernen auch erwachsene Leser aus Wissenskompendien vieles über Ausdrucksweisen, Sprachgebrauch und Bedeutungsspektren von Ausdrücken; insofern ist der Unterschied graduell, nicht absolut. Dennoch liegt im Fall von Kindern (vor allem von kleinen Kindern) eine besondere Herausforderung darin, daß diese nicht nur an die Welt der Dinge, sondern auch an die der Sprache, zumal der geschriebenen Sprache und der Schrift als Medium ebenfalls erst herangeführt werden müssen. – Während Bilder in illustrierten Wissenskompendien für Erwachsene oft die Funktion haben, verbale Erläuterungen zu unterstützen, sind sie in Kompendien für Kinder vielleicht das, was dem Kind schneller zugänglich und verständlich erscheint.

Im 16. Jahrhundert entwickelt sich das Schulbuch als ein ›Informationssystem‹ für Lehrer und Schüler; es ist ausdrücklich auch für den Gebrauch durch die Schüler selbst bestimmt und enthält insbesondere ›Kindertafeln‹, ›Abecedarien‹ sowie volkssprachliche Anweisungen zum Schreiben und lesen.⁶¹⁶ Zur Textebene tritt bald die Bildebene mit eigenem Bildprogramm; dies manifestiert sich in Schautafeln und Abbildungen, die sich auch kombinieren lassen.⁶¹⁷ Die bebilderten Lehrbücher führen an die Welt heran, stellen Objekte und Situationen dar, verknüpfen sie mit Begriffen, weisen Be-

⁶¹⁶ Giesecke 2006, S. 223.

⁶¹⁷ Ebd., S. 223.

griffen illustrierende Gegenstände zu. Anleitungen zum Buchstabieren und zur Artikulation der Buchstaben verbinden sich mit neuartigen Formen visueller und druckgraphischer Gestaltung; so etwa kommen geschweifte Klammern zum Einsatz, um die Textensembles zu organisieren.⁶¹⁸ Die innovativ gestalteten, auf neuen Bildprogrammen und Textformen basierenden Schulbücher nehmen Einfluß auf den Schulunterricht selbst, seine Didaktik und seine Zielsetzungen. Insgesamt ist das Schulbuch ein besonders folgenreiches »Produkt der frühneuzeitlichen Medienrevolution« durch Einführung der Drucktechnik.⁶¹⁹ Exemplarisch ist an ihm ablesbar, welche tiefgreifenden kulturellen Umbrüche der Buchdruck auslöst, und zwar sowohl hinsichtlich der Unterrichtsgegenstände als auch hinsichtlich des Umgangs mit ihnen, etwa indem die Schulbücher nun von den Schülern auch zuhause genutzt werden konnten. Die das Schulbuch ermöglichende typographische Revolution und die Einführung der allgemeinen Schulpflicht stehen in engem Zusammenhang.⁶²⁰

Comenius' *Orbis pictus* und seine Folgen. Die folgenreiche Idee, eine Initiation ins Weltwissen mit einer Initiation ins Sprach-Wissen zu verbinden, und zwar verknüpft mit einem Beitrag zur Alphabetisierung des Kindes, prägt ein bis heute nachwirkendes Pionierwerk der Literatur für jugendliche Leser: Amos Comenius' bebildertes Lehrbuch *Orbis sensualium pictus, h[ic] e[st] omnium fundamentalium in mundo rerum et in vita actionum pictura et nomenclatura* (*Die sichtbare Welt in Bildern, d.i. aller vornehmsten Welt-dinge und Lebensverrichtungen Abbildung und Benennung*) hat seit 1658 immer neue Auflagen, Varianten und Ausweitungen erlebt. Das ›Orbis-pictus‹-Format begleitet die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur, und es beeinflußt die Modalitäten, unter denen in der abendländischen Welt seit dem 17. Jahrhundert Sprachliches (Vokabeln, Sätze, Textabschnitte) und Bildliches konstelliert wird. An den historischen Varianten des ›Orbis-pictus‹-Modells wird ablesbar, welche Interessen deren Verfasser, deren Publikum und deren Zeit vorrangig leiten. Um welches Sprachwissen geht es⁶²¹ – und um welches Sachwissen? Literarische Rekurse auf lexikographi-

⁶¹⁸ Ebd., S. 223.

⁶¹⁹ Ebd., S. 223.

⁶²⁰ Ebd., S. 530.

⁶²¹ In der Tradition des von Johann Amos Comenius geschaffenen *Orbis Pictus* (1658), der viele Nachfolger gefunden hat, erschien etwa 1838 ein *Neuester Orbis Pictus* (anonym, Neu-

sche Darstellungsformen gestalten sich, zumal in jüngerer Zeit, vielfach als Rekurs auf lexikographische und andere sachkundliche Bildprogramme, auf Bebilderungspraktiken aus dem Bereich wissensvermittelnden Schrifttums, aber auch als Reminiszenz an das bebilderte Sachbuch für Kinder, zumal an den *Orbis Pictus*. Dies ist im Zuge einer ausgeprägten Tendenz zu Spielformen der Visuellen Literatur zu sehen – also zu literarischen Darstellungsformen, welche Bilder und visuelle Elemente mit Texten verbinden, nicht im Sinne letztlich arbiträrer Illustrationen, sondern als konstitutive Bestandteile des jeweiligen literarischen Werks selbst.⁶²²

Bildprogramme und ihre Funktionen. Das Bewußtsein von der Historizität allen Wissens (und in der Folge auch der ›gewußten Welten‹) konkretisiert sich auch bei literarischen und künstlerischen Rekursen aufs Format des Wissenskompodiums darin, daß oft Historisches zitiert wird: auf altmodisch anmutende Bildprogramme, auf altmodische Formen der Typographie und des Textdesigns, auf Bild- und Textbild-Zitate, die mit historischen Wissensformationen, Wissenskompodien und Wissensdiskursen assoziiert sind und diese entsprechend metonymisch repräsentieren. In manchem wird mit den literarischen oder künstlerischen Bilder-Lexika an die wissensvermittelnden Kompodien angeknüpft, und manch analoge Frage nach Bildprogrammen, visueller Textgestaltung, Textbild-Relationen und Praktiken visueller Inszenierung stellen sich. Dennoch impliziert die (relative!) Emanzipation vom Zweck ›belastbarer‹ Wissensvermittlung eine Freiheit gegenüber den Codes und Gestaltungspraktiken ›ernsthaft‹ wissensvermittelnder Kompodien, daß nichts mehr selbstverständlich ist. – So etwa stellt sich bezogen auf literarische und künstlerische Enzyklopädien und Lexika die Frage, ob die Bilder wirklich sprachlich Dargestelltes bekräftigend und bestärkend ›vermitteln‹, ob sie das ›konkretisieren‹ oder ›vereindeutigen‹, wovon die Textanteile sprechen. Ror Wolf etwa konterkariert in seinen Ratgeberbüchern die Idee der ›Illustration‹ von Textinformationen ebenso wie die des ›informationshaltigen‹ Bildes. Kurz gesagt: Es besteht die Möglichkeit, gleich auf mehreren Ebenen zu spielen: nicht nur mit Schreibweisen und Textformaten, Ausdrucksweisen, Beschreibungstypen, Vokabeln und Buchstaben, sondern auch

haldensleben 1838, Reprint Frankfurt a.M. 1972), in dem anstelle des Lateinischen, das mit einer neueren Sprache gekoppelt wird, mehrere neuere Sprachen repräsentiert sind.

⁶²² Vgl. Schmitz-Emans 2016.

mit Bildern, Bildformaten, Typographie und Layout, mit Text-Bild-Proportionen und Text-Bild-Relationen.

Bildprogramme und Bildstile können zudem die Funktion übernehmen, eine Schwelle zwischen empirisch Verifizierbarem und Imaginärem zu bilden – etwa wenn Wesen, die aus neuzeitlicher Sicht dem Bereich des Imaginären, dem Mythos, der Legende oder der Fabel zuzurechnen sind, neben Wesen aus konventionellen Tierkundebüchern auftauchen. Und sie können dazu dienen, eigene Heterologie-Effekte zu erzeugen, analog zu denen, die die Texte hervorbringen.

Ror Wolfs Collagen. Gerade dort, wo enzyklopädisch-lexikographisch formatierte literarische Texte darauf abzielen, Erstaunen oder Befremden zu erwecken, wird auch und gerade das Befremdlichkeitspotenzial der Bilder genutzt. Dies gilt insbesondere für Ror Wolf, der seine lexikographischen Bücher mit zahlreichen Bildern ausstattet. Das von Barthes als prägend für die *Encyclopédie* betrachtete Menschenbild, das Vertrauen in die Hand, die die Welt mittels ihrer Arbeitsgeräte gestaltet und beherrscht, wird hier auf denkwürdige Weise verzerrt; Menschen erscheinen in den Bildern vielfach von Maschinen eingeschlossen oder umklammert, von Apparaten vermessen, von Artefakten unterworfen.⁶²³

Die vielfältigen in den Collagen verarbeiteten Bilder menschlicher Gestalten sind auf programmatische Weise der Herrschaft eines Werkzeugs unterworfen worden, das sich verselbständigt zu haben scheint – es ist die Schere. Zwar scheinen die Collagen kohärente Szenen zu visualisieren, doch bei Ror Wolf hat das Bedrohliche der ›analytischen‹ (›tranchierenden‹) Bilder die friedvoll-kohärente Vignettenstruktur erfaßt und überlagert. – Barthes' zitiertes Beispiel für ein Bild, das die ›Was ist das?‹-Frage auslöst, stammt aus dem Bereich der Anatomie, und dieser spielt in Ror Wolfs Œuvre eine prominente Rolle. Den von Barthes skizzierten Effekt Staunen und Befremden auslösender enzyklopädischer Bilder arbeitet Wolf gleichsam durch Übertreibung heraus.⁶²⁴ Und Barthes' Bemerkungen über das Irritationspotenzial der analytischen Bilder in der *Encyclopédie* scheinen in dem

⁶²³ Und anders als es Barthes für die *Encyclopédie* konstatiert, bilden Geräte und Maschinen hier keine rationalen ›Gedankengänge‹ ab.

⁶²⁴ Vgl. das Porträt Tranchirers zu Beginn eines der Bände (Wolf 1990, »Aderngeflecht-Kopf«, S. 5).

Namen nachzuhalten, den Wolf seinem fiktiven Lexikographen (und textinternen Alter Ego) gibt: Tranchierer. Barthes' Bemerkungen über das Bildprogramm der französischen Enzyklopädie umschreiben letztlich nichts anderes als eine Art ›Tranchieren‹ der Natur.⁶²⁵ Barthes' Diagnose zur *Encyclopédie* lautet: Überpräzision erzeugt Surrealität. Insofern erscheinen surrealistische Experimente mit lexikographischen Bildern – ähnlich wie Ror Wolfs surrealistisch inspirierte literarische Lexikographik – als die konsequente (radikale) Konsequenz aus der *Encyclopédie*.

Wenn man in die Details ›geht‹, die Wahrnehmungsniveaus verschiebt, das Versteckte entschleiern, die Elemente aus ihrem praktischen Kontext herauslöst, den Gegenständen ein abstraktes Wesen gibt, kurz, wenn man die Natur ›öffnet‹, kann das enzyklopädische Bild sie in einem gewissen Moment nur überschreiten, an die Übernatur selbst heranreichen: Durch die Kraft des didaktischen Charakters, der hier eine Art heftigen Surrealismus hervorbringt [...].⁶²⁶

Ein bearbeitetes Kinderlexikon. Péter Zilahys lexikographisches Buch enthält eine Vielzahl von Illustrationen, die unterschiedlichen medialen Bildrepertoires entstammen und unterschiedlichen Bildprogrammen verpflichtet sind. Zum einen verwendet Zilahy Illustrationen aus dem Kinderlexikon, das er als Hypotext seines Buchs gewählt hat. Es handelt sich um bunte, an Kinder adressierte Bilder von Alltagsobjekten, Alltagsfiguren, Alltagsszenen, die den Anspruch auf Bebilderung dargestellten (Kinder-)Wissens mit graphischer Harmlosigkeit verbinden. Zum anderen finden sich Bildmaterialien, die dem harmlosen, kindlich-schönen Schein dieser Lexikonbildchen kontrastiv gegenübergestellt sind: photographische Dokumente aus einem zerfallenen Jugoslawien, Bilder von Demonstrationen, Bilder der Gewalt, der Zerstörung, des Niedergangs. Hier ist es gerade die Diskrepanz der Bildprogramme, die sprechend wirkt – die Konfrontation einer vorgeblich heilen respektive einer vergangenen Kinderwelt mit einer unheilen Welt der Gegenwart. Größe und Positionierung der differenten Bilder unterstreichen

⁶²⁵ »Auf eine generelle Art ist die *Enzyklopädie* kraft der Vernunft fasziniert von der Rückseite; sie schneidet, sie amputiert, sie höhlt aus, dreht um, sie will *hinter* die Natur dringen. [...] Die *Enzyklopädie* hört nicht auf, eine pietätlose Fragmentierung der Welt vorzunehmen, aber was sie an der Grenze dieses Bruchs findet, ist nicht der gänzlich reine Urzustand der Ursachen.« (Barthes 1989a, S. 48).

⁶²⁶ Ebd., S. 47f.

deren Antagonismus; die oft an illustrierte Reportagen erinnernden Photos nehmen demonstrativ viel an Raum ein.

Ein bebildertes Lexikon als Formzitat. Das von Jim Avignon herausgegebene lexikographische Buch *Welt und Wissen. Band 1* (weitere Bände gibt es nicht; die Numerierung des Bandes spielt auf mehrbändige Lexika an) von 2003 betreibt äußerlich Mimikry an das Format des faktographischen Taschenlexikons: Es gliedert sich in Abschnitte, welche die Namen von Wissensdisziplinen tragen, wie sie beispielsweise für die Vorbereitung aufs Abitur signifikant werden (»Anatomie«, »Architektur«, »Astronomie«, »Biologie«, »Chemie« etc.), es ist reichhaltig bebildert; der Text ist zweispaltig gesetzt, die einzelnen Textabschnitte beginnen mit fett gesetzten Wörtern, welche die Optik von Lemmata in Lexika imitieren. Die einzelnen Artikel (»Anatomie«, »Architektur« etc.) stammen von verschiedenen Verfassern, wie es auch bei Taschenlexika mit disziplinübergreifendem Überblickswissen üblich ist. Aber beim zweiten Hinschauen erweisen sich die ›Lexikonartikel‹ als Erzählungen, die nur typographisch verfremdet wurden. Ihr Inhalt hat zwar mit der im Titel genannten Wissensdisziplin vage zu tun, mehr aber auch nicht.

Ein Meta-Buch über die Illustrationen von *Webster's Dictionary*. John M. Carrera hat in langer Arbeit aus den Illustrationen, die er alten Auflagen von *Webster's International Dictionary* entnahm, ein Bildlexikon zusammengestellt.⁶²⁷ Die Bilder emanzipieren sich hier von den illustrierenden Funktionen, die sie im ursprünglichen lexikographischen Kontext hatten; sie stehen textlos für sich allein und bilden neue Gruppen. Es handelt sich jeweils um mimetische Repräsentationen bestimmter Gegenstände, Wesen, Handlungen etc., so daß die Bilder sich durchaus benennen lassen – eben nach dem, was sie darstellen. Carrera ordnet sie nach ihren Namen und gibt seinem *Pictorial Webster* eine alphabetische Struktur. Diese Anordnung deutet er als Befreiung von sachgegründeten Kategorisierungen.

⁶²⁷ Vgl. Teil III, Beispiel 100.

I chose to use the alphabet for organizing the engravings because I wanted to let the engravings escape being pigeonholed into categories. Alphabetization allows them to assume an organization that is more random and dynamic.⁶²⁸

Carrera verfolgt mehrfache künstlerische Absichten: Zum einen ist das Bilder-Buch eine Hommage an die Geschichte des graphischen Designs, insbesondere der Lexikonillustration, und an wichtige Graphiker, die sie geprägt haben. Betont wird zum anderen die Bedeutung visueller Sprachen und ausdifferenzierter Bildprogramme für die Wissensvermittlung ihrer jeweiligen Zeit. Im Paratext widmet Carrera dieser eine längere Darstellung, erörtert technische Innovationen, den Wandel von Bildprogrammen und die Bedeutung von Illustrationen für die Kulturgeschichte des Lexikons. Carrera möchte für Qualitäten und Effekte der Illustrationen ästhetisch sensibilisieren. Das Arrangement der Bildelemente auf den Seiten kommentiert er in einer Weise, die es als durchdachtes ästhetisches Arrangement erscheinen läßt. – Zudem betrachtet er seinen *Pictorial Webster* als eine Quelle, aus welcher die Betrachter selbst schöpfen können – als eine Art Bilder-Baukasten, der Optionen kreativer Lektüre bietet. Er schlägt sogar vor, versuchsweise Geschichten zu erfinden, die sich an den Bildern entlang bewegen, und skizziert, wie eine solche Bilderzählung sich entfalten könnte. Mit Carreras *Pictorial Webster* geht es um einen Brückenschlag zwischen Wissensgeschichte und Kreativität:

On the surface, *Pictorial Webster's* is a miniature unabridged image dictionary — a visual reference book with a historical bent. It is also a study of visual design and a resource for those interested in wood engravings and their printing. The conceptual underpinning is that this book can act as a springboard for individual creativity. It was printed with a belief that the human compulsion to find meaning would lead readers to create stories that explain whole pages and perhaps even inspire some to derive unifying threads that might, in a Joycean fashion, enable a narration of the entire book.⁶²⁹

⁶²⁸ Carrera 2007, S. XVII.

⁶²⁹ Ebd., S. XVIII.

S – Schnitte, Tranchiertes: Ror Wolfs Enzyklopädie für unerschrockene Leser als Schneide- und Spiel-Raum

Enzyklopädien sind Stückwerk. Sie vermitteln kein ganzheitliches Wissen über die Welt – schon weil diese sich selbst ständig verändert, während gerade an ihrer Beschreibung und an der Aufbereitung der so gewonnenen Wissensbestände gearbeitet wird. Nicht allein, daß die von Enzyklopädien dargestellten Wissensbestände schnell veralten, sie sind in der (jeweils temporären) Summe auch nicht konsistent: Zu den verschiedenen Gegenständen des Wissens gibt es – in synchroner wie in diachroner Hinsicht – divergente, oft sogar kontroverse Meinungen. Darstellungen des Wissens über einen bestimmten Gegenstand werden so fast unausweichlich zu Darstellungen konfligierender Theorien und Auslegungen. Aber selbst dann noch, wenn man selektiv liest und sich auf eine auf eindeutige Informationen abzielende Darstellung ausgewählten Partialwissens beschränkt, diffundiert dieses Wissen noch, denn es bedarf als sprachlich verfaßtes Wissen selbst der Interpretation. Oft läßt es aufgrund seiner Ausformulierung verschiedene, wenn nicht sogar ihrerseits konfligierende Auslegungen zu; in jedem Fall rückt es in dem Moment, da es sprachlich fixiert wird, in unüberschaubar viele potentielle Kontexte ein – und wird schon dadurch vieldeutig. Wer an diesen fragmentarischen und vieldeutigen Darstellungen von Weltwissen einen Anhaltspunkt für die Praxis sucht, ist der Desorientierung ausgesetzt.

So weit die kritische Diagnose zum Projekt ›Enzyklopädistik‹ als dem Versuch, die Gesamtheit des Wissens über die Welt überschaubar und verfügbar zu machen. Konsequenterweise demonstriert Ror Wolf, wie schön sich mit der Diagnose solcher Defizite literarisch-künstlerisch arbeiten läßt: Er inszeniert in seinen lexikographisch gestalteten Büchern die Partikularität – das ›Tranchiertsein‹ – des Wissens, welche durch die Verwalter der geläufigen Wissensdiskurse nicht im Sinn synthetisierender Darstellung kompensiert, sondern noch weiter vorangetrieben wird, insofern nicht nur die Welt als Stückwerk beobachtet wird, sondern auch noch die Meinungen über sie auseinandergehen. So macht der literarische Lexikograph aus dem Scheitern von ›Enzyklopädie‹ Kunst.

1. *Ratschläger, Welt- und Wirklichkeitslehre:* Anknüpfungen an das Projekt Enzyklopädie

Die lexikographischen Texte Ror Wolfs sind durch die Beispiele surrealistischer Lexikographik und Collagenkunst angeregt, setzen die hier aufgenommenen Impulse aber auf originelle Weise um. Ausgehend von surrealistischen Anordnungsexperimenten und inspiriert von Beispielen kritischer Diktionaristik, stellt Ror Wolf sein lexikographisch-literarisches Werk ins Zeichen der Reflexion über die Befremdlichkeit menschlicher Kultur. Was immer über den Menschen, seinen Körper, sein Verhalten und seine Welt mitgeteilt wird, erzeugt Befremden. Wolfs Lexikographen-Alter-Ego ›Raoul Tranchirer‹ operiert auf einem Gelände, wo die Wörter sich gegenüber den bestehenden Dingen verselbständigen und eigene Dinge hervorbringen. Ihr Spiel-Raum ist das alphabetisch strukturierte Buch oder vielmehr: die proliferierende Buch-Serie. In der »Nachbemerkung« zur *Welt- und Wirklichkeitslehre* ist von einer Wörterflut die Rede, welche die ständige Arbeit an neuen Ratgeberbüchern zur Folge habe.

Nachbemerkung. Es ist in der Tat ein Ereignis, wenn sich, kaum sieben Jahre nach einem nahezu 300 Seiten starken Buch, schon ein ganz anderer, ähnlich umfassender und gewaltiger Band nötig macht. Der enorme, wohl einzig dastehende Erfolg des bis heute in beinahe eintausend Exemplaren verbreiteten *Ratschlägers* spricht zur Genüge von der Beliebtheit und Brauchbarkeit dieses Werkes. Dem ersten folgt nun ein letztes notwendiges Buch, in dem der Verfasser die Lehre von der Wirklichkeit in die große verwunderte Welt hinauszutragen beginnt. Er gibt sich der Hoffnung hin, daß diese endgültige Bearbeitung seiner Gedankenmasse erneut eine freundliche Aufnahme in allen Kultursprachen findet. Er versucht, im Leser das Ideal der Vollkommenheit zu befestigen; das ist besser als die Ausmalung sämtlicher Weltschrecken. Die Anzahl der Worte hat sich vermehrt; sie hat sich, unter Berücksichtigung des Zeitgemäßen und Interessanten über alle Gebiete ergossen, die in Betracht kommen können.⁶³⁰

Die Enzyklopädie für unerschrockene Leser als offenes Projekt. Ror Wolf hat unter dem Pseudonym respektive in der Maske des fiktiven Lexikographen Raoul Tranchirer eine ganze Serie lexikographisch strukturierter, aus einer alphabetischen Folge von Einzelartikeln bestehende und mit Bildern

⁶³⁰ Wolf 1990, S. 190.

ausgestattete Bände publiziert. Deren Erscheinen erstreckte sich über annähernd zweieinhalb Jahrzehnte; bis heute erscheinen in der FAZ ganzseitige Collagen Wolfs, die wie Auszüge aus den lexikographischen Bänden wirken und deren Illustrationsteile in vergrößertem Maßstab zitieren. In den Artikel wird zwar gelegentlich etwas erzählt, aber stilistisch imitieren sie primär deskriptive und explikative Sachtexte, und als Bausteine zu einer vom Leser konstruierbaren Geschichte lassen sie sich nicht lesen.⁶³¹ ›Tranchirers‹ Bücher erinnern durch ihre Titel an die Geschichte der Enzyklopädie und an deren Derivate, allerdings ohne daß dabei zwischen Enzyklopädie, Lexikon und Ratgeberbuch generisch differenziert würde. Die Publikation der einzelnen Bücher in Abständen von wenigen Jahren scheint auf den ersten Blick ein kohärentes lexikographisches Projekt zu versprechen, aber ein solches liegt nicht vor.

Der Name Tranchirer war schon in den frühen 1960er in der Frankfurter Studentenzeitschrift *Diskus* aufgetaucht: Für diese hatte Wolf unter dem Namen ›Roul Tranchirer‹ mehrere Beiträge verfaßt, die schließlich auch als ›Ratschläge‹ präsentiert wurden (›Dem Wahren Schönen Guten allerlei Nützliches für all- und sonntags mit kleinen Winken die große Kosten ersparen sowie Erbauliches für festliche Stunden unserer hochverehrten Leserschaft ausgewählt und zusammengestellt von Roul Tranchirer‹). 1963 und 1964 folgten in *Diskus* mehrere Artikel, die das lexikographische Format aufgriffen (›Das Lexikon der feinen Sitte. Neuestes Universalbuch des guten Tones und der feinen Lebensart. Praktisches Hand- und Nachschlagebuch für alle Fälle des gesellschaftlichen Verkehrs. Von Kurt Adelfels. Neu herausgegeben und mit Illustrationen versehen von Roul Tranchirer‹⁶³²). – *Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt* erschien 1983 (und wurde 1999 in einer modifizierten Ausgabe veröffentlicht),⁶³³ 1988 folgten *Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose*, *Raoul*

⁶³¹ Als eine Ausnahme zu betrachten wäre vielleicht die Geschichte des fiktiven Lexikographen ›Tranchirer‹ selbst, auf die gelegentlich angespielt wird (s.u.); auch hier ergibt sich aber keineswegs eine kohärente Biographie. Tanja van Hoorn deutet allerdings die Enzyklopädie-Reihe als einen ›impliziten Roman‹, dessen Held Tranchirer ist, weil sie damit Wolfs Texte als Typus des ›Lexikonromans‹ lesen kann. Van Hoorn 2014, S. 412.

⁶³² In: *Diskus* 13 (Juni 1963), S. 9; 13 (August 1963), S. 9; 13 (November 1963), S. 9; 14 (Januar 1964), S. 9; 14 (Mai 1964), S. 9; 14 (Dezember 1964), S. 8. Vgl. Kilcher 2003, 310–311.

⁶³³ In seiner 1. Auflage enthält *Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt* nach einer Selbstcharakteristik ohne Titel (S. 3) sowie einem Absatz unter dem

Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle dann 1990 und *Tranchirers letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens* 1994. *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser & ihre überschaubaren Folgen* (2002) bietet einerseits einen neuen Teilband, andererseits aber auch eine Übersichtsdarstellung zum bis dato publizierten lexikographischen Werk wie ein Gesamtinhaltsverzeichnis und gesammelte Rezeptionszeugnisse.⁶³⁴ Mit *Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille* (2005a) wurde die Serie fortgesetzt. In *Raoul Tranchirers Taschenkosmos* (2005b) finden sich Artikel aus den früheren Ratgeber-Büchern kompiliert.

Das »Archiv der Wirklichkeitsfabrik«. Eine zweite durch Ensembles von Textanteilen und Collagen geprägte Reihe von Buchpublikationen schließt chronologisch und konzeptionell an die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* an: Unter dem Reihentitel »Aufzeichnungen aus dem Archiv der Wirklichkeitsfabrik« erschienen hier (bisher) die deutlich kleinerformatigen Bändchen *Die Grenzen der Vertraulichkeit oder Große Reise in entgegengesetzter Richtung* (2006), *Eine schöne Umgebung oder Neuigkeiten aus dem Gebiet der dunklen Gefühle* (2008), *Vor dem Fenster übrigens zu meiner Verwunderung die Abenddämmerung* (2008) und *Ungefähr 132 Bewegungen oder Worte aus dem Inneren des Mundes* (2011). Die Bände sind nicht alphabetisch strukturiert; ihr Bezug zu wissensvermittelnden Text- und Buchformaten ist lockerer, aber in sie knüpfen doch in manchem an die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* an.

Ein »unordentliches« Lexikon. Ein auf Systematik und Vollständigkeit angelegtes lexikographisches Projekt bilden die verschiedenen Bände der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* nicht. Weder decken sie auf inhaltlicher Ebene komplementäre Bereiche ab (überhaupt ist es nicht einfach, das jeweils lexikographierte Gegenstandsfeld zu bestimmen; jedenfalls kann

Titel »Allgemeine Vorausbemerkungen & Winke zum Gebrauch des vorliegenden Werkes« (S. 5) je ein »Vorwort zur zweiten«, »zur dritten«, zur »vierten veränderten [!]« und »zur fünften Auflage« (S. 6–9). Die Vorbemerkung zur »vierten veränderten Auflage« bricht einfach ab.

⁶³⁴ Insofern ließe sich der Titel dieses Bandes von 2002 als der des Gesamtprojekts betrachten, ohne daß er das Projekt von Anfang an begleitet hätte; im Folgenden wird bei summarischen Aussagen manchmal aber auch von den »Ratgeberbüchern« die Rede sein.

bezogen auf die verschiedenen Bände von differenten Wissensbereichen nicht die Rede sein), noch bilden sie Teilbände eines homogenen Lexikonprojekts. Mit der alphabetischen Reihe wird vielmehr in jedem Band von vorn angefangen. Zudem suggerieren pseudo-paratextuelle Angaben die Unvollständigkeit des publizierten lexikographischen Werks, das Verschwinden von Informationen, das temporäre Aussetzen der lexikographischen Arbeit. Zur weiteren Verwirrung des Lesers wird schon im ersten Teil (dem *Ratschläger*) ein Spiel mit Vorreden zu angeblich aufeinanderfolgenden Auflagen getrieben.⁶³⁵ Ähnliche Spiele mit Paratexten ziehen sich auch im folgenden durch Tranchirers Projekt. Dazu gehört, daß die *letzten Gedanken* (1994) als Vermächtnis Tranchirers präsentiert werden, der selbst angeblich verschwunden ist – elf Jahre vor den inzwischen erschienenen *Bemerkungen über die Stille* (2005a) und dem *Taschenkosmos* (2005b).

Tranchirers Geschichte. Geschichten werden in der *Enzyklopädie* Tranchirers zwar erzählt, aber viele sind rätselhaft und fragmentarisch. Dies gilt vor allem für die allein in verstreuten Andeutungen anklingende Geschichte des Lexikographen selbst. Allen Bänden vorangestellt finden sich pseudo-paratextuelle, vorwortartige Abschnitte, in denen viel vom Verfasser Tranchirer, seiner Arbeit, seinen Mühen, seinen Feinden und Anhängern die Rede ist, vor allem von seinem Erzfeind Klomm, gelegentlich dann eben auch vom Verschwinden Tranchirers und von den Umständen, unter denen das jeweilige Buch publiziert wurde.⁶³⁶ – Tranchirer meldet sich aber auch gern

⁶³⁵ Die Erwähnung fingierter Publikationen gehört ohnehin zu den Spezialitäten Raoul Tranchirers, der sich in dieser Hinsicht als ›borgesianisch‹ geschult erweist. Was sich in den Ratgeber-Büchern selbst als Paratext ausgibt, ist insgesamt Bestandteil eines Spiels.

⁶³⁶ Vgl. Wolf: *Mitteilungen an Ratlose* (1988; Ausg. Frankf. a.M 1997, Untertitel: *Erste vollständige Ausgabe mit 33 neuen Stichwörtern und 69 bisher unveröffentlichten Collagen*), S. 6–7: »Diejenigen [...], die von ›Tranchirers Ratschläger‹ bisher nichts wußten, werden es schwer haben, meine Absichten zu begreifen. Aber sie haben es ohnehin schwer. Sie wissen eigentlich wenig von dem, was um sie herum passiert, sie werden, von starken Zweifeln bedrängt, ihre Aufgaben als Menschen kaum erfüllen können, als Leser schon gar nicht. Solchen unglücklichen Personen rate ich, meine Ratschläge so zu befolgen, wie man sie vorfindet. Es ist für fast alles gesorgt; und wo sich nichts findet, da soll auch nichts geschehen.« – Das Thema Undarstellbarkeit oder Verschweigen ist ständig präsent, auch in dieser Ankündigung: »Ich habe mich bei der Auswahl größter Vorsicht befließigt und alle Artikel, mit denen sich Schaden anrichten läßt, lieber verschwiegen. – Da es den Leuten freilich an Wissenskraft, an Kenntnissen überhaupt, auch am Gefühl für die Vorgänge fehlt, werden sie meinen Aufforderungen nur schwer folgen können. Ihre Ratlosigkeit wird sich womöglich

selbst zu Wort, spricht davon, was sein Werk bietet,⁶³⁷ kritisiert seine Gegner, versucht, seine Leser zu beeinflussen. Am weitesten geht wohl sein Vorschlag an die Leser, sich zu einem »Wirklichkeitsverein« zusammenzuschließen.⁶³⁸ Die (vermeintlichen) Paratexte der Einzelbände suggerieren eine in den Ratgebern selbst nicht explizit dargestellte, aber ihnen zugrundeliegende Rahmenhandlung um den unermüdlichen Forscher Tranchirer, die unerbittliche Feindschaft zwischen ihm und seinen Gegnern, sein ständiges Ringen um wahre Einsichten und seine nicht minder konsequente Auseinandersetzung mit den Grenzen des Erforschbaren, Sagbaren, Darstellbaren. In den *Mitteilungen an Ratlose* häufen sich die Vorworte und mit ihnen sowohl die Selbstempfehlungen und Rechtfertigungen, aber auch die bitteren Worte über den schlimmsten Antagonisten Tranchirers, eines Herrn mit dem sprechenden Namen Klomm. In den Bänden finden sich gelegentlich übrigens auch portraitähnliche oder doch partiell an Portraits gemahnende Collagen, von denen man aber nicht erfährt, ob sie Tranchirer darstellen oder doch wenigstens etwas mit ihm zu tun haben.

Parodie des Konversationslexikons. Stilistisches und formales Vorbild – und Materialfundus – für die Ratgeberbücher sind vor allem Konversations-

vergrößern, ebenso ihre Verlegenheit. – Diese gefährlichen oder wenigstens lästigen Zustände kommen übrigens nicht von selbst, sondern von falschen Ratschlägern, von den Hinweisen anderer dunkler Autoren, mit denen sie sich die Zukunft vernebeln. Ich denke dabei an die Werke von Klomm, an seine fehlgeschlagenen Versuche, Ratschläge zu erteilen, die, nachdem sie das größte Unheil angerichtet haben, lange schon in das Gebiet der verbotenen Schriften gehören müßten.« (S. 6f.) Komplementär zum Nicht-Mitteilen verhält sich das Nicht-Verstehen: »Klomm's Leser erfassen die Gegenwart nicht. In allen Bereichen, namentlich auf dem Gelände des Lebens, sind sie den unerwarteten Dingen rettungslos ausgeliefert. Sie begreifen die Einzelheiten nicht und nicht die Zusammenhänge.« (S. 7) Klomm ist an allem schuld – aber er ist das alter ego, die dunkle Kehrseite Tranchirers: »Die Leser Klomms siechen unter den Schwächen seiner Anschauungen dahin, geraten in Not, sind vollkommener Untüchtigkeit und niederschmetterndster Hoffungslosigkeit ausgesetzt, ständig erkältet, von Zahnschmerz bedroht und von nächtlichem Schrecken. – Wir wünschen nicht, daß sie stürzen; aber es kann uns auch nicht gleichgültig sein. Es ist schließlich Klomms Sache. / Raoul Tranchirer« (S. 7)

⁶³⁷ »Ein einziger Blick in das reich illustrierte Buch wird erkennen lassen, daß es kaum eine Frage, ein Bedürfnis, eine Lebensverlegenheit gibt, auf die ich nicht eine erschöpfende Antwort gefunden habe. Jedermann, der sich Zeit nimmt, in den Geist meines Werkes einzudringen, wird verblüfft sein über die Geschwindigkeit, mit der sich sein Leben ändert.« (Wolf 1983, S. 5)

⁶³⁸ Vgl. die »Nachbemerkung« zu Wolf 1990, S. 190.

lexika, wie sie seit dem 19. Jahrhundert als Konkretisierungen und Stützen der bürgerlichen Wissenskultur verfaßt und genutzt werden. Als parodistische Reminiszenz an die Epoche des *Brockhaus* und verwandter Kompendien, aber auch eher praktisch orientierter technischer, medizinischer und sonstiger Ratgeber imitiert Tranchirers Ratgeberserie also ein Format, das in der bürgerlichen Wissensgesellschaft besonders beliebt war und weite Verbreitung fand. Der Stil Tranchirers imitiert eine positivistische Wissenskultur, die sich in den Dienst gesellschaftlicher Interessen stellt – nicht zuletzt durch reiche Illustrationen zum jeweils Ausgeführten, wie sie sich im 19. Jahrhundert als Standard einbürgern.⁶³⁹ Der Lexikograph präsentiert sich selbst als einen verantwortungsbewußten Spezialisten für verschiedenste Sachgebiete. Seine Artikel gelten Gegenständen des sozialen Lebens und der kulturellen Praktiken, der Biologie, Artenkunde, Geographie, Psychologie, Medizin, Körperpflege, Technik; hinzu kommen viele Erläuterungen zu Tätigkeiten, (angeblichen) Alltagsdingen und -erfahrungen sowie zu Abstrakta. Ausnahmslos enthalten die Artikel irritierende Auskünfte, sei es, daß der Bezug dieser Auskünfte zu den Lemmata kurios erscheint, weil nur ein einzelner und dabei abwegiger Aspekt des Themas berührt wird, sei es, daß die Auskünfte selbst befremdlich klingen. Oft repräsentieren die beschriebenen Dinge, Tätigkeiten und Zustände eine sinistre Dimension der Wirklichkeit. – Tranchirer schreibt im Ton des Biedermannes, dessen Sachkompetenz seiner Stimme Gewicht gibt und der die Interessen ebenso wie das Fassungsvermö-

⁶³⁹ 1843 heißt es in einer Absichtserklärung von »L'Illustration, journal universel«, über die Bedeutung der die Artikel begleitenden Bilder: »Gibt es denn wirklich kein Mittel, das die Presse – die den Wunsch des Publikums, rasch informiert zu werden, so ernst nimmt – anwenden könnte, um dieses Ziel zu erreichen? Ja, es gibt eins, es ist ein altes Mittel, lange unbeachtet gelassen, aber wirksam; dieses Mittel ist es, das wir anwenden wollen: Lieber Leser, die Holzgravur ist ihnen schon gut bekannt. Wir werden unsere Texte mit Karten – einer unentbehrlichen Beigabe bereichern, wo diese immer für den Text von Nutzen sind. Aber das genügt nicht. Auf dem Weg der Korrespondenz und wenn nötig durch Reisen werden wir sie ergänzen mit Stadtansichten, militärischen Aufmärschen, Flottenansichten, Feldschlachten... In einem Wort: Das tägliche Leben wimmelt von Geschehnissen, die uns interessieren; wir sprechen nicht vom Ungewöhnlichen; der Alltag bietet gerade genug... Was wäre da alles aufzuzählen! Entdeckungsreisen, Szenerien ferner Länder, Ansichten aus den Kolonien, ungewohnte Industrieanlagen – sogar den Eisenbahnbau werden wir verfolgen, wenn dabei irgend etwas Besonderes oder Bedeutendes zu sehen ist.« Zitiert nach Spies 2003, S. 102. (Spies selbst zitiert die Passage aus Gérard Blanchard: »Die Typographie des französischen Buches 1800-1914«, in: *Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. v. Georg Kurt Schauer. Ravensburg 1969, S. 227f.).

gen seines Publikums stets im Auge behält. Dabei sind vielfältige Quellen ausgewertet worden, vor allem Lexika und andere sachkundliche Bücher aus dem Umfeld der bürgerlichen Wissenskultur.

Unordnung. Die Präsentation der Einzelinformationen als Segmente aus einem imaginären Kontinuum wirkt parodistisch, ebenso wie die Suggestion eines Zusammenhangs zwischen den Teilen, wie er sich normalerweise in Verweissystemen konkretisiert. Bei Tranchirer stiften solche Verweise gerade keine Zusammenhänge; viele ›blinde‹ Verweise verweigern sich dieser Funktion ostentativ. So etwa findet sich in *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre* sowohl ein Artikel zum Stichwort »Ordnung« wie auch einer zum Stichwort »Unordnung«. Ersterer besteht aus nichts als einem Verweis auf den Artikel »Unordnung« (»siehe Unordnung«⁶⁴⁰) – und umgekehrt (»siehe Ordnung«⁶⁴¹). – Immer wieder scheint die dazustellende ›Welt‹ den Enzyklopädisten zu überfordern. In der *Welt- und Wirklichkeitslehre* wird ihr zwar ein Lemma gewidmet, aber der Enzyklopädist zieht sich zunächst auf ein Beispiel von fragwürdigem Informationswert, dann auf Details zurück – und bricht seine Ausführungen dann ganz ab.

Welt. Die Welt, zu deren Erforschung und zuverlässiger Beschreibung wir uns entschlossen haben, ist vielfach anders, als es der Leser vermutet. Als Beispiel dient hier der Fall aus der Gegend von Bonn, den ich mit Wobser's Worten wiederzugeben versuche. Wobser schildert das Gehen eines einsamen Mannes durch einen verwachsenen Wald. Sein Name ist Klomm. Die Schilderung des Wetters ersparen wir uns, es ist nicht von Bedeutung; ebenso das Heraustreten von drei verdächtigen Frauen aus dem Gebüsch. Klomm horcht, aber das nützt nichts, es ist alles zu spät. Deshalb wenden wir uns einem anderen Gegenstand zu und vergessen den Wald und die Welt; jedenfalls für den nächsten Moment.⁶⁴²

Durchstreichung des ›enzyklopädischen‹ Subjekts. Sind Konversationslexikon und Enzyklopädie Textformate, die dem Menschen das Durchschauen der Welt und deren Beherrschung erleichtern sollen, so verkehrt sich dieser Effekt in Tranchirers ›Enzyklopädie‹ nachhaltig: Hier wird nichts wirklich transparent gemacht; im Gegenteil wird vieles verdunkelt oder in seiner

⁶⁴⁰ Wolf 1990, S. 114.

⁶⁴¹ Ebd., S. 154.

⁶⁴² Ebd., S. 178.

Rätselhaftigkeit ausgestellt. – Die dargestellten Menschenfiguren selbst wirken, passend dazu, oft wie Fremdkörper von ›unpassender‹ Proportion und an ›unpassendem‹ Ort. So finden sich auf der Doppelseite 16/17 des 1983er *Ratschlägers* zwar die Artikel »Ameisen« und »Ameisenkriechen« sowie zwei Collagen, welche assoziativ mit dem Motiv ›Ameise‹ verknüpft werden können: Die eine zeigt einen Ameisen- oder Termitenbau, die andere eine Ansammlung von Insekten, und vorwiegend unbekleidete menschliche Figuren sind jeweils so ins Bild hineinmontiert, daß dessen Betrachtung Beklemmungs- oder auch Ekelgefühle erzeugen könnte.⁶⁴³

2. Sprachliche Operationen

Vorsichtige Selbstbeschreibungen. Unter dem Titel »Meine Voraussetzungen« hat Ror Wolf 1966 Skizzen zu einer persönlichen Poetik vorgelegt, die in manchem auf die Tranchirer-Bücher vorausdeuten.⁶⁴⁴ Allerdings könnte man letztere ebensogut als Produkte eines poetischen Recyclings der hier entwickelten Ansätze betrachten; als Zusammenschnitt, bei dem Tranchirer zum Alter Ego des Schriftstellers Wolf wird. Anschlußstellen bestehen jedenfalls in mehr als einer Hinsicht. So betont Wolf bereits 1966, daß er nicht von Programmen oder Theorien ausgehe, sondern diese nur distanziert sieht, an ihnen »gezupft und geklopft« habe.⁶⁴⁵ Keine Absichten, keine Thesen gingen seinem Schreiben voraus. Statt sich in den Dienst der Konkretisierung von Theorien zu stellen, müsse sich – Wolf formuliert dies aber bereits in der für ihn typischen hypothetischen Weise – die Literatur nun vielleicht »selbst in Frage« stellen.⁶⁴⁶ Mit dem Schreiben niemals ›anfangend‹, sondern immer schon im Schreiben begriffen, sieht sich der Schriftsteller Wolf nicht als planvoller Konstrukteur, sondern als jemanden, der wartet und beobachtet.

⁶⁴³ Die Artikel handeln aber keineswegs von Gefährdungen des Menschen durch die Ameise oder Ameisen-Alpträumen; vielmehr schlägt der Artikel »Ameisen« verschiedene abstruse Methoden zur Ameisenvertreibung aus Wohnräumen vor (Wolf 1983, S. 16f.), und »Ameisenkribbeln« handelt von einem »eigentümlichen Gefühl in der Haut« (ebd., S. 17).

⁶⁴⁴ Wolf 1972.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 7.

⁶⁴⁶ Ebd.

Sammeln von Fundstücken. Das Beobachten und Einsammeln von sprachlichem ›Material‹ – und zwar insbesondere von Alltäglichem, Unspektakulärem, Trivialem, Zusammenhanglosem, erscheint als maßgeblich für die literarische Arbeit.⁶⁴⁷ Auf das Sammeln sprachlicher Fundstücke folgt eine Planungsphase, das sprachliche Material scheint dabei seinen Eigensinn geltend zu machen; es wird ausprobiert, was zueinander paßt; eine Komposition entsteht aus dem zunächst vereinzelt vorliegenden Material. Der Schreibende interagiert in Ror Wolfs Beschreibung mit seinen Wörtern und Sätzen. Wolf akzentuiert den ludistischen Charakter der literarischen Arbeit – auch gegen die damals gängige Einforderung gesellschaftlicher Relevanzen. Als Sprachspieler sucht er eine Zwischenposition zwischen den Extremen einer autonomen und einer engagierten Literatur. Gehen sprachspielerische Schreibweisen darum, weil sie auf dem Einsatz vorgefundener sprachlicher Bestände beruhen, aus gesellschaftlichen ›Realitäten‹ hervor, so wirken sie auf diese auch wieder zurück – so das Credo Wolfs.⁶⁴⁸ Tranchirers opulentes Werk läßt sich durch Rekurs auf Wolfs »Voraussetzungen« gut beschreiben. Allerdings wird an dieser seltsamen Figur ohne wirkliche Geschichte und ohne wirklichen Charakter auch deutlich, inwiefern Autorschaft für Ror Wolf ein Maskenspiel ist.

⁶⁴⁷ »Es sind die Einfälle, die mir in den Kopf kommen: es sind die Fundstücke aus meiner Umwelt, Satzstümpfe und Wortbrocken, Fetzen aus Prospekten, Journalen, Katalogen; Textstücke aus Kolportageheften und Groschenblättern; Gebrauchsanweisungen auf Suppenbeuteln, Schlagzeilen, Werbesprüche. Es ist der ganze Wortschwall der Gesellschaft, die vor meinen Augen mit verteilten Rollen auftritt; Fachjargon und Tonfall der Bürokratie, Müll der Redensarten und das flau Gemurmel der Politik. Es ist das, was ich täglich aufschnappe, was ich finde, was über mich herfällt; das, was ich an Erinnerungen mitschleppe, was sich in meinem Bewußtsein reibt: Erfahrungen, Reflexionen, Traumreste, Phantasmagorien. Alles wird nach seinem Gebrauchswert abgeklopft, gebündelt, gespeichert; auch und gerade das, was früher unter den Tisch fiel: das Unnütze, Wertlose, Banale.« Ebd., S. 9f.

⁶⁴⁸ »Keine raunenden Botschaften; keine Ideologien, denen man zunicken könnte; keine dampfenden Bedeutungen; keine abhebbaren Tendenzen; keine echten Anliegen; keine Bildungsbrocken für Leser, die ihre Lektüre allein danach absuchen; keine verbindlichen Aussagen; keine Ideen vom großen und ganzen; keine Charaktere, die nach psychologischen Richtlinien agieren; keine Moral; aber: Spiel, Heckmeck, Hokuspokus, Burleske, Wortakrobatik, Spaß; Spaß, der freilich an jeder Stelle umschlagen kann in Entsetzen. Das soll weder in den Klappkasten der schöngeistigen noch der engagierten Literatur passen. Sicher aber ist, daß alle Stoffpartikel, die ich verwende, alle Sachverhalte, die ich darstelle, aus der Realität stammen und auf die Realität gerichtet sind. Ich verarbeite Erfahrungen, die ich in dieser Gesellschaft gemacht habe, und ich lege sie gegen diese Gesellschaft, die in ihren Konventionen fett geworden ist, an; aber natürlich weiß ich, daß sie sich von Büchern kaum aus ihren Gewohnheiten aufscheuchen läßt.« Ebd., S. 12f.

Selbstreflexion des Lexikographen. Tranchirers Bücher sind in hohem Maße selbstbezüglich. Viele Artikel thematisieren neben Gegenständen, Regeln, Zuständen und Praktiken verschiedenster Art auch ihre eigene (vorgebliche) Vermittlungsweise von ›Wissen‹. Insbesondere sprechen sie über das eigene Sprechen und dessen Effekte. Der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* integriert ist so als eine Art Teillexikon aus verstreuten Artikeln ein Kompendium der Schreibweisen und der Sprachhandlungen – eine Sammlung, kein System, aber mit großer Konsequenz zusammengetragen. So gibt es etwa allgemeine Artikel über die »Behauptung«,⁶⁴⁹ über »Beschreibungen«,⁶⁵⁰ über das »Erzählen«,⁶⁵¹ über die »Sprache« als etwas Konkretes, oft Körperliches, ja Lebendiges, damit aber auch allerlei Manipulationen Unterwerfbares (man kann sie einkleiden, aushöhlen, ja ermorden und sezieren...) ⁶⁵² und die »Schrift«⁶⁵³ – aber auch viele anlaßbezogene Reflexionen über die soeben stattfindende lexikographische Arbeit und über die

⁶⁴⁹ Vgl. Wolf 1997, S. 13: »**Behauptung.** Neuerdings ist von Klommm behauptet worden, daß in Fällen, in denen man den Zusammenhang beobachtet zu haben glaubte, eine Verwechslung mit anderen Zusammenhängen vorgelegen habe. Das mag sein. Es ist aber noch zu früh für eine abschließende Behauptung. Eine Berechtigung zu einer endgültigen Behauptung gibt es nicht. Wir haben keine Veranlassung, uns von den Behauptungen Klomms einschüchtern zu lassen. Die wirkliche Bedeutung des Zusammenhangs ist ohnehin nicht so groß, wie er behauptet.«

⁶⁵⁰ »**Beschreibungen.** Eines der wichtigsten Anwendungsgebiete für Worte ist die Beschreibung. Man beschreibt einen Gegenstand, man versucht ihn mit Worten gewissermaßen hinzuzeichnen.« (Wolf 1990, S. 24)

⁶⁵¹ »**Erzählen.** Ein Erlebnis, eine Geschichte kann gut und schlecht, amüsant und langweilig erzählt werden. Die Kunst, etwas fesselnd zu erzählen, ist nicht jedermanns Sache, und wer derselben nicht mächtig ist, der unterlasse lieber das Erzählen. Lästig sind vor allem Erzählungen, welche sich zu sehr in die Länge ziehen.« (Wolf 1999, S. 105)

⁶⁵² Wolf 1990, S. 131f. „**Sprache.** Die Sprache dient bekanntlich zur Mitteilung von Gedanken. Wenn ich einem Menschen meine Gedanken mitteilen will, dann spreche ich zu ihm, das heißt, ich bringe Laute hervor, mit denen der Angesprochene denselben Sinn verbindet wie ich. [...] In meiner Schrift Die allgemeinen Verhältnisse der Worte in der Welt, in der ich mich vor allem mit den Unarten der Worte beschäftigt habe, mit ihrer Verdorbenheit und Fäulnis, habe ich zum Ausdruck gebracht, daß vor allem ein Wort in der Gegenwart an Bedeutung verliert. Dieses Wort ist sehr kurz, es reicht bei weitem nicht aus für ein ganzes Leben, das ja bekanntlich recht lang ist; und obwohl es ein großes Wort ist, muß man sagen: das Leben ist noch viel größer; immerhin ist es ein schweres Wort, seine Kraft und Dicke ist beträchtlich; ich meine, man muß dieses Wort einfach aufschneiden, dann wird das Leben aus ihm herausfließen und meine Meinung bestätigen.«

⁶⁵³ Wolf 1990, S. 141: »**Schrift.** [...] Die erste Frage, die sich einer, der etwas aufschreiben will, vorzulegen pflegt, ist die: was soll ich aufschreiben. In vielen Fällen kann diese Frage durch bloßes Nachdenken geklärt werden.«

Kommunikation (oder Nicht-Kommunikation) mit dem Leser. Besonders Tranchierer-typisch sind Gesten des Ausweichens, der Umschreibung, der Selbstbeschränkung und Selbstrelativierung. Mit einer typischen Wendung heißt es etwa in den *Mitteilungen*: »Womöglich ist darüber aber noch nicht das letzte Wort gesprochen worden.«⁶⁵⁴ oder: »Aber ich bin so in meine Arbeit vertieft, daß ich vielleicht die wahren Werte aus dem Auge verliere.«⁶⁵⁵ Neben Strategien des Zurückweichens treten solche der Verunklärung. Gelegentlich wird sogar die chronologische Abfolge von Objektbeobachtung, Schreibearbeit und Kommunikation mit dem Leser verunklärt, etwa wenn es innerhalb eines Artikels heißt: »Wir können uns dann zurückziehen und diese kleine Betrachtung niederschreiben.«⁶⁵⁶ Gelegentlich signalisiert der Ratschläger seine Ratlosigkeit: »Und warum sollte es nicht so sein.«⁶⁵⁷ Auf paradoxe Weise konterkariert wird das in den Paratexten als so nützlich angepriesene enzyklopädische Unternehmen durch Momente verweigerter Mitteilung, beispielsweise wenn Tranchierer zu einem Stichwort, das er selbst zunächst aufführt, einfach keine Auskunft geben möchte:

Torten. Man lese, was über Torten zu sagen ist, in einem beliebigen anderen Werk nach; hier ist nicht der Platz, über Torten zu reden.⁶⁵⁸

Seine verbalen Randgänge verführen Tranchierer sogar gelegentlich zu offenkundig paradoxen Aussagen, so wenn der mögliche Nutzen und die Nutzlosigkeit einer (ohnehin unterbleibenden) Darstellung im selben Satz deklariert werden; paradox ist neben dieser Kombination widersprüchlicher Aussagen ja auch die Aufnahme eines Artikels mit fehlendem Inhalt in ein Lexikon.

Tiere, eßbare. Es wäre eine sehr einfache und womöglich verdienstvolle Aufgabe, ein Verzeichnis sämtlicher eßbarer Tiere anzufertigen; ich fürchte nur, es ist keinem damit gedient.⁶⁵⁹

In Extremfällen scheint Tranchierers Wortreichtum samt seinen Anweisungen an die Leserschaft nur darauf hinauszulaufen, nichts zu sagen.

⁶⁵⁴ Wolf 1997, Art. »Wachtelhund«, S. 117.

⁶⁵⁵ Ebd., Art. »Weinen«, S. 118.

⁶⁵⁶ Ebd., Art. »Wellen«.

⁶⁵⁷ Ebd., Art. »Weltverbesserung«, S. 119.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 104.

⁶⁵⁹ Wolf 1994, S. 137.

Nichts. Nichts ist das Gegenteil von Etwas. So wie das Loch das Gegenteil von etwas anderem ist, das wir jetzt nicht beschreiben müssen. Nichts ist das Loch in den Worten. Öffnen Sie den Mund so weit wie möglich, vergessen Sie nicht, sich Mühe zu geben, ihn ganz aufzumachen, und nun sagen Sie NICHTS.⁶⁶⁰

Sind autoreferenzielle Passagen in lexikographischen Sachtexten schon ungewöhnlich, so treibt Tranchirer im Gegenzug dazu sein Spiel mit Selbstinszenierungen gelegentlich so weit, daß sein eigenes Schreiben anstelle eines Gegenstandes zum Thema wird – etwa wenn es um das Warten auf Einfälle geht.

Einfall. Wir warten ab, was uns einfällt. Dabei kommt es auf die Stimmung an, in der wir uns befinden. Ist sie gut, dann werden dem Maler Formen und Farben, dem Musiker Töne und mir die richtigen Worte einfallen, um den Begriff *Einfall* zu erklären. Die nicht geeigneten lasse ich in der Tiefe verschwinden, aus der sie gekommen sind; ich denke nicht mehr an sie oder bediene mich Ihrer erst wieder bei einer späteren Gelegenheit.⁶⁶¹

Spekulationen über die performativen Effekte von Sprechakten. Ausgerechnet Tranchirer, der seinen Mitmenschen in Wort und Bild ein Porträt ihrer selbst vorhält, das diese in unbequemen, fatalen, halt- und hilflosen Lagen zeigt, der sie ›tranchiert‹, ihre Schwachstellen abklopft, ihre Gebrechlichkeit zelebriert, warnt vor den Effekten, den negative Aussagen über andere auf die Betroffenen haben können. Im Artikel »Aussehen« der *Welt- und Wirklichkeitslehre* heißt es:

Niemand sollte einem anderen gestatten, ihm zu sagen, er sähe nicht gut aus. Man sollte sich weigern, derartige Bemerkungen anzuhören. Stattdessen sollte man sich davon überzeugen, wie schlecht der andere aussieht, wie geradezu kränklich, leidend, dahinsiechend, schwärzlich und zum Umfallen geneigt. Es sollte ein Gesetz geben, das es strafbar macht, derartig ungesunde Gedanken auf das Gehirn des Nebenmenschen zu übertragen. Die Hälfte derer, die sterben, werden mit solchen Worten ermordet. Wissenschaftlich und über alle Zweifel hinaus ist bewiesen worden, daß ein völlig gesunder Mann krank

⁶⁶⁰ Wolf 1990, S. 112.

⁶⁶¹ Wolf 1994, S. 30.

gemacht werden kann, wenn ihm gesagt wird, er sei krank und sehe auch so aus.⁶⁶²

Es folgt die traurige Geschichte des Herrn O., der zu Tode kam, nachdem ein Freund ihn gefragt habe, ob er krank sei. Als charakteristisch für Tranchirer erscheint es, daß gerade anläßlich seiner Erörterungen über die performative Macht sprachlicher Äußerungen deren destruktive Effekte betont werden. – Insgesamt ergibt sich beim Durchgang durch Tranchirers Reflexionen über das eigene Tun als Lexikograph ein ganzer Katalog von Reflexionen über sprachliche Performanzen.

Skizzen möglicher Artikel, Platzhalter möglicher Aussagen, hypothetische Beschreibungen. Obsessiv spricht Tranchirer aus den verschiedensten Anlässen von dem, was man über das Gesagte hinaus alles noch sagen könnte – ein Ansatz, der dann wiederholt zur Entfaltung gleichsam hypothetischer Textpassagen führt, in denen das Über-etwas-Schreiben den eigentlichen Gegenstand bildet. Im Artikel über den »Schlatt« ist, genau genommen, nicht von einem Wesen, sondern von einem Schreibakt die Rede.

Schlatt. Es schreiben so viele Autoren von Dingen, über die sie nicht viel zu sagen haben, daß ich es auch einmal versuchen werde. Ich werde vom Schlatt schreiben, von einer Erscheinung mit schwachvioletten Flecken. Ich werde zunächst vom Schweben schreiben, vom Wehen und Schweben, von schnellen ganz leichten Schwüngen, ich werde natürlich auch von den winzigen harten Sprüngen schreiben, vom Gehen, vom Stehen, ich werde vom Pfeifen schreiben, von den kalten Pfiffen des Schlatt, von seinen fleischfarbenen stämmigen Füßen, von einer Reihe klingender Töne, vom Kratzen, vom Aufkratzen und vom Aufknacken, ich werde, während ich schreibe, ein Hacken im Nacken spüren, und während mein Blut warm am Rücken hinabfließen wird, werde ich von einer fetten vogelartigen Erscheinung schreiben, die in mein Wohnzimmer dringen und die sich auf meinen Kopf setzen wird, hackend und pickend, während ich schreibe, vom Schlatt oder Schmeißvogel, ich werde von einer riesenbohnenförmigen Erscheinung schreiben, die wie gerupft durch die Luft fliegt, nackt federlos bleich durchsichtig zittern, mit keuchenden Tönen, wie hustend oder wie röchelnd, schwer aufklatschend, von der Decke herab auf den Teppich fallend, den Rauchtisch, den Schrank, die Vitrine fallend, am Ende wird alles bedeckt sein, das Radio, die Schreibmaschine, die Lampe und mein ganz zerhackter blutiger Kopf. Das ist der

⁶⁶² Wolf 1990, S. 15f.

Schlatt, über den ich ausführlich schreiben werde, eines Tages. Ich bitte um etwas Geduld.⁶⁶³

Selbstzurücknahmen, Deklarationen der eigenen Insignifikanz. Manche Artikel erklären sich selbst mit paradoxal-selbstreflexivem Gestus für unsachgemäß, unangebracht irrelevant oder schlecht fundiert.

Madenhacker: Der Madenhacker läuft sehr schnell von einem Gebüsch zum anderen. Zuweilen fällt er vor Hunger vom Himmel. Er stürzt ohne weiteres von oben zur Erde herab. Das alles zieht schmerzliche und bedenkliche Folgen nach sich, geschieht aber so selten, daß es im Grunde gar nicht erwähnt werden muß.⁶⁶⁴

Am Ende des immerhin halbseitigen Artikels »Zungengrund« und anschließend an die Beschreibung der fraglichen Körperstelle heißt es:

Am Boden der Mundhöhle liegt die Zunge, die wir jedoch nicht weiter beachten werden; denn der eigentliche und wohl auch vornehmste Anlaß unserer Abhandlung ist der Zungengrund, auf den wir hier lediglich aus Platzmangel nicht näher eingehen können. Wir wollen uns überhaupt, jetzt und in Zukunft, auf das Wesentliche beschränken; und zum Wesentlichen gehört der Zungengrund nicht.⁶⁶⁵

Aussparungen, Abbrüche und Verschweigen. Insgesamt wird vieles verschwiegen, übergangen oder nur andeutend mitgeteilt. »*Wo kein Platz ist für Worte, sollte man schweigen.*«⁶⁶⁶ Der Artikel über »Asseln«⁶⁶⁷ gibt kaum positive Auskünfte, beschränkt sich weitgehend auf die Wiedergabe subjektiver Empfindungen und falscher Meinungen; er endet mit einem Ausblick auf Ungenanntes:

⁶⁶³ Wolf 2005a, S. 109f.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 62.

⁶⁶⁵ Wolf 1997, S. 126f.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 127. Vgl. auch den Artikel: »Zwischenräume. Alles um uns her, unsere Kleider, unsere Schuhe, unser Papier, unsere Worte und die aus Worten bestehende und mit den Bewegungen der Worte sich bewegende Welt, das Holz, der Erdboden, die Pflanzenleiber, selbst unser eigener Körper, ist voll von Zwischenräumen, in die das Wasser und jede andere Flüssigkeit eindringen kann. Wir können uns nun selbst eine Erklärung geben für die Durchfeuchtung unserer Kleider und Schuhe vom Regen und wissen von nun an, warum wir die Schuhe mit Schuhcreme überzogen haben, die Worte aber nicht.« (Ebd., S. 127f.)

⁶⁶⁷ Ebd., S. 11

Allgemein betrachtet und von empfindsamen Seelen als ekelerregende Tiere betrachtet sind die Asseln. Die Behauptung, daß nach dem Genuß von Kellerasseln die heftigsten Vergiftungserscheinungen aufgetreten seien, verdient keinen Glauben. Die meisten sind ungefährlich und ohne jede Bedeutung. Den Abschnitt über Asseln kann ich nicht besser beenden, als mit der Anführung einer Beobachtung meines Freundes Collunder, die sich in seinem geistreichen Buch *Über die Lage der Asseln* befindet. Sie bezieht sich auf das Vorhandensein einer Sache, die ich hier nicht erwähnen möchte.⁶⁶⁸

Besonderen Nachdruck gewinnt die Suggestion, neben dem Gesagten stehe manch Verschwiegenes, bei ostentativ vollzogenen Abbrüchen der Artikel. So heißt es zum Lemma »Einzelheiten« in den *Bemerkungen über die Stille* etwa: »[...] bevor ich auf die Einzelheiten eingehe, möchte ich diesen Artikel beenden. Weitere Überlegungen schließe ich nicht aus.«⁶⁶⁹

Auflösung der Gegenstände. Vielfach umkreisen die Artikel ihre angeblichen Themen in einer Weise, die auf deren schließlich erfolgende Auflösung hinausläuft.

Kulturzustand. Über den Kulturzustand könnte ich ausführlich berichten. Von langen Schilderungen, die früher üblich waren, bin ich aber abgekommen. Ich berichte ganz kurz über den Kulturzustand oder am besten gar nicht, denn alles, was über den Kulturzustand zu sagen wäre, habe ich schon gesagt.⁶⁷⁰

Der in den *Mitteilungen an Ratlose* in einem eigenen Lemma gewürdigte »Schwill« löst sich in ein Gewimmel von über ihn gebildeten Hypothesen auf – und schlimmer noch: Da er, wie es zudem heißt, überhaupt noch keinen Namen besitzt, erscheint es auch als fraglich, ob in diesem Artikel überhaupt von ihm die Rede ist. Kein Wunder, daß seine Umrisse unscharf bleiben. Ein Schattendasein zwischen den Beschreibungsansätzen führen auch die »verborgenen Tiere«, von denen nur eines immerhin positiv behauptet wird, nämlich, daß man ihren Schwanz zur Suppe verarbeiten könne.⁶⁷¹

⁶⁶⁸ Ebd., S. 11.

⁶⁶⁹ Wolf 2005a, S. 18.

⁶⁷⁰ Wolf 1994, S. 74.

⁶⁷¹ Wolf 1997, S. 102f.

Wortgeburten. Lösen sich die Dinge, über die Tranchirer spricht, vielfach in Nichts auf, so scheint es, als entfaltetes komplementär dazu die Vokabeln eine Art Eigenleben. Dazu gehört auch, daß sich Wörter und Beschreibungen ohne Referenzen in den Lexika tummeln, Namen nicht nur imaginärer, sondern oftmals auch unvorstellbarer Gegenstände. Neben dem »hustenden Aschenbecher« informieren Tranchirers Artikel über das »Augennichts«, über seltsame Dinge wie »Brotwasser«, »Geißelbeize«, »Knallsilber«, »Luftholz«, »Normalsteg«, über Wesen wie den »Schwill« oder den »Schlatt«.

Beschreibungen. Eines der wichtigsten Anwendungsgebiete für Worte ist die Beschreibung. Man beschreibt einen Gegenstand, man versucht ihn mit Worten gewissermaßen hinzuzeichnen.⁶⁷²

Tranchirer nutzt die lexikographische Form, um ein Wort-Theater zu inszenieren, wobei der mehrfache Sinn des Wortes ›Theater‹ (Schauplatz) zu seinem Recht kommt: Neben dem Theater als Vergnügensstätte und als Produktionsstätte des Schreibens hat auch das anatomische Theater Pate gestanden: der Ort, an dem der Tranchirer sein Messer ansetzt, um Pathologisches zu analysieren und bloßzustellen, um Erkenntnisse über das Sezierte zu gewinnen und um aus den ihm vorliegenden Wortkörpern Verborgenes hervorzuholen.

3. Die Bebilderung der Enzyklopädie

Die *Enzyklopädie für unterschrockene Leser*, changierend zwischen Konturierung und Dekonturierung verschiedenster Gegenstände, steht aber nicht nur im Zeichen sprachlicher Performanzen; nicht nur Wörter sind Akteure der Zerlegung und Generierung von ›Welt‹. Das *Enzyklopädie*-Projekt basiert als ein prägnantes Beispiel ›visueller Literatur‹ zugleich auf dem kompositorischen Einsatz von Bildern – Bildern in diesem Fall, die ihrerseits ostentativ komponiert sind. Ror Wolfs Collagen sind kein bloßes Beiwerk, keine sinnindifferente Zutat; als Pendants der Texte treten sie zu diesen in ein Spannungsverhältnis. Die Bildanteile sind den Textanteilen nicht in einem konventionellen Sinn als ›Illustrationen‹ zugeordnet, obwohl auf die

⁶⁷² Wolf 1990, S. 24.

Praxis des Illustrierens angespielt wird. Die Bildarbeiten werden insofern also auch nicht einfach als autonome Elemente neben die Texte gestellt, sondern sie bilden mit diesen einen kompositorischen Zusammenhang. Auf konkret-buchgestalterischer Ebene sind unterschiedliche Spielformen solcher Komposition zu beobachten: Bilder finden sich auf den Buchumschlägen und im (pseudo-)paratextuellen Bereich; Bildelemente werden in Textseiten eingefügt, nehmen teilweise aber auch ganze Seiten ein, letzteres gelegentlich auch in Farbe; hinzu kommen in einigen Büchern Wolfs eingefaltete großformatige Bilder, angelehnt an ein in Kunstbänden, Fachbüchern oder Nachschlagewerken geläufiges Format.

In Anlehnung an die Präsentationsweise populärwissenschaftlichen Wissens in Handbüchern des 19. Jahrhunderts und deren Nachfolgern enthalten die Tranchirer-Bände reiches Bildmaterial. Und im Paratext werden diese gern erwähnt, wenn auch in teils ängstlicher Weise:

Die zahlreichen dem Text beigegebenen Abbildungen dienen nicht nur zur Befriedigung der gewiß vorhandenen Augenlust, sondern sollen vor allem den Sinn für das Selbstverständliche wecken, von dem wir umgeben sind.⁶⁷³

Bei den Bildern der Tranchirer-Bände handelt es sich um Collagen, die im Buch teilweise neben bzw. zwischen den Artikeln stehen wie Illustrationen in einem Handbuch oder Lexikon, teilweise dem Artikel-Korpus auch als separate Einzelseiten oder Faltblätter beigelegt sind wie Schautafeln in Lehr- und Nachschlagewerken. Verwendet wurden Bildmaterial aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert – hauptsächlich Stahlstiche aus populären oder fachspezifischen Wissenskompendien (Hygienehandbüchern, medizinischen Fachbüchern, Atlanten, Reisebeschreibungen, Tierkundebüchern, Benimmbüchern, Modeartikeln etc.) sowie aus Zeitschriften. Aus letzteren bezog er vor allem Illustrationen zu unterhaltender Literatur (dem Bildmaterial nach zu urteilen vor allem zu Kriminalerzählungen, Liebes- und Familiengeschichten). In den *Ratschläger* werden auch alte Photographien einmontiert. Wie die Artikel der Ratgeberbücher, so stellen die Bilder Kompilationen von Heterogenem dar – zusammengestellt aus den Elementen fragmentierter Kontexte bzw. Bildarrangements. Nur in wenigen Ausnahmefällen sind den Bildern Legenden beigelegt; auch mit Blick auf das weitgehende Fehlen von Titeln und Erläuterungen bestimmen Brüche die Text-Bild-Relation. Statt

⁶⁷³ Wolf 1983, S. 6.

einander wechselseitig zu ›erhellen‹, verstärken Text- und Bild-Abschnitte wechselseitig ihre Ängmatik noch. Hinsichtlich der Vorliebe fürs Absonderliche und Abseitige, für Physiologisches und Pathologisches, für Unheimliches und Unbegreifliches stehen sie allerdings auch wieder in Korrespondenz.

Die Bildbeigaben erinnern an Träume, meist an Alpträume, sie zeigen Monströses, sie versetzen vielfach menschliche Figuren in finstere, bedrohlich wirkende Umgebungen, wenn sie sie nicht überhaupt in bedrängter Lage oder in verletzter, respektive in zerstückelter Form zeigen. Oft begegnen einander Elemente lebendiger Körper und Maschinenbestandteile. In bürgerlichen Wohnstuben finden sich eigenartige und bedrohlich wirkende Apparate, in Landschaften tauchen unerklärliche Objekte von rätselhafter Proportionierung auf. Offenkundig ist die Ähnlichkeit mit der Bildersprache von Max Ernst surrealistischen Collageromanen *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) und *Une semaine de bonté* (1934).⁶⁷⁴ Auch die Collagen von Franz Roh, der ebenfalls gern mit altmodischen Graphiken arbeitete, könnten als Vorläufer der Wolfschen Collagen gelten.⁶⁷⁵ Ernst und Wolf verbindet ihre Neigung zur Kombination von Heterogenem, insbesondere eine zur Kopplung von Motiven aus Natur und Technik, menschlicher und außermenschlicher Welt sowie eine Vorliebe für hybride Erscheinungen in rätselhaften Situationen. Die Bildwerke beider sind geprägt durch Affinität zum Schauerlichen, kriminalistisch Auffälligen, Bedrohlichen und Spukhaften. Beide suggerieren eine Nähe des Bürgerlich-Alltäglichen zum Monströsen, eine Übergänglichkeit ›zwischen‹ Alltag und Alptraum. – Aber Wolf zitiert den Surrealismus, so wie er das lexikographische Genre zitiert, greift auf dessen Bildersprache und Bildtechniken also nicht als ›Surrealist‹ zurück, sondern als Rezipient surrealistischer Kunst. Die Deutung vieler Bilder als Traum- und Alptraumszenen liegt zwar nahe, aber weder der Zufall noch das Unterbewußte herrschen in Tranchirers Rat-

⁶⁷⁴ Vgl. Spies 1975, S. 171–204; Kap. VI: »Die Collageromane«. – Wix 1990. – Butor 1974. – Haupt 2015. Schon früh wurde auf die Wolf/Ernst-Affinität hingewiesen. Vgl. den Band: *Anfang & vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*. Hg. v. d. Frankfurter Verlagsanstalt. Frankfurt a.M. 1992, darin: Michael Maar: »Lemm, Wobser, vor allem Klomm«, S. 221–224 (Hinweis auf Ernst: S. 221); Klaus Nüchtern: »Weitere Ansichten«, S. 225f.: die Rezension der *Welt- und Wirklichkeitslehre* zuerst im *Falter*, Wien, 15.3.1991. – Eva-Maria Lenz: »Plausch auf dem Vulkan. Die Collagen des Ror Wolf«, S. 41–45, zuerst FAZ 1991.

⁶⁷⁵ Vgl. Wescher 1987, S. 263.

geberwelt.⁶⁷⁶ Die Bilder selbst zeigen oft so vieldeutige Objekte und Szenen, daß sie vielfach zu gleich mehreren Artikeln in assoziative Beziehungen gesetzt werden können, ohne daß die Zuordnung zu einem bestimmten Artikel dabei privilegiert werden könnte.⁶⁷⁷

4. Tranchirers Poetik der Schnitte

Der Name ›Tranchirer‹ korrespondiert dem Umstand, daß der Leser hier ›Wissen‹ scheinbarweise, artikelweise, fragmentiert vorgesetzt bekommt – was der Form des alphabetischen, nach Artikeln gegliederten Lexikons entspricht. Über die Beziehung auch des Vornamens von Raoul Tranchirer zum Thema Schneiden könnte man spekulieren.⁶⁷⁸ Nomen est omen: Die Poetik der Ratgeber-Bücher läßt sich auf mehreren Ebenen als Poetik der Schnitte charakterisieren (betroffen sind Artikelformat, Collagetechnik, Text-Bild-Relationen, die Relation der Bände untereinander – sowie von Sektionstendenzen geprägten Inhalte der Artikel). Sich unter einem ›Tranchirer‹ eine Art Sensenmann vorzustellen, bleibt dem Leser anheimgestellt, wird durch manche der ›angeschnittenen‹ Themen aber nahegelegt.⁶⁷⁹ Übrigens handelt der erste Artikel des *Ratschlägers* und damit der erste Artikel der gesamten

⁶⁷⁶ Zur Idee der Produktivität des Unbewußten vgl. Breton/Éluard 1968, S. 26f.

⁶⁷⁷ Zum Stichwort »Tiere, eßbare« zeigen *Tranchirers letzte Gedanken* eine Szene mit einem Mann, zwei Riesenvögeln (Kiwis) und Wildschweinen. Denkt der die Vögel betrachtende Mann über deren Eßbarkeit nach? Aus dem Artikel beziehen wir keine hilfreiche Information. »Tiere, eßbare. Es wäre eine sehr einfache und womöglich verdienstvolle Aufgabe, ein Verzeichnis sämtlicher eßbarer Tiere anzufertigen; ich fürchte nur, es ist keinem damit gedient.« Wolf 1994, S. 137.

⁶⁷⁸ Aus dem ›Tranchierer‹ ist das ›e‹ weggeschnitten worden. Der Vorname ist deutbar als Zusammenschnitt: Raoul (=französisches Analogon zu Rolf) wird gebildet aus Richard + Wolf = Rolf – damit ergäbe sich ein also doppelt zusammengeschnittener Name.

⁶⁷⁹ Latente Bedrohlichkeit und Gewalttätigkeit suggerieren auch die pseudo-paratextuellen Bemerkungen im *Ratschläger*, die anlässlich einer Selbstexplikation des Projekts das Wort ›Schlag‹ ins Spiel bringen. »Für die Mannhaftigkeit der Deutschen spricht der Umstand, daß das Wort Schlag sich in unserer Sprache in vielen zusammenhängen bewährt hat. Anschläge, Abschlüge, handschläge, Totschläge, Umschläge sind uns geläufig. Man schlägt auf und schlägt zu, man schlägt ein und schlägt aus, aber man schlägt auch um und schlägt nach. Ich habe es zu meiner Aufgabe gemacht, Ratschläge zu erteilen.« Wolf 1983, S. 5.

Enzyklopädie für unerschrockene Leser, vom »Abbeißen«. ⁶⁸⁰ Die *Mitteilungen an Ratlose* begonnen mit einem Artikel über das Häuten von Aalen. ⁶⁸¹

In ›Tranchen‹ (in nicht wirklich sequentiellen Einzelbänden) werden dem Leser Tranchirers seltsame Wissensbestände vorgelegt. (Dabei läßt sich in vielen Fällen schwer abschätzen, wo Tranchierer fremdes Textmaterial im engeren Sinn zitiert und wo er es nur in Form parodistischer Mimikry aufbereitet.) Aus Schneidekünsten gehen auch die Bilder hervor. Zudem zerschneidet Tranchierer für neue Bände gelegentlich das bereits publizierte Material – so insbesondere für die Artikelkompilation des *Taschenkosmos* (2005b), die damit eine Art Schnittwerk zweiter Stufe darstellt, aber auch anlässlich der Vorbereitung der erweiterten Neuauflage des *Ratschlägers* Tranchierer ›zerlegt‹ die Welt der bürgerlichen Wissenskultur aber auch noch in anderem Sinn – er ›analysiert‹ sie durch seine Parodie. Dem Prinzip Schnitt der Zusammenschnitt von Zitaten, von diskursiven Leihgaben aus verschiedenen Wissensbereichen (dies in Korrespondenz mit der Vorliebe für das Format des Konversationslexikons, des Hygiene-, Gesundheits- oder Benimm-Ratgebers, als mit Formaten, die zusammengetragenes Wissen ausbreiten – verbunden jeweils mit der Suggestion, es gebe eine Totalität dieses Wissens, welche durch die gesammelten Einzelinformationen zumindest repräsentiert werde). – Wie Gleichnisse des Textkonstitutionsverfahrens erscheinen auf inhaltlicher Ebene vor allem Artikel über ›Schnitte‹, ›Zerschnittenen‹, Körper-Schnitte, Amputationen und andere chirurgische Eingriffe, Schnitte in Körpern und Oberflächen. Dazu passen auch Rekurse auf den kulinarischen Bereich, auf Kochrezepte und Ähnliches, sind sie doch assoziativ ebenfalls mit dem ›Schneiden‹, dem Tranchieren verbunden – und mit dem Zubereiten von Zusammengeschnittenem.

Literarische Vorfahren. Aber auch die Geschichte literarischer Semantisierungen des Schneidens und des Schneiderns kommt assoziativ ins Spiel –

⁶⁸⁰ Oberhalb des Artikels findet sich ein reprographiertes Photo, das einen Mann neben einem ihn fast um eine ganze Körperlänge überragenden Brotlaib zeigt; die Bildunterschrift lautet: »Ein Laib Brot, 14 Tonnen schwer« (Wolf 1983, S. 11). Zum Inhalt des Artikels besteht zwar ein assoziativer Zusammenhang, aber eine ›passende‹ Illustration wird man in dem Bild nicht sehen.

⁶⁸¹ Wolf 1997, S. 9: »Aal. Der Aal lebt in Flüssen. Man tötet ihn durch einen Schlag auf den Kopf, legt ihn in eine Brühe und kann ihm die Haut abziehen. Warum, das weiß keiner. Und so soll es auch bleiben.« (Das ist der komplette Artikel.)

vom tapferen Schneiderlein und dem Schneider von Ulm bis zu Thomas Carlyles *Sartor Resartus*.⁶⁸² Zum Vergleich läßt wohl gerade Carlyles skurrile Gelehrten-geschichte über den ›wiedergeschneiderten Schneider‹ ein, die ab 1831 unter dem Einfluß Laurence Sternes sowie Jean Paulscher Darstellungen von Käuzen und Sonderlingen entstand und die Form ›gelehrter‹ Texte imitiert: eine lange Pseudo-Rezension, verknüpft mit einer fiktiven Biographie des deutschen Gelehrten Diogenes Teufelsdröckh, angelegt als Würdigung seiner philosophischen Ideen und Lehren. Carlyles satirischer Text thematisiert anläßlich seines schrulligen Helden die Schwächen der Menschen, ist teilweise als Parodie auf die deutsche idealistische Philosophie und auf Hegel angelegt und enthält viele Zitate aus Goethes *Faust* und Sternes *Tristram Shandy*. Der Held, Doktor Diogenes Teufelsdröckh, ein deutscher Philosoph, Professor für ›Things in General‹, wirkt an der ›Know-not-where University‹; er ist Verfasser von »Clothes: their Origin and Influence« – ein Werk, das der Rahmenfiktion nach von einem englischen Gelehrten vorgestellt und kommentiert wird, ergänzt um biographische Informationen.

Wolf alias Tranchirer nimmt durchaus eine vom *Dictionnaire critique* und der *Da Costa Encyclopédique* gewiesene Spur auf.⁶⁸³ Der dort bei aller surrealistischen Ludistik stark ausgeprägte zeit-, diskurs- und gesellschaftskritische Zug findet in Tranchirers Büchern ein Echo, vermittelt und gebrochen allerdings durch ein stärker ausgeprägtes Interesse an der Erkundung von Schreibweisen, am Experiment mit sprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten. Direkt satirische Elemente spielen keine Rolle; ohnehin enthält sich Tranchirer politischer Kritik, wie sie zumindest implizit in den Lexikonromanen Okopenkos und Martis anklingt. Angebliche gesellschafts- und zeitkritische Schreibmotive sind Gegenstand wortreicher parodistischer Selbstinszenierungen.⁶⁸⁴

⁶⁸² Vgl. Carlyle: *Sartor resartus, or Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* (auch: »Teufelsdröckh«), ab 1831 verfaßt, publiziert 1833–1834 in Fortsetzungen in *Fraser's Magazine*, erste Buchveröffentl.: 1836 in Boston, 1838 in London.

⁶⁸³ Dazu gehört neben der lexikographischen Form und dem inhaltlichen Interesse an Körpern wie an Prozessen des Zerlegens und Re-Kombinierens auch die Integration von Bildmaterial.

⁶⁸⁴ So spricht Tranchirer im Vorwort des *Ratschlägers* von seinem »Kampf gegen die täglichen Ausschweifungen [...]: die schadenbringenden Schnapskneipen, die Schundkunst und Luderschriftstellerei, die abortschüsselhaften Weltverhältnisse in diesem Zeitalter der Schwelungen und Verstopfungen, der Ernährungsverbrechen und Violinengefahren, der kalten

Georges Bataille hat das ›Tranchieren‹, das optische und konkrete Sezieren von Körpern in seinem *Dictionnaire* explizit thematisiert und mit der Institution des modernen Museums in Verbindung gebracht. Er betrachtet das Museum als einen Ort der Selbstbetrachtung des Menschen, spekuliert über die damit verbundenen Brechungen und Verfremdungen⁶⁸⁵ – und weist auf die nahezu zeitgleiche Erfindung dieses Museums und der Guillotine hin.⁶⁸⁶ Ror Wolfs *Enzyklopädie* erscheint nicht zuletzt als das humoristische Pendant zu der Art von ethnologisch-anthropologischem Museum, das Bataille beschreibt. Befremdliche Präparate werden auch hier gezeigt, aber nicht die reale Enthauptung erscheint hier als Korrelat der visuell vollzogenen Sektion, sondern das Schneiden und Basteln mit Papier.

Hinter den von Bataille und den Surrealisten übernommenen Anregungen zeichnet sich bei Ror Wolf ein anderes Erbe ab: das des oft sarkastischen und polemischen Voltaire und seines philosophischen *Dictionnaire*. Der Gedanke der Humanität habe Voltaires Denken stets bestimmt, so Karlheinz Stierle: »Auch in den blindesten Angriffen des ›Dictionnaire‹ ist als innerster Beweggrund der Zorn über die Deformation des Menschen spürbar.«⁶⁸⁷ Analoges ließe sich über Tranchirers makaber-schönes Spiel mit Texten und Bildern über den deformierten Menschen sagen.

Wahrheiten, der falschen Richtungen und der falschen Ratschläge, die in so reichem Maße die Welt verdunkeln.« (Wolf 1983, S. 5)

⁶⁸⁵ »Das Museum ist der riesenhafte Speicher, in dem der Mensch sich endlich von allen Seiten anschaut, sich buchstäblich bewundernswert findet und sich der in allen Kunstzeitschriften zum Ausdruck gebrachten Verzückung überläßt.« (*Kritisches Wörterbuch* 2005, S. 65f.).

⁶⁸⁶ Der Museums-Artikel in Batailles *Dictionnaire* ist sarkastisch: Die Museumsbesucher selbst erscheinen als Gegenstände des (›ethnologischen‹) Interesses, das Museum als Nachfolger des blutigen ›Tranchier‹-Apparats der Revolution. »MUSEUM. – Nach der ›großen Enzyklopädie‹ wurde das erste Museum im modernen Sinn des Wortes (d.h. die erste öffentliche Sammlung) in Frankreich am 27. Juli 1793 durch den Konvent gegründet. Der Ursprung des modernen Museums wäre also mit der Entwicklung der Guillotine verbunden.«

⁶⁸⁷ Stierle 1967, S. 41.

Z – Zukunftsperspektiven für Enzyklopädie und Buch: Enzyklopädisten, Engel und Däumelinchen bei Michel Serres

Enzyklopädien – so die kritische Diagnose – erfassen das Ganze des Wissens nicht; sie bieten immer nur Wissensbruchstücke. Das, was sie selektiv und fragmentarisch vermitteln, ist dabei stets nur ein Gefüge von Signifikanten, beruhend nicht auf Ähnlichkeitsbeziehungen, sondern auf arbiträren Codes. Und als Gebilde aus arbiträren Zeichen sind Enzyklopädien als ganze wie auch jeder ihrer Teile vieldeutig – offen für alternative, potentiell kontroverse Lesarten, hinter denen die Gegenstände des Wissens womöglich irgendwann verschwinden.

*Michel Serres' Nachdenken über Enzyklopädisches steht zu weiten Teilen im Zeichen einer gedankenspielerischen Umkehrung solch kritischer Befunde: Was, wenn die Welt selbst ihre eigene Enzyklopädie wäre? Wenn alles, was zur Welt gehört, seine eigene Botschaft wäre, die eigene ›Legende‹, Träger und zugleich Gegenstand des Wissens? Zwei Gedankenfiguren stehen im Mittelpunkt von Serres' Buch *La Légende des Anges*: die des Engels als eines omnipräsenten Boten, der auf universale Zusammenhänge verweist, zu denen er zugleich selbst als ein transparentes, nicht-arbiträres Zeichen gehört – und die der Inkarnation, bei der Signifikat und Signifikant eins sind. Thema des Engelsbuchs ist eine Enzyklopädievision: Die aus Informationsflüssen bestehende Welt erscheint im Licht des Engelskonzepts als ihre eigene Enzyklopädie. – Mit der von Serres unter verschiedenen Akzentuierungen aufgeworfenen Frage nach Formen zukünftiger Kommunikation geht es implizit stets auch um die Zukunft der Enzyklopädie. Die Frage, welche Rolle das Buch dabei spielen kann, wird weniger eindeutig beantwortet, als es zunächst scheinen könnte.*

1. Borgesianische Motive in Serres' Reflexionen zur Enzyklopädie

Ein ›Buch der Pfade, die sich verzweigen‹. 1989 erscheint, konzipiert und herausgegeben von Michel Serres, der voluminöse Band *Éléments d'histoire des sciences* mit Beiträgen verschiedener Verfasser zur Geschichte der Wissenschaften; auch Serres selbst hat neben dem Vorwort zwei Kapitel verfaßt. Die einzelnen Beiträge werden vom Herausgeber aber nicht ›Kapitel‹, ›Teil‹ oder ›Abschnitt‹ genannt, sondern »Verzweigung« (frz.: bifurcation). Demnach bewegt sich der Leser zwischen einer »Erste[n] Verzweigung« (»Première Bifurcation«) unter dem Titel »Babylon – 1800« (Autor: James Ritter) und einer »Zweiundzwanzigste[n] Verzweigung« (»Vingt-deuxième Bifurcation«) zum Thema »Erfindung des Computers« (»L'invention de l'ordinateur«; Autor: Pierre Lévy) permanent auf gebogenen Wegen. Es erscheint schon deshalb sinnvoll, ihm Orientierungshilfen für seine Wanderung durchs Buch an die Hand zu geben. Dies geschieht insbesondere durch paratextuelle Elemente, die gezielt als Lesehilfen eingesetzt werden: So sind den einzelnen ›Verzweigungen‹ kurze Angaben zum jeweiligen Gegenstand vorangestellt, in denen gelegentlich die Weg-Metaphorik nochmals aufgegriffen wird. Einleitend in die »Erste Verzweigung« heißt es etwa: »Où l'on découvrira les déroutantes pratiques d'une raison babylonienne en cheminant sur ses sentiers divinatoires, médicaux et mathématiques.«.⁶⁸⁸

Neben den Kapitel- (bzw. »Verzweigungs«-)Titeln und den Verfasser-namen enthält das Inhaltsverzeichnis des Bandes auch prägnante Ausformulierungen der in den Kapiteln jeweils verfolgten, respektive: der ihnen zuzuordnenden Leitfrage. Im Fall der »Ersten Verzweigung« (»Babylon – 1800«) lautet diese beispielsweise: »Ein Ursprung oder mehrere?« (»Une ou plusieurs origines?«).

Im Vorwort des Bandes erläutert Serres im übrigen ausführlich die Konzeption des Buchs und das in ihm vermittelte Konzept von Wissenschaftsgeschichte (s.u. weiteres dazu). Sind schon das Bild der Verzweigung, der Einsatz des Wissenschaftshistoriographie mit ›Babel‹, die kritische Frage

⁶⁸⁸ Serres 1989, S. 17; Serres 1998, S. 39: »In diesem Kapitel wird der Leser auf den Pfaden der Wahrsagekunst, der Medizin und der Mathematik den befremdlichen Praktiken einer babylonischen Vernunft begegnen«.

nach dem ›Ursprung‹ und die strukturierende Zahl 22 Anlässe, an Borges, die »biblioteca de Babel« und »El jardín de los senderos que se bifurcan« zu erinnern,⁶⁸⁹ so wird die Bedeutung des Borgesianischen Hypotextes ganz klar evident, wenn Serres im Vorwort seinen Band summarisch charakterisiert: als ein »kritische[s] Buch der Pfade, die sich verzweigen«.⁶⁹⁰

Die Weltkarte im Maßstab 1:1. Im Vorwort zu dem von Michel Serres gemeinsam mit Nayla Farouki konzipierten und herausgegebenen ähnlich voluminösen *Thesaurus der exakten Wissenschaften* (2001, zuerst 1997 auf Französisch unter dem Titel *Le Trésor. Dictionnaire des Sciences* erschienen), erweist Michel Serres Borges ebenfalls seine Reverenz. So erinnert er an dessen Idee einer 1:1-Weltkarte, um die Notwendigkeit einer Entscheidung für bestimmte (an sich dann aber jeweils kontingente) Größen- und Präzisionsmaßstäbe in jeglichem Darstellungsprozeß, auch der vorliegenden Darstellung der »Sciences«,⁶⁹¹ zu betonen; die 1:1-Karte erscheint als ein Pol des zwischen zwei Extremen aufgespannten Spektrums der Möglichkeiten zwischen äußerster Detailtreue (also einer 1:1-Karte) und panoramatischer, dabei aber notwendig ungenauer Übersicht.

En identifiant le *pagus* et la page, l'immortelle nouvelle de Borges où l'on peut visiter, çà et là, dans le monde, les restes de la carte à l'échelle 1/1,

⁶⁸⁹ »El jardín de senderos que se bicurcan« liefert das Modell des sich verzweigenden Textes; »La biblioteca de Babel« trägt den Namen Babels bereits im Titel und spielt mit der komplexen historischen Semantik des Namens Babel (vgl. dazu Kap. I B). Die (hypothetische) Ewigkeit, Unendlichkeit und Zyklus des Babel-Universums läßt die Frage nach dem ›einen‹ Ursprung ins Leere laufen. Die in den Büchern verwendeten Zeichen sind die 22 Buchstaben des Alphabets; die Kapitelzahl 22 bei Serres spielt also zugleich auf die Borges'sche Bibliothek und auf das Alphabet an: Ein in 22 Kapitel (Verzweigungen) unterteiltes Buch steht insgeheim im Zeichen des Alphabets, wobei Serres durch Verwendung der Zahlen 1 bis 22 die einengende Festlegung auf ein bestimmtes Alphabet (und die Kontingenzen der Abweichung mancher Alphabete von der Zahl 22) umgeht.

⁶⁹⁰ Serres 1998, S. 27; Serres 1989, S. 10: »Ce livre, critique et construit par bifurcation«.

⁶⁹¹ Das deutsche Äquivalent zu »Sciences« ist in etwa »Naturwissenschaften« – aber es umfaßt auch Mathematik und Theoretische Physik. Auch »exakte Wissenschaften« ist – mit Blick auf die Bedeutung, die die ›Unschärfe‹ in Serres' Denken besitzt, keine wirklich überzeugende Übersetzungsoption. Daher im folgenden: »Sciences«. – Serres studierte Mathematik und Naturwissenschaften, Anthropologie und Religionsgeschichte. Sein wissenschaftliches Œuvre setzt in den 60er Jahren mit Studien zu Leibniz ein. Seit den ausgehenden 60er Jahren erschienen zahlreiche Studien zur Wissenschafts- und Erkenntnistheorie, die später in einer fünfbandigen Ausgabe unter dem Sammeltitle *Hermès* neupubliziert wurden.

montre, par l'absurde, la nécessité d'éliminer de plus en plus de détails à mesure que coït la grandeur.⁶⁹²

Wird in der Einleitung zu diesem enzyklopädischen Kompendium über diverse Zweige der »Sciences« explizit auf Borges verwiesen, so mag der erste Satz des Serres'schen Vorworts weitere Borges-Assoziationen wecken: »Der *Thesaurus der exakten Wissenschaften* ist ein Gemeinschaftswerk« (»écrit en commun par un groupe d'amis que ce travail réjouit et lia, *Le Trésor* [...]«), so erfährt man hier als erstes, und ein anschließender Hinweis charakterisiert dieses Kollektivprojekt als Erbe eines früheren.⁶⁹³ Natürlich ist hier zunächst einmal an Diderot, d'Alembert und ihre Mitarbeiter an der *Encyclopédie* zu denken. Aber auch die Erinnerung an die Enzyklopädisten von Tlön erscheint nicht abwegig in einem Enzyklopädie-Vorwort, das dem Themenfeld um das Lesen und das Buch so breiten Raum gibt wie der *Thesaurus* (vgl. u.a. »Préface«, S. XII – »Vorwort«, S. XIII–XIV) – und in einem enzyklopädischen Kompendium, das der Profilierung eines neuen Denkens und damit indirekt einer neuen Modellierung der menschlichen Beziehungen zu seiner Welt gilt (dazu unten weiteres).

Gemenge und Gemische. In Serres' Buch *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés* von 1985 geht es keineswegs in systematischer Weise um Organe und Prozesse sinnlicher Wahrnehmung. In Entsprechung zum Untertitel entfaltet sich hier ein Gemenge und Gemisch von Themen, die verschiedenen Diskursen angehören, neben dem erkenntnistheoretischen auch dem sozialphilosophischen, anthropologischen und ethischen. Das Buch ist zwar zweistufig untergliedert (in Kapitelgruppen und Kapitel), die Titel der jeweiligen Buchteile und Textabschnitte verraten aber wenig Konkretes über den Inhalt. Ihre Funktion scheint weniger in der Orientierung des Lesers zu liegen als darin, diesen mit sprachlichen »Gemengen und Gemischen«, mit

⁶⁹² Serres/Farouki 1997, S. XXVIII; Serres/Farouki 2001, S. XXIX: » Jorge Luis Borges erzählt eine wunderbare Geschichte, in der berichtet wird, hie und da seien auf der Welt noch die Reste einer im Maßstab 1:1 angefertigten Weltkarte zu besichtigen. *Pagus* und *Papier* sind eins, und in einer *Reductio ad absurdum* wird die Notwendigkeit bewiesen, dass der wachsenden Größe immer mehr Details zum Opfer fallen.«

⁶⁹³ »Il poursuit donc et réalise pour partie une ambition héritée d'hommes et de projets plus illustres« Serres/Farouki 1997, S. VII. – »Die Vermessenheit wie die Entschlossenheit, diesen Versuch [...] in Angriff zu nehmen, ist ein Erbe, das wir von berühmteren Vorgängern übernommen haben.« Serres/Farouki 2001, S. IX.

»corps mêlés« zusammengestellter Vokabeln zu konfrontieren. Der Leser wird irritiert durch den Umstand, daß die Kapiteltitle eines Buches zwar normalerweise eine hierarchische Strukturierung des Inhalts vornehmen, an denen man sich beim Lesen orientieren kann, in Serres' Buch die Titel solche Orientierungserwartungen jedoch brüskieren – was sich dann innerhalb der Kapitel übrigen fortsetzt; diese bilden eine thematisch variantenreiche Konstellation.

Das Inhaltsverzeichnis evoziert kategorial Gemischtes; die Kapitelnamen nennen Dinge, die inkompatibel erscheinen; sie sind nicht einmal hinsichtlich der Wortarten homogen. Der erste Teil des Buchs steht unter dem Obertitel »Segel, Hülle, Schleier« (»Voiles«) und enthält Unterkapitel zu den Stichworten »Geburt«, »Tätowierung«, »Leinwand, Hülle, Haut«, »Hermes und der Pfau«, »Subtil«, »Variation«, »Pelz«, »Nebel«, »Der gemeine Sinn«, »Mischung, Enthüllung«. ⁶⁹⁴ Der zweite ist mit »Kästen, Boxen« (»Boîtes«) übertitelt und besteht aus Unterkapiteln zu den Lemmata »Heilung in Epidauros«, »Dreierlei Hörbares«, »Sanft und hart«, »Passagen, Durchgänge, Übergänge« und »Zellen«. ⁶⁹⁵ Unter dem Obertitel »Tafeln« (»Tables«) handelt der dritte Buchteil von wiederum kategorial differenten und gemischten Gegenständen: »Animalische Geister«, »Gedächtnis«, »Statue«, »Tod«, »Geburt«. ⁶⁹⁶ Buchteil Vier (»Visite« – »Visite«) deutet durch die Titel der Einzelabschnitte immerhin eine Ausrichtung auf topographische Modelle an (»Landschaft (lokal)«, »Ortsveränderung, Entfremdung (global)«, »Methode und Wanderung (global und lokal)«, »Umstände«, »Der gemischte Ort«). ⁶⁹⁷ Buchteil Fünf (»Freude« – »Joie«) mischt dann wieder ostentativ: »Glas«, »Heilung in Frankreich«, »Signatur«. ⁶⁹⁸ All dies erinnert an jene von Jorge Luis Borges beschriebene chinesische Enzyklopädie, die mit dem Prinzip der alphabetischen Strukturierung spielt, dabei aber gegen die Grundregel verstößt, daß das unter ›a‹ bis ›x‹ Aufgelistete kategorial kompatibel sein sollte. Michel Foucault hatte dies ja zum Anlaß genommen, die Relativität aller Ordnungen des Wissens zu erörtern und auf die Grenzen

⁶⁹⁴ »Naissance«, »Tatouage«, »Toile, voile, peau«, »Hermès et la paon«, »Subtil«, »Variation«, »Vair«, »Brumes«, »Le sense commun« und »Mélange, dévoilement«.

⁶⁹⁵ »Guérison a epidaure«, »Trois audibles«, »Doux et dur«, »Passage« und »Cellules«.

⁶⁹⁶ »Esprits animaux«, »Mémoire«, »Statue«, »Mort« und »Naissance«.

⁶⁹⁷ »Paysage (local)«, »Dépayement (global)«, »Méthode et randonnée (global et local)«, »Circonstances« und »Le lieu mêlé«.

⁶⁹⁸ »Vitrail«, »Guérison en France« und »Signature«.

des rational Denkbaren zu verweisen. Die unkonventionelle Struktur des Buchs korrespondiert seiner Thematik – oder besser gesagt: seinem Themenfeld. Aus verschiedenen Perspektiven nimmt Serres den Prozeß der Konstitution von Bedeutungen in den Blick, die für ihn keine Ur-Struktur abbilden, sondern dem Chaos abgewonnen werden müssen. Skizziert wird ein doppelter Ausdifferenzierungsprozeß. Ein erster Schritt führt vom (akustischen) Chaos zur Musik, ein zweiter von der Musik zur Sprache.⁶⁹⁹ Begriffe entstehen aus dem Flüssigen, und ihre Sedimentierung ist niemals endgültig. Und das ›Ich‹ erscheint als vibrierendes Resultat verschiedener an sinnliche Erfahrungen gebundener Prozeduren.⁷⁰⁰

2. Netzwerke, Passagen und Boten

Michel Serres ist den exakten Wissenschaften wie den Humanwissenschaften gleichermaßen verbunden. *Le Passage du Nord-Ouest*, widmet sich vor allem den Passagen zwischen exakten Wissenschaften und Humanwissenschaften.⁷⁰¹ Geprägt durch den Strukturalismus, insbesondere durch die französische Mathematikergruppe *Bourbaki*, hat Serres die Darstellung weitläufiger Wissensbereiche und die philosophische Reflexion über Wissen, Wissensgeschichte, soziale und ethische Fragen stets mit der Erprobung eigenständiger und innovativer Schreibverfahren verknüpft. Seine Texte besitzen vor allem mit Blick auf den Willen zur Abstimmung zwischen Thematik und Stilistik eine literarische Dimension.⁷⁰² Alternative Strukturen und Darstel-

⁶⁹⁹ Als Wächterinnen an den Schwellen zu den beiden Niveaus der Strukturierung lokalisiert Serres verschiedene Wesen: Die Musen kontrollieren global den zweischrittigen Prozeß der Ausdifferenzierung von »Musik« aus dem Rauschen und von »Bedeutung« aus der Musik. Für den ersten Teilprozeß sind speziell die Sirenen zuständig, für den zweiten die »Marquisen«. (Daß es sich bei »Marquisen« sowohl um Konversationskünstlerinnen als auch um Einrichtungen an einer Schwelle zwischen innerem und äußerem Bereich handelt, läßt sich übersetzend kaum wiedergeben.) Serres 1993, S. 163f.

⁷⁰⁰ Vgl. das Kapitel »Tätowierung«, Serres 1993, S. 17–29.

⁷⁰¹ Vgl. Serres 1980.

⁷⁰² Kurt Röttgers hat Serres in mehreren Studien porträtiert, denen ich wesentliche Anregungen verdanke. Insbesondere betont Röttgers die stilistischen Qualitäten der Serres'schen Schriften, die ihm zufolge der Rezeption dieser Schriften in Deutschland eher hinderlich waren. Vgl. z.B. Röttgers 2000, S. 43: »Michel Serres schreibt einen schönen, brillanten, essayistischen Stil, der zur Strenge seines strukturalistischen Ansatzes in einem spannungsreichen Kontrast steht. Ein solcher Schreibstil ist in Deutschland immer beargwöhnt worden.«

lungsmodi des Denkens werden in seinen Arbeiten zugleich erörtert und produziert – Strategien der Textgestaltung und Textpräsentation spielen dabei eine Schlüsselrolle.⁷⁰³

Wege des Denkens als Umwege, Streifzüge. Dem Vergleich des strukturalen und des dialektischen Denkens gilt Serres' frühe Abhandlung »Le réseau de communication: Pénélope«,⁷⁰⁴ netzförmige Diagramme visualisieren hier unterschiedliche Organisationsformen des Denkens. Dieser Text ist in mehr als einer Hinsicht typisch für Serres – bereits durch seinen Titel. Denn Gestalten aus der griechischen Mythologie (wie Penelope, Sirenen und Musen, vor allem aber auch Hermes) sind für Serres wichtige Leitfossilien des Philosophierens. In die Explikation wissenschaftlicher Modelle und Konzepte, in die Darstellung wissenschaftsgeschichtlicher Entwicklungen und die Darlegung erkenntnistheoretischer Positionen werden vielfach Geschichten oder Bruchstücke von Geschichten verflochten – mythologische Motive und Motive aus anderen tradierten Erzählungen. Was Form und Thematik zusammenhält, ist die konsequente Ausrichtung auf ein Thema: auf die Wege des Denkens. – Vielfach entfaltet sich der Serres'sche Diskurs aus sprachbildlichen Konzepten – respektive: er demonstriert an und durch sich selbst die Unhintergebarkeit von Metaphern. Dazu gehören insbesondere die Wegmetapher selbst sowie die aus ihr abgeleiteten Metaphoriken der Passage und des Übergangs sowie Zwischenfiguren wie Hermes oder der Parasit. Insbesondere das Prinzip des Umwegs charakterisiert Serres' Denken wie seine Darstellungsverfahren.⁷⁰⁵

Zur Beschreibung vieler Texte erscheint es naheliegend, auf einen von Serres selbst verwendeten Terminus zurückzugreifen: den der »randonée«. Charakteristischerweise wird dieser Terminus mit Hilfe einer Geschichte eingeführt. Diese stellt die Abwandlung einer aus der Antike überlieferten Geschichte dar. Serres erzählt die Geschichte des Zenon von Elea neu, jenes Zenon, der u.a. das Paradox der bis ins Unendlichen teilbaren Linie erdacht

Zu Serres' Denken und Werk vgl. auch: Röttgers 1999; ferner Röttgers 2001. Zu Serres vgl. ferner den Artikel »Michel Serres« im *Dictionnaire des Philosophes* (1984) und Schmidt 1987.

⁷⁰³ Serres Schreibstil, in dem sich sein Denkstil »realisiert«, ist nun allerdings so eigen-artig, daß ihm nachgesagt wurde, »un peu mystérieux« zu sein, vgl. Röttgers 1999, S. 399.

⁷⁰⁴ Serres 1968, S. 11–20.

⁷⁰⁵ Zu diesem Thema vgl. Röttgers 2002, S. 386–390.

haben soll, auf welcher Achill niemals eine Chance bekommen sollte, die Schildkröte zu überholen. Serres' Zenon überholt ebenfalls niemanden, aber darum geht es ihm auch nicht. Er möchte von Athen nach Elea gelangen und kommt dort doch niemals an. Denn während sich Zenons Achill auf einer geraden Linie bewegte, muß Serres' Zenon es erleben, daß sich der Weg unter seinen Füßen gleichsam immer wieder krümmt: Immer wieder legt sich ihm ein neues Hindernis in den Weg, das umgangen werden muß, beim Umgehen zeigen sich dann neue Hindernisse und so fort ad infinitum. Obwohl die Größe der Hindernisse abnimmt, wird sie nie gleich Null, und so bedarf es immer neuer Umwege.⁷⁰⁶ Zenon resigniert nicht, sondern er verzichtet nur darauf, die Welt seiner Vernunft unterwerfen zu wollen. Statt die im Bild der geraden Linie von Punkt zu Punkt visualisierte Rationalität zum obersten Verfahrensprinzip zu machen, akzeptiert er Umwege und Zufälle und unterscheidet im übrigen zwischen willentlich herbeigeführten und zufälligen Ereignissen nicht allzu nachdrücklich. Der Philosoph erkennt, daß das Vernünftige nur ein Ausschnitt der Welt ist. Von dieser Geschichte ausgehend, erläutert Serres, was er unter einem Denken im Zeichen der *Randonnée* versteht: einen Streifzug, an dessen Verlauf und Ausbeute der Zufall maßgeblichen Anteil hat. Das Denken streift, ohne auf ein bestimmtes Ziel zuzuhalten, durch das Gelände von Gedanken, Begriffen, wissenschaftlichen und ästhetischen Interpretationen der Welt, menschlichen Praktiken und Verhaltensweisen. Eben weil es keiner bestimmten Zielvorgabe folgt, kann es sich dem, was es vorfindet, zuwenden: jedes auftauchende Problem, sei es von der Größe eines Berges oder eines Sandkorns, wird umkreist.

⁷⁰⁶ Das Modell der durch eine Ausstülpung aufgebrochenen Linie, auf der sich immer neue Ausstülpungen in jeweils verkleinerten Maßstäben ergeben, entstammt der Chaostheorie und wird etwa durch die Form des berühmten ›Apfelmännchens‹ repräsentiert. Die neue Episode um Zenon illustriert exemplarisch, wie Serres den Diskurs der Naturwissenschaften mit dem mythischen Diskurs verknüpft. Die Struktur der erzählten Geschichte selbst korrespondiert dem Modell des immer wieder gekrümmten Wegs. Denn statt sich kurz zu fassen (man kann Zenons Geschichte zu einem Satz komprimieren), geht der Erzähler Serres zusammen mit seinem Zenon alle Umwege und illustriert die iterative Struktur des end-losen (Um-)Weges mit syntaktischen Mitteln. Die aufeinanderfolgenden Absätze, in denen die jeweils neuen Hindernisse und Umwege zur Sprache kommen, sind einander ähnlich, wodurch die Wiederholungsstruktur des Ereignisses betont wird. Innerhalb eines Absatzes wiederholt sich die Wiederholungsidee in verkleinertem Maßstab. Zugleich werden die Sätze immer kürzer und ›modellieren‹ damit die Verkleinerung des Größenverhältnisses. Vgl. Serres 1980, S. 11–13.

Verknüpfungen. Sowohl die Auseinandersetzung Serres' mit dem Unendlichen als auch die Konzeption eines a-hierarchischen, letztlich strukturlosen Raumes und des von keiner vorgegebenen Route bestimmten Umherstreifens bilden Anschlußstellen an die Vorstellungswelt von Borges, insbesondere in der »biblioteca de Babel«, diesem unendlichen Raum einer unausweichlich ziellosen Suche. Borges wie Serres treffen sich in ihrer Affinität zum Konzept des Labyrinths in seiner rhizomatischen Spielform. Das in Serres' Zenon-Geschichte entfaltete Bild der unendlich teilbaren Linie bildet auch das Kernmotiv der Borges'schen Detektiv- und Labyrinthgeschichte »La muerte y la brujula« (»Der Tod und der Kompaß«). Mit seinem Interesse an »Passagen« zwischen dem mythischen Denken und den Vorstellungswelten literarischer Imagination einerseits, den Welten der Wissenschaften, auch und gerade der »exakten« Wissenschaften auf der anderen Seite, erscheint Serres aber auch als ein Kollege der Enzyklopädisten von Tlön.

Hermes, der einer Serie Serres'scher Bücher seinen Namen gibt, ist kein Bote im traditionellen Sinn, sondern die Gesamtheit virtueller Botschaften. Seine Beschreibung erinnert an die Bibliothek von Babel, an deren Rauschen der Botschaften.⁷⁰⁷ Nicht nur zwischen Mythen und Legenden, Wissenschaft und Wissenschaftstheorie bestehen für Serres vielfältige »Passagen«; auch Werke der bildenden Kunst werden als Gleichnisse und Pendants von Denkstilen und wissenschaftsbasierten Weltbildern betrachtet. Serres thematisiert mehrfach die Übergänge zwischen Malerei und Naturwissenschaften. So deutet er in *Hermes III – La Traduction* (1974) das Œuvre William Turners als künstlerischen Ausdruck einer Revolution in den Naturwissenschaften, welche durch den Namen Carnots signalisiert werde.⁷⁰⁸ Die Themodynamik wurde – so die Studie zu »Vermeer – La Tour – Turner« – zum leitenden naturwissenschaftlichen Paradigma – und Turner »malt« Carnot. Vermeer und La Tour repräsentieren ältere Stufen des naturwissenschaftlichen Diskurses, sie »malen« Descartes und Pascal. Die Theorien der Physiker und die Werke der Malerei erscheinen gleichermaßen als Manifestationen des jeweils zeitspezifischen Wissens.⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Vgl. Serres 1977, S. 14.

⁷⁰⁸ Vgl. Serres 1972: »III. – Peinture«, S. 189–242.

⁷⁰⁹ Vgl. zur Turnerinterpretation Serres' Schmitz-Emans: »William Turner and Literature«.

3. Serres als Enzyklopädist

Die Elemente einer Geschichte der Wissenschaften: eine verzeitlichte Enzyklopädie. Im Vorwort zu seinem Buch *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften* (1998, frz. zuerst 1989) umreißt Serres das Programm einer neuen Enzyklopädistik – einer, die nachdrücklicher als zuvor die Geschichtlichkeit des Wissens in den Blick nimmt, die vielfältigen Gegenstände des Wissens also unter dem Aspekt der jeweiligen historischen Konfigurationen dieses Wissens betrachtet.⁷¹⁰ Allerdings konstatiert Serres zugleich auch die noch ausstehende Institutionalisierung des Wissens über die Wissens- und Wissenschaftsgeschichte. – Ein ganzes Forscher-Kollektiv hat die ›Elemente‹ der Wissenschaftsgeschichte zusammengetragen, darunter auch diverse transdisziplinär arbeitende Autoren (vgl. Serres: *Elemente*, S. 13–14/Serres: *Éléments*, S. 2). Der Band ist, wie einleitend ausführlich geschildert wird, aus einem Dialog hervorgegangen, der in Form eines mehrwöchigen Seminars stattgefunden hat (vgl. Serres 1989, S. 2–3/Serres 1998, S. 14–15). Die Frage nach den zu wählenden Modi der Darstellung hat die gemeinsame Arbeit von Anfang an begleitet (vgl. Serres 1989, S. 3/Serres 1998, S. 15). Denn eine totalisierende Darstellung der Wissenschaftsgeschichte erscheine, so Serres, ohnehin als unrealisierbares Unternehmen. Einem so vielschichtigen Komplex wie der Geschichte des Wissens können lineare bzw. hierarchisierende und (scheinbar) systematische Darstellungen gar nicht gerecht werden – auch nicht bei einem bewußt selektiven Vorgehen.

Loin de dessiner une suite alignée d'acquis continus et croissants ou une même séquence de soudaines coupures, découvertes, inventions ou révolutions précipitant dans l'oubli un passé tout à coup révolu, l'histoire des sciences court et fluctue sur un réseau multiple et complexe de chemins qui se chevauchent et s'entrecroisent en des nœuds, sommets ou carrefours, échangeurs où bifurquent deux ou plusieurs voies. Une multiplicité de temps différents, de disciplines diverses, d'idées de la science, de groupes, d'institutions, de capitaux, d'hommes en accord ou en conflit, de machines et

⁷¹⁰ »L'histoire des sciences connaît aujourd'hui [...] un développement considérable et suscite un intérêt croissant. [...] il y faut une *histoire des sciences et des techniques*.« (Serres 1989, S. 1) – »Die Geschichte der Naturwissenschaften erlebt heute [...] eine auffällige Entwicklung und weckt zunehmendes Interesse. [...] es [bedarf] einer *Geschichte der Wissenschaften und Techniken*.« (Serres 1998, S. 11)

d'objets, de prévisions et de hasards imprévus composent ensemble un tissu fluctuant qui figure de façon fidèle l'histoire multiple des sciences.⁷¹¹

Was Serres' Konzept einer Enzyklopädie von dem seiner Vorläufer Diderot und d'Alembert unterscheidet, wird gerade hier deutlich: Dort hatte ein Stammbaum der Disziplinen eine erste und grundlegende Orientierung in der Welt des präsentierten Wissens geboten und die Orientierung in dessen Fülle vorstrukturiert. Für Serres hingegen sind nicht Bilder eines hierarchisch verzweigten Baumes der Disziplinen oder stetig aufsteigender Linien auf dem Weg zu ›höherer‹ Erkenntnis leitend, sondern das Bild des rhizomatischen Netzwerks.⁷¹² Die Wissensbestände einer Epoche lassen sich mit einer Straßenkarte verschiedener alternativer Wege vergleichen. Aber Karten veralten, zumal wenn neue Wege gewählt oder zu alten Wegen neue Alternativen gefunden werden – und Serres' Buch gilt ja gezielt nicht einem synchronen Querschnitt durch das Wissen seiner Zeit, sondern der Wissens-Geschichte. Und so steht seine Projekt im Zeichen des Bewußtseins von einer doppelten Fluktuation: erstens zwischen den Territorien des Wissens (den Disziplinen), zweitens zwischen den verschiedenen historischen Durchgangsphasen dieses Wissens. Letztlich muß sich auch der wissenschaftshistorische Kartograph selbst als Bestandteil des Prozesses begreifen, den er zu kartieren sucht. Bestimmte Knotenpunkte bleiben auf den sich erneuernden Karten aber in der Regel wiedererkennbar.

Der Trésor (Thesaurus): Das Lexikon als Enzyklopädie. Der von Serres gemeinsam mit Nayla Farouki zusammengestellte lexikographische Wissens-›Thesaurus‹ (im Frz. *Trésor*; der Titel spielt auf die griechischen Schatzkammern an) thematisiert und dokumentiert die Vernetzung der

⁷¹¹ Serres 1989, S. 5; »Weit davon entfernt, eine geradlinige Abfolge stetigen Wissenserwerbs oder eine ebensolche Sequenz plötzlicher Einschnitte, Entdeckungen, Erfindungen oder Revolutionen zu zeichnen, die eine Vergangenheit plötzlich umwälzen und in Vergessenheit stürzen, eilt die Geschichte der Wissenschaften unbeständig durch ein vielfältiges und komplexes Netz von Wegen, Straßen, Bahnen, Spuren, die sich verflechten, verdichten, kreuzen, verknoten, überlagern, oft mehrfach verzweigen. Eine Vielzahl unterschiedlicher Zeitmaße, Disziplinen, Ideen von Wissenschaft, eine Mannigfaltigkeit von Gruppen, Institutionen, Kapitalien, Menschen, die sich einig sind oder bekämpfen, von Maschinen, Gegenständen, Prognosen und unvorhergesehenen Zufällen bilden zusammen ein schwankendes Gefüge, das die vielfältige Geschichte der Wissenschaften getreu darstellt.« (Serres 1998, S. 18–19).

⁷¹² Zum Bild der Karte vgl. Serres 1989, S. 5 – Serres 1998, S. 19.

exakten Wissenschaften.⁷¹³ Als ein weiteres Gemeinschaftswerk steht er wiederum im Zeichen mehrfacher Vernetzung: Dies betrifft nicht nur den kompilatorischen (und dabei gezielt anti-hierarchischen) Charakter der Serie von Abhandlungen zu diversen Themen. Verschiedene dieser Texte haben zudem mehr als einen Verfasser, und von diesen arbeiten manche in mehreren Disziplinen. Adressiert ist der Band an nicht-spezialisierte, neugierige Leser – analog zur *Encyclopédie* Diderots und d’Alemberts, die ja ebenfalls ein breites Publikum informieren möchte, analog auch zu enzyklopädischen Projekten älterer Zeiten. Was den Zeitgenossen von Angehörigen früherer Zeiten (auch von den Lesern der *Encyclopédie*) allerdings unterscheidet, ist Serres’ Diagnose zufolge seine Überflutung mit verfügbarem Wissen. – Die intellektuelle Tätigkeit wird bei Serres durch verschiedene Varianten und Derivate der Reise-Metapher bespiegelt, durch den Streifzug (randonnée) wie durch die Seereise. Ein Lexikon erleichtert die Streifzüge, indem seine Verweise mögliche Punkte markieren, die sich ansteuern lassen, also beim Navigieren hilft.

Proche de son ancêtre latin, le vieux verbe français « procéder » signifiait marcher pas à pas, mais a fini par désigner une action et la méthode ou « procédé » pour l’exécuter ; ainsi, celui qui feuillette un dictionnaire procède : il avance lettre à lettre, selon l’ordre, et suit, par là, le processus le plus simple pour parvenir au site, à la page et au mot espérés. Qu’est-ce donc qu’un dictionnaire ? Un « trésor » d’éléments, certes, mais surtout, en ce sens, un ensemble de procédures.⁷¹⁴

Wenn Serres bei seinen Modellierungen des zeitgenössischen Umgang mit Wissen besonders gern auf das Vorstellungsbild der Seereise zurückgreift, so

⁷¹³ Buchgestalterisch wird der Vernetzung des Wissens durch Markierung der Lemmata (sofern sie in anderen Artikeln vorkommen) sowie durch Verweis Pfeile an manchen Artikelenden Rechnung getragen. Ein Personen- und ein Sachregister sind angefügt. Präsentiert werden die »Schätze der exakten Wissenschaften« in Erinnerung an das griechische »Schatzhaus«, die »Schatzkammer« (Serres/Farouki 2001, S. VII – In der französischen Ausgabe fehlt die Sektion »Hinweise zum Gebrauch«).

⁷¹⁴ Serres/Farouki 1997, S. XII. »Das lateinische Wort *procedere* meint ursprünglich »Schritt für Schritt vorangehen« und im weiteren Sinn dann auch »methodisch vorgehen« [...]. Wer in einem Lexikon sucht, folgt einer Prozedur. Buchstabe auf Buchstabe, dem Alphabet nach, gelangt man auf die einfachste Weise dorthin, auf die Seite, zu jenem Stichwort, wonach man gesucht hat. Was also ist ein Lexikon? Ein *Thesaurus* von Elementen gewiss, aber vor allem in gewisser Weise auch eine Ansammlung von Vorgehensweisen.« (Serres/Farouki 2001, S. XIV).

bewegt er sich zwar metaphorisch in den Spuren Kants, aber unter deutlich anderer Akzentuierung der Metapher als dieser. Das Territorium absicherbaren Wissens allein ist es, das Kant interessiert, und er umschreibt es als eine Insel, die umgeben ist von Dingen, die sich der Erkenntnis entziehen.⁷¹⁵ Für Kant hat die Meerfahrt als solche überhaupt keinen Reiz, ist das Meer doch der ›Sitz des Scheins‹, aus dem man sich so schnell wie möglich entfernen sollte. Anders für Serres, dessen Leitfigur Hermes ist, der Gott des Transfers und der Reise. Hatte Kant die Notwendigkeit betont, von den unsicheren, ›flüssigen‹ und ›nebligen‹ Räumen des bloßen Scheins auf das ›feste Land‹ gesicherten Wissens zu gelangen, so beschreibt Serres den Wissenserwerb als eine Passage auf einer jeweils von besonderen Interessen bestimmten Route; das Aufnehmen von Wissens-elementen spiegelt sich im Bild einer Reise von Insel zu Insel.⁷¹⁶ Die lexikographisch dargestellten Inseln und Archipele des Wissens haben kein Zentrum.

Alphabet und prozedurales Wissen. Im Vorwort zum *Thesaurus* hat Serres die Abkehr von jeder festen Architektur des Wissens sowie die Bedeutung des Erzählens auch und gerade in den Wissenschaften in Verbindung damit gebracht, daß alphabetische Lexika der Information über Wissensbestände besonders entgegenkommen; auch das beliebig durchblätterbare Lexikon signalisiert bzw. gewährleistet ja Mobilität. Der Erzähler wählt einen Weg,

⁷¹⁵ » Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreiset, [...] sondern es auch durchmessen, und jedem Dinge auf demselben eine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit [...], umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es [...] täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen, und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann. Ehe wir uns aber auf dieses Meer wagen, um es nach allen Breiten zu durchsuchen, und gewiß zu werden, ob etwas in ihnen zu hoffen sei, so wird es nützlich sein, zuvor noch einen Blick auf die Karte des Landes zu werfen, das wir eben verlassen wollen [...].« Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (1998), S. 337.

⁷¹⁶ »[...] non pas du savoir rare comme une île parmi la mer innombrable du non-savoir, mais un savoir élu, trié, confirmé, ratifié... parmi d'autres, mêlés, autrement dit un « trésor » parmi cette masse informe : le voici, décrit, [...].« (Serres/Farouki 1997, S. XI). – »Wir suchen [heute] nach dem Wissen nicht mehr wie nach einer einsamen Insel im unermeßlichen Meer des Nichtwissens. Unser Streben gilt vielmehr einem besonderen, ausgewählten, bestätigten Wissen im Meer der Erkenntnis, einem ›Schatz‹ in der unförmigen Masse des Wissens. Hier ist er beschrieben, dieser ›Schatz‹, dieser *Thesaurus* [...].« (Serres/Farouki 2001, S. XIII).

der ihn einer ausgewählten Reihe verknüpfter Punkte entlang führt – so wie der Leser sich dann seinerseits an einer Artikelreihe entlang bewegt.⁷¹⁷ Der Fluß der Narration macht den Fluß der verarbeiteten Wissensselemente sinnfällig; der Verlauf der Erzählung stellt die ›Seereise‹ derer nach, die nach Wissen suchten – auf ›Umwegen‹. Die Nähe der Artikel zu literarischen Schreibweisen ist also programmatisch:

Hier, nous distinguons le savoir et le récit : nos navigations dans l'espace de la connaissance les rapprochent aujourd'hui et cette mer, même naguère marquée de continents découpés, sciences, journaux et divertissements, laisse place à un *continuum* visqueux où ils s'entremêlent.⁷¹⁸

Es gebe, so Serres erläuternd, »zwei Arten des Erkennens und Wissens, des Denkens oder Sprechens, des Philosophierens, des gemeinsamen Lebens und des Zugangs zur Welt« (Serres/Farouki 2001, S. XIX)⁷¹⁹ – die ›deklarative Vernunft‹ und die ›prozedurale Erkenntnis‹; erstere »konzentriert die Geometrie in den Axiomen, die Physik in den durch Induktion und Deduktion gewonnenen Gesetzen, sie zielt auf ein Zentrum, steigt zu ihm hinab« (Serres/Farouki 2001, S. XVII);⁷²⁰ letztere »lässt dagegen die Zerstreuung in Raum und Zeit sowie die Überfülle der Singularitäten unangetastet; sie verlangt nicht im Voraus eine tiefgreifende inhaltliche Verbindung, sondern

⁷¹⁷ »Du coup, le plus souvent, les entrées du *Trésor*, avant d'expliquer, racontent, en empruntant telle ou telle voie du récit, de l'histoire, tel fragment de cette légende universelle, qui, d'une certaine manière, est la science même, et l'exposent dans la langue de tout le monde.« (Serres/Farouki 1997, S. XXXV). – »Die meisten Artikel dieses Lexikons machen sich ans Erzählen, bevor sie erklären; sie verfolgen einen Strang der Erzählung oder der Geschichte, präsentieren ein Fragment dieser Universallegende, die in gewissem Sinne die Wissenschaft selbst ist, und stellen es in der Umgangssprache dar.« (Serres/Farouki 2001, S. XXXV).

⁷¹⁸ Serres/Farouki 1997, S. XI. »Früher unterschieden wir zwischen Wissen und Erzählung: Unsere [heutigen] Reisen im Raum der Erkenntnis gleichen beides einander an. Und aus dem Meer, das einst durch klar umrissene Kontinente unterbrochen wurde, durch Wissenschaften, Zeitschriften, Zerstreuungen, wird ein zähes *Kontinuum*, in dem sie sich miteinander vermischen.« (Serres/Farouki 2001, S. XIII).

⁷¹⁹ »[...] les deux parties du bilan initial induisent deux manières de connaître et de savoir, de penser ou de parler, de philosopher, de vivre en commun et d'accéder au monde : la raison déclarative et la connaissance procédurale.« Serres/Farouki 1997, S. XVIII.

⁷²⁰ »concentre la géométrie dans des axiomes initiaux et les sciences physiques dans des lois, induit et déduit, pour aller vers un centre ou en descendre...« Serres/Farouki 1997, S. XV.

macht sich einfach auf den Weg« (Serres/Farouki 2001, S. XVIII).⁷²¹ – ›Prozedurales‹ Wissen ist eine Irrfahrt – und eine Entdeckungsreise. Eben diese ›prozedurale Erkenntnis‹, in deren Sinn Serres optiert, findet im Lexikon, das man nicht in einer vorgegebenen, sich folgerichtig gebenden Ordnung liest, sondern wie einen Raum im Zickzackkurs durchstreift, das angemessene Präsentationsformat.

De la même manière, un espace saturé d'informations, dans lequel le savoir se présente partout et mélangé parfois dans d'autres contenus, participe plutôt d'un dictionnaire qu'un livre ; nous nous déplaçons dans le premier autrement que dans le second : là, en zigzags fous et cassés, comme une mouche, ici, le long d'une route continue, sage, linéaire et méthodique.⁷²²

›Buch‹ versus ›Lexikon‹. Vergleichbar mit Roland Barthes' Unterscheidung zwischen ›Buch‹ und ›Album‹,⁷²³ differenziert Serres zwischen ›Buch‹ und ›Lexikon‹, verbindet mit ihnen unterschiedliche Lese- und Denkstile.

Distinguons ceux-ci de celui-là. Vos yeux vont parcourir et vos doigts feuilleter ce Trésor, ouvrage manipulable, sur les pages et les entrées duquel erreront vos regards et votre tact : vous cherchez un mot et circulez parmi les termes.⁷²⁴

Wie Barthes skizziert auch Serres hier ein (zweifellos bewußt) einseitiges Konzept des ›Buchs‹, um das ›Lexikon‹ von diesem abzuheben. Das Buch, so suggeriert seine Gegenüberstellung, bekräftigt mit seiner festen Architektur vorgegebene Ordnungsvorstellungen und unterwirft sich ihnen; das ›Lexikon‹ hingegen löst sich von solchen Ordnungsmustern, indem es

⁷²¹ »[...] laisse ouverte, au contraire, la dispersion dans l'espace et le temps, ainsi que le foisonnement des singularités ; elle n'exige pas, au préalable, un lieu, profond, de contenu, mais se lève« Serres/Farouki 1997, S. XVI.

⁷²² Serres/Farouki 1997, S. XIII. »Ein mit Informationen gesättigter Raum, in dem das Wissen überall anzutreffen und zuweilen mit anderen Inhalten vermischt ist, ähnelt eher einem Lexikon als einem Buch. Und in einem Lexikon bewegen wir uns anders als in einem Buch. Dort, in wirrem Zickzackkurs wie eine Fliege; hier, methodisch, stetig und besonnen auf geradem Wege.« (Serres/Farouki 2001, S. XIV).

⁷²³ Barthes 2008.

⁷²⁴ Serres/Farouki 1997, S. XII. – »Bücher und Lexika sind ganz verschiedene Dinge. Im Lexikon blättern Sie sprunghaft hin und her, Ihre Augen wandern über die Seiten und Stichworte. Sie suchen ein Wort und lassen Ihren Blick über die Einträge wandern.« (Serres/Farouki 2001, S. XIII–XIV).

sich ins Zeichen eines äußerlich-kontingenten Anordnungsverfahrens (des Alphabets) stellt. (Daß auch nichtlexikographische Bücher den Leser auf allerlei Umwege schicken können, zeigen u.a. Serres' eigene Bücher – aber hier geht es nicht um die Tragfähigkeit der Aussagen über das ›Buch‹, sondern um dessen Gleichnischarakter, der hier vor allem im Zeichen der Konzepte von ›fester Architektur‹ und ›Linearität‹ steht.) Gebunden an vorgegebene Ordnungsmustern, stelle das Buch, so Serres weiterhin, allenfalls eine begrenzte Realität dar, die diesem Muster entspreche. Mit dem Lexikon eröffne sich hingegen ein Raum der alternativen Möglichkeiten. Was das Buch darstellt, ist ›schon da‹ und bildet sich in der Bucharchitektur ab; was das Lexikon darstellt, ›könnte sein‹. (Die Codexform kommt diesem Raum des Möglichen dabei nicht so entgegen wie andere Formen,⁷²⁵ auch wenn der alphabetische Codex erhebliche Flexibilität aufweist.)

Bible, rouleau, traité ou roman, un livre a pour but de dire quelque chose : révélation, déduction, description, protocole expérimental, conte, parabole ou fable... A l'inverse, un dictionnaire ne dit rien de prévu, mais peut dire tout le possible, tous les mots d'une langue, par exemple, les matières de toutes les sciences et toutes les manières de les trouver. Pour déclarer, ainsi, son propos, un livre ne suit pas l'algorithme alphabétique, tout conventionnel, mais un ordre précis, intérieur au savoir qu'il expose ou au récit qu'il relate : il en énonce donc les parties en suivant la raison imposée par son contenu. Quelque chose de prévu s'y dit [...]. Deux types d'ordre organisent donc ces deux ouvrages' : dispersé, l'un suit un ordre externe, l'alphabet, algorithme pratique et conventionnel ; unitaire, l'autre jouit de l'ordre interne des matières et de leur exposition : suite temporelle, [...] mouvement d'induction ou de déduction [...]. [...] celui-ci propose du réel, local, et celui-là du possible, global. On lit un livre, on peut lire dans un dictionnaire.⁷²⁶ (Serres/Farouki 1997, S. XII–XIII)

⁷²⁵ »celui-ci est, peut-être, l'un des derniers à se présenter sous la forme d'un livre.« (Serres/Farouki 1997, S. XIII). – »das vorliegende Lexikon ist vielleicht eines der letzten, die in Gestalt eines Buches daherkommen« (Serres/Farouki 2001, S. XV).

⁷²⁶ Serres/Farouki 1997, S. XII–XIII. – »Ob Bibel, Pergamentrolle, Abhandlung oder Roman, Bücher sollen etwas mitteilen: eine Offenbarung, eine Deduktion, eine Beschreibung, ein Versuchsprotokoll, eine Erzählung, Parabel oder Fabel ... Was hingegen das Lexikon mitteilt, sieht man nicht vorher. Es zählt das Mögliche auf, alle Wörter einer Sprache zum Beispiel, den Inhalt sämtlicher Wissenschaften oder auch die Möglichkeiten, diesen zu finden. Um sein Ziel zu erreichen, bedient ein Buch sich nicht des gänzlich konventionellen alphabetischen

Die suggestive Verknüpfung des lexikalisch-alphabetischen Formats mit dem ›Möglichen‹ bringt mit letzterem eine vor allem ästhetikgeschichtlich folgenreiche Idee (die der Erfahrung möglicher Welten) ins Spiel (und klingt ein wenig wie ein Prolegomenon zu einer Ästhetik des Lexikonromans). ›Ein Buch lesen‹, aber ›in einem Lexikon lesen‹: diese Differenzierung verweist nicht nur auf den Unterschied zwischen ›abgeschlossenem‹ Buch und ›offenem‹ Lexikonkontext, sondern suggeriert auch einen Sogeffekt, der vom Lexikon ausgeht – eine Art Einladung in einen Raum möglicher Leseerfahrungen. Das ›Buch‹ ist in Serres' Terminologie auf der Seite der ›deklarativen‹ Diskurse und Ordnungen, das ›Lexikon‹ auf der Seite der ›prozeduralen‹. Der zeitgenössische Umgang mit Wissensbeständen ist kein Verfügen über vorgeordnete Wissensbestände mehr, sondern er gleicht dem Knüpfen eines Gewebes aus Einzelfäden, dem Zusammentreiben einer Herde, dem Sammeln überhaupt – als einem Zusammen-Fügen beweglicher Teile, die ihre Beweglichkeit auch nicht verlieren. Lesen und ›Logos‹, daran erinnert Serres in diesem Zusammenhang, hängen etymologisch zusammen; und ein neues Lesen erscheint als Vorbereitung, wenn nicht bereits als Ausdrucksform eines neuen Logos (vgl. Serres/Farouki 2001, S. XVI–XVII).

Lexikonlektüre als ästhetische Erfahrung. Das Lexikon erscheint aus der Serres'schen Perspektive als ein Medium ästhetischen Erlebens, als ein funktionales Analogon des Kunstwerks. Es lädt zur Randonée ein, zur ›umwegigen‹ Lektüre und damit zum Verweilen; es leistet dem Finden von Unerwartetem Vorschub und bereitet schon darum Vergnügen. Katalysator der ›ästhetischen‹ Evaluierung des Lexikons als Quelle ästhetischen Vergnügens ist vor allem die Metaphorik um die Randonée: Das Lexikon erscheint in ihrem Licht als ein Landschaftspark, den man um des Schauens

Algorithmus, sondern folgt einer Ordnung, die dem darzustellenden Wissen oder dem mitzuteilenden geschehen innewohnt. Es arrangiert seine Teile in einer Weise, die durch den Inhalt der Mitteilung bestimmt wird. Es [...] vermittelt [...] einen vorbestimmten Inhalt. Lexikon und Buch arbeiten mit zwei verschiedenen Ordnungssystemen. Das Lexikon zerstreut seine Inhalte und folgt einer äußeren Ordnung, dem praktischen, konventionellen Algorithmus des Alphabets. Das Buch zielt auf eine Einheit und nutzt die dem Stoff und seiner Darstellung innewohnende Ordnung: chronologische Folge [...], induktive oder deduktive Stränge [...]. Das Buch spricht über lokal Reales, das Lexikon hingegen über das überhaupt Mögliche. Wir lesen ein Buch, aber wir lesen *in* einem Lexikon.« (Serres/Farouki 2001, S. XIV).

willen durchstreift, in dem man findet, was man nicht gesucht hat, in dem der Weg das Ziel ist – und sich ›unterwegs‹ immer neue Prospekte eröffnen.

Seuls les livres, rares, dont le contenu passionne, donnent un agrément que tous les dictionnaires procurent, ce contentement tout simple de chercher tout seul, même si un égarement imprévu amène loin du but [...].⁷²⁷

Serres' Vergleiche der Lexikonlektüre mit Streifzügen erinnern an Beschreibungen ästhetischen Erlebens. Auch die Idee, durch unerwartete Lexikonfunde könne der Leser zu einem neuen Blick auf die Welt stimuliert werden, ist eine offenkundige Erbschaft ästhetischer Diskurse über den von Kunstwerken stimulierten ›neuen Blick‹. Ein Moment leiser Ironie mag im Spiel sein, wenn dergestalt die aus autonomieästhetischer Perspektive so wichtige Differenz zwischen nützlichem Informationsvermittler und Objekt ästhetischen Vergnügens eingeebnet wird, aber parodistisch im Sinne von abwertend ist das Lob des Lexikons gewiß nicht.

Von ästhetisch-poetologischen Topoi beeinflusst zeigen sich Serres' Bemerkungen über das Lexikon schließlich noch in einer weiteren Hinsicht: Wie sich die Objekte der Erfahrung einer viel variierten Idee zufolge nicht angemessen abstrakt-begrifflich beschreiben lassen, sondern noch am ehesten in Sprachbildern und -vergleichen, so lädt offenbar auch das Lexikon dazu ein, sein Wesen und seinen Gebrauch sprachbildlich zu reflektieren – sei es im Bild des Wanderers, sei es im Bild des Zickzackkurses einer Fliege, sei es in dem der Kreuzfahrt oder dem des Labyrinthgangs.

[...] la raison classique distinguait le savoir et le récit., alors que la nouvelle connaissance a la même structure que cette navigation [d'Ulysse].⁷²⁸

Solange der Codex überhaupt noch als dominierender Wissensspeicher fungiert (Serres' Überlegungen vom Ende des 20. Jahrhunderts rücken

⁷²⁷ Serres/Farouki 1997, S. XII. – »Nur bei den wenigsten Büchern geraten wir in jenes Verzücken, auf das wir bei einem Lexikon stets gefasst sind: das Vergnügen des einsamen Suchens. Selbst und gerade, wenn ein unvorhergesehener Umweg uns weit vom Ziel wegführt.« (Serres/Farouki 2001, S. XIV).

⁷²⁸ Serres/Farouki 1997, S. XVI. – »[...] die klassische Vernunft unterschied zwischen Wissen und Erzählung, während die neue Erkenntnis dieselbe Struktur besitzt wie diese Irrfahrt [des Odysseus]« (Serres/Farouki 2001, S. XVIII).

bereits neue Speichertechnologien in den Blick),⁷²⁹ materialisiert sich im Lexikon am ehesten ein prozedurales Denken – eine de-zentrierten, sammelnde, auf Entdeckungen gerichtete Vernunft.⁷³⁰

4. Engels-Legenden, Engel als ›Legenden‹

Der Engel als Denkfigur. Um Kommunikations- und Transgressionsprozesse geht es auch in *La Légende des Anges* (1993):⁷³¹ um räumliche, disziplinär-diskursive und kategoriale. Nicht die griechische Mythenwelt hat den Text inspiriert, sondern das aus religiösen und parareligiösen Diskursen geläufige Bild des Engels. Flügelwesen faszinieren Serres besonders. Dies gilt für Hermes, dessen Helm und Schuhe geflügelt sind; dies gilt auch für die manchmal geflügelt dargestellten Musen. Serres' Buch *La Légende des Anges* macht den Engel zur zentralen Denkfigur der Kommunikation. Der Titel des Buches hat einen – der Idee vielschichtiger Kommunikation korrespondierenden – mehrfachen Sinn, was bereits davon abhängt, ob man ihn als von »Legende der Engel« (qua ›Lesbarmachung‹ der ›Engel‹) oder als »Legende der Engel« liest. Er verweist auf die Engel als Legendenstoff, auf die Unterlegung von Engeln mit einem Text (analog zur ›Bildlegende‹ bei Illustrationen), aber auch auf die Rolle der Engel als Boten, als Figuren, die selbst etwas lesbar werden lassen, die Wissen vermitteln (unter anderem als Kollegen der Enzyklopädisten).

Boten, Wissen, Informationsflüsse. Geprägt ist das Engelsbuch wie schon frühere Werke durch die Entgrenzung zwischen Mythos, Kunst und

⁷²⁹ Das rationale (konzentrierende, systematisierende) Denken wird Serres' spekulativer These zufolge sukzessiv den Maschinen übertragen, die mehr speichern und effizienter sortieren können (vgl. Serres/Farouki 2001, S. XVIII).

⁷³⁰ »Définissons le savoir comme un avoir, tout aussi objectif que le livre et son propos, et la connaissance comme une progression, subjective comme la promenade propre à celui qui procède. Le lecteur voyage librement dans le dictionnaire, alors que, dans les livres, il s'évertue derrière un guide [...]« (Serres/Farouki 1997, S.XVII). – »Definieren wir Wissen als Haben, ebenso objektiv wie das Buch und seine Aussage, und Erkenntnis als Voranschreiten, subjektiv wie der Spaziergang desjenigen, der da voranschreitet. Im Lexikon bewegt sich der Leser frei, während er sich in den Büchern hinter einem Führer abmüht [...]« (Serres/Farouki 2001, S. XVIII).

⁷³¹ Vgl. zur Grundidee u.a. Serres 1993, S. 67.

Wissenschaften. Analog zur Studie über Vermeer und Turner werden die Korrespondenzen zwischen der Kunst, dem Denken und dem Wissen historischer Zeiten betont. Barocke und moderne Engelsbilder erscheinen als Medien, in denen sich wissenschaftlich geprägte Bilder der Welt konfigurieren. Weitläufig sind die Referenzen auf ›enzyklopädisches‹ Wissen: auf Naturwissenschaft, Technik, Medizin, Soziologie, Urbanistik, Kulturwissenschaften. Damit verbunden sind Reflexionen über die Vermittlung dieses Wissens, über Datenträger, Transport- und Speichermedien. – Naturwissenschaftliches Wissen fließt in die Darstellung der natürlichen Elemente, Kräfte und Ströme ein, die pointierend als Sprache der ›Engel‹ erscheinen. Auch grammatikalisch-linguistische Gegebenheiten werden mittels des Engelsbildes kommentiert.⁷³² – Pantope wirkt übrigens als ein Wissenskompilator, der in allen Teilen der Welt agiert: Er sammelt im Auftrag einer Fluggesellschaft in aller Welt Daten zum Lebensstandard der Angestellten zur Sicherung der Gleichartigkeit ihrer Kaufkraft.

Der Engels-Dialog besitzt eine utopische Komponente; gleichsam prophetisch vorweggenommen wird eine neue Zeit, in der Kommunikation sich ungehindert und global vollzieht. Die Beschreibung des Lebens in dieser ›Neuen‹ Stadt präsentiert sich als pointiert-überzeichnetes Porträt der globalisierten Gegenwartswelt.⁷³³ – Mit dem Porträt einer aus Botschaften bestehenden Welt der (nahen) Zukunft knüpft Serres an Reflexionen seiner wissenschaftshistorischen Arbeiten an. Denn die ›Neue Welt‹ aus Botschaften hat eine ältere Welt abgelöst, die im Zeichen der Zirkulation von Energie stand und die ihrerseits auf ein Zeitalter der Materie gefolgt war. Diesen drei welt- bzw. wissensgeschichtlichen Phasen korrespondieren verschiedene einander ablösende Kulturen der Arbeit. Jede dieser aufeinander folgenden ›Welten‹ hat spezifische mythische Repräsentanten: auf Herkules und Atlas folgte Prometheus und schließlich Hermes bzw. der Engel.

Enzyklopädistik der Engel. *La Légende des Anges* läßt sich als eine Enzyklopädie der Engel lesen – zumal in der illustrierten Variante – als breit angelegte Übersicht über Engelstypen, Engelsbilder, Engelskonzepte, wobei die historischen Vorstellungsbilder um die Engel ja durch Serres' neue und eigenwillige Auslegung des Konzepts ›Engel‹ erheblich erweitert werden.

⁷³² Unter anderem werden auch die Präpositionen als Engel interpretiert.

⁷³³ Vgl. Serres 1993, S. 65, 67, 75, 77.

Sein bzw. Pias Engelskatalog umfaßt ja auch die Stewardessen und die Postautos, die Winde und Ströme etc. Die weltumspannende Engels-Vision Pias bildet sich syntaktisch in einer langen Aufzählung ab.

[...] les hôtessees, les pilotes, le radio, tout le personnel volant venu de Tokyo et au départ, bientôt, pour Rio de Janeiro; ces quinze avions sagement rangés [...]; ces voitures jaunes de la poste, qui délivrent plis, paquets ou télégrammes; les appels de service, au micro; ces bagages qui défilent devant nous; les annonces incessantes [...], les ordres d'embarquer pour Berlin et Rome, Sydney ou Durban; ces passagers qui se croisent et se hâtent vers navettes et taxis, ces escaliers qui descendent et montent tout seuls leurs propres marches... comme dans le rêve de Jacob... / Des Anges d'acier emportent des Anges de chair qui lancent sur des Anges d'ondes des Anges de signaux...⁷³⁴

Auf die Listenform als zumindest proto-enzyklopädische Darstellungsform recurriert die *Legende der Engel* mehrfach. Insgesamt repräsentiert das Engels-Buch eine originelle Konzeption des ›Enzyklopädischen‹: Wenn überall Engel sind, dann wäre ein Buch über Engel zumindest dazu disponiert, eine Enzyklopädie zu werden – eine enzyklopädische Repräsentation der ›Welt‹ am Leitfaden verschiedener Disziplinen und Erkenntnisinteressen.

Neue Inkarnation des Wortes. Serres' Auseinandersetzung mit dem Konzept der Enzyklopädie steht im Zeichen eines konsequenten Gedankenexperiments: In einer Welt, die aus Botschaften besteht, erscheint die Differenzierung zwischen Geist und Materie als überholt. Das Wort ist Fleisch geworden – so die von Serres aktualisierte Formel, die in den Engels-Dialog in Form einer modernen Weihnachtsgeschichte integriert wird.

⁷³⁴ Serres 1993, S. 12. – »[...] die Stewardessen, die Piloten, den Funk, das ganze fliegende Personal, das aus Tokio kommt und bald nach Rio de Janeiro weiterfliegen wird; diese fünfzehn sauber aufgereihten Flugzeuge [...]; diese gelben Postautos, die Briefe, Pakete oder Telegramme ausliefern; die Durchsagen über den Hallenlautsprecher; das Gepäck, das vor uns vorbeizieht; die ständigen Durchsagen [...]; die Aufrufe für Flüge nach Berlin und Rom, Sydney oder Durban; all diese Passagiere, deren Wege sich hier kreuzen und die zum Bus oder zum Taxi eilen; diese Rolltreppen, die ganz allein ihre eigenen Stufen aufwärts und abwärts befördern... wie in Jakobs Traum... / Stählernde Engel tragen Engel aus Fleisch und Blut, die auf Wellen-Engeln Signal-Engel aussenden...« (Serres 1995, S. 8).

– La communication contemporaine casse tous les obstacles [...]. Oui, le verbe se fait chair. / [...] – Le nouveau médium traverse des espaces de nature différente : l'étendue physique aussi bien que l'encyclopédie des connaissances, les pierres, les personnes et les langues, et nous fait passer du monde à l'esprit, de la terre à l'alphabet ou inversement.⁷³⁵

Wiederholte Rekurse auf die Formel vom Wort, das Fleisch geworden ist, vom inkarnierten Geist, dienen dazu, diese Diagnose – oder Vision – zu profilieren: die einer Kongruenz von Vermitteltem und dem Vermittelndem, von Botschaft und Bedeutungsträger. Für die Enzyklopädie bedeutet dies, daß sie mit der Welt selbst identisch ist – respektive, daß die Welt ihre eigene Enzyklopädie ist.

5. Die Enzyklopädie der *Petite Poucette* (Däumelinchens Enzyklopädie)

Titelgestalt eines 2012 erschienenen kleinen Buchs von Serres ist Poucette, das Däumelinchen, eine weibliche Zwergengestalt, also eine Märchenfigur – deren Namen aber auch an die »poucettes« (Daumenschrauben) erinnert. Um eine Legende geht es an zentraler Stelle auch in diesem Text: Um die von Jacob von Voragine in der *Legende dorée* (Legenda aurea) erzählte Geschichte des Heiligen Dionysius (Denis), der, von seinen Henkern enthauptet, sein abgeschlagenes Haupt aufhob, wusch und bis zu dem Ort trug, an dem später zu seinem Gedenken die Kathedrale Saint-Denis errichtet wurde. Heute, so Serres, leben vor allem die Vertreter der jungen Generation auf eine Weise, die an den Heiligen erinnert, der seinen Kopf in der Hand trug: Auch sie tragen ihren Kopf in der Hand – in Gestalt ihrer Notebooks (vgl. Serres 2013, S. 27), tragen »ihre externalisierten kognitiven Fähigkeiten in Händen«.⁷³⁶ »Däumelinchen« ist der Kosename für eine Generation, die ständig mit beiden Daumen Daten abruf und Botschaften schreibt, respektive für ein Mädchen, das diese Generation repräsentiert – eine Gemeinschaft

⁷³⁵ Serres 1993, S. 57–58. – »– Die Kommunikation kennt keine Schranken mehr. [...] Ja, das Wort wird Fleisch. / [...] Das neue Medium umfaßt Räume unterschiedlichen Charakters: die physikalische Ausdehnung ebenso wie die Enzyklopädie des Wissens, die Menschen und die Sprachen; in diesem Medium wechseln wir von der Welt zum Geist, von der Erde zum Alphabet und umgekehrt.« (Serres 1995, S. 67).

⁷³⁶ Serres 2013, S. 27–28.

von Nutzern und Erweiterern eines enzyklopädischen Wissens, von dessen Ausmaßen die Angehörigen früherer Generationen nicht einmal träumen konnten. Ausführlich erörtert Serres die mit dem Medienwechsel in der digitalen Ära verbundenen Umformatierungen des Wissens und die gewandelten Praktiken des Umgangs mit diesem Wissen. Der Akzent liegt dabei auf der allseitigen Verfügbarkeit eines immensen, netzwerkartig verzweigten Wissens, auf seiner förmlichen Omnipräsenz, welche den traditionellen Schulunterricht als anachronistisch erscheinen lasse. Daß die ›kleinen Däumlinge‹ weder lesen noch ihren Lehrern zuhören möchten, erscheint verständlich: Haben sie doch alles, was sie wissen möchten und können, buchstäblich in der Hand.

Der Erzähler ist, eingeständenermaßen, der Großvater daumengewandter Enkel. Däumelinchen ist der Kosenname, den er seiner ständig internetverbundenen und Botschaften schreibenden Enkelin gegeben hat. Schon dadurch kommt ein Moment der Brechung ins Spiel. Was so affirmativ über das Internetwissen und seine emsigen Nutzer gesagt wird, ist schon dem (deutschen) Titel zufolge Bestandteil einer subjektiven *Liebeserklärung*, ein Stück Rollenprosa. Einmal mehr sind es literarische Strategien, die in den Dienst der Reflexion über Wissen und Kommunikation genommen werden.

Fragmentiertes und ungeordnetes Wissen. Das Wissen der Gegenwart erscheint als ein buchstäblich zerstreutes und viel-fältiges Wissen. Allerdings finden sich – so Serres – die Bruchstücke heute nicht mehr verstreut, sondern sie fließen in einem digitaltechnologischen Wissensstrom zusammen – zumindest sind die Voraussetzungen dafür gegeben (Serres 2013, S. 40) Die Zerstreung des Wissens sollte nun, so Serres, keineswegs in ein disziplinär ausdifferenziertes systematisches Wissen überführt werden. Vielmehr erscheint seine ungeordnete Präsentation als besonders fruchtbar. Serres erinnert in diesem Zusammenhang an die Geschichte des Warenhauses, in deren Verlauf Boucicaud, der Begründer der Warenhauskette Bon Marché, seine Waren ungeordnet auslegte und damit das Publikum weitaus stärker zum Konsum stimulierte als durch die zuvor nach Kategorien geordneten Waren.⁷³⁷

⁷³⁷ Serres 2013, S. 42.

Serres' Eloge auf das stimulierende Durcheinander, das spielerisch arrangierte und erlebte Durcheinander,⁷³⁸ besitzt erkennbare Affinitäten zur surrealistischen Freude an Gemengen und Mischungen von Disparatem und zur Borgesianischen heterologen Liste. Ein wiederkehrender Traum des Wissenstheoretikers gilt Universitäten mit einem inhomogenen Raum, »fleckig, gescheckt, bunt, getigert, von Konstellationen durchzogen – real wie eine Landschaft« (Serres 2013, S. 43).

Wissenszirkulation. Serres' Œuvre steht insgesamt im Zeichen des Strebens, die jeweils aktuellen Entwicklungen und Tendenzen nicht allein in den Wissenschaften selbst, sondern auch in ihren gesellschaftlichen und politischen Umfeldern zu betrachten – unter Einbeziehung ethischer Fragen. Wissen und seine enzyklopädische Vermittlung, so verdeutlichen Serres' enzyklopädische Publikationen wie seine impliziten und expliziten Reflexionen über das Enzyklopädische, sind in einer Welt der allgegenwärtigen Übergänge, der ständigen Passagen aus den Kontexten ihres Gebrauchs nicht zu lösen. Nicht allein, daß der wissenschaftlich arbeitende Beiträger zu enzyklopädischen Darstellungen des Wissens unauflöslich mit den Praxisfeldern verknüpft ist, aus denen seine reflexive Arbeit hervorgeht – zudem trägt (wie vor allem die jüngere Schrift Serres' über das »Däumelinchen« signalisiert) letztlich jeder Teilhaber an den aktuellen Prozessen der Kommunikation von Wissen zur Gestaltung der zeitgenössischen »Enzyklopädie« bei. Die Enzyklopädie ist (das Däumelinchen-Buch führt hier aus, was das Engels-Buch bereits im Blick hatte) letztlich überall; sie hat insbesondere das Buch als lange Zeit dominierendes materielles Medium verlassen und sich in die transportablen Medien begeben, die unseren Alltag begleiten.

Serres und seine Bücher. *Éléments d'histoire des sciences* (1989), die *La Légende des Anges* (1993) und der *Trésor* (1997) entstehen in der Übergangszeit zur globalen digitalen Vernetzung der Welt durch das Internet und nehmen diese, gleichsam von der Beobachtungsplattform des Codex aus, in den Blick. *Petite Poucette* (2012) beschreibt eine universal vernetzte Welt

⁷³⁸ »Das Disparate hat Vorteile, von denen sich die Vernunft nichts träumen läßt. So praktisch sie ist [...] – Ordnung beengt. [...] Die Unordnung dagegen läßt frische Luft herein [...]. Das Spiel macht erfinderisch.« (ebd.)

digitaler Medien. Die eigene Partizipation an dieser (sich auch vor der Jahrtausendwende schon abzeichnenden) tiefgreifenden Verwandlung der Medienwelt hindert Serres nicht, selbst Bücher – teils besonders dicke, teils ästhetisch besonders ansprechende – zu publizieren. Die illustrierte Ausgabe des Engelsbuchs, gestaltet wie ein Kunstband, ist ein besonders schönes Bilder-Buch, dessen Botschaften keineswegs allein durch Texte getragen wird, sondern auch durch die zahlreichen reproduzierten Bilder sowie durch das Gesamtarrangement. Auch die weniger opulenten, sparsamer oder gar nicht bebilderten Bücher dokumentieren einen ausgeprägten Sinn für die graphisch-visuelle Dimension von Texten – für Typographie, Layout, mise-en-page, Bucharchitekturen.

II: Formate des Wissens, Formate der Literatur

Die enge Verschränkung zwischen Literatur- und Wissensgeschichte ist in den vergangenen Jahrzehnten (u.a. unter dem Stichwort Wissenspoetologie) unter vielfachen Akzentuierungen untersucht worden. Dass das Interesse an der Konstellation von Literatur, Wissen und Wissenschaften bis zur Etablierung eines (nicht völlig neuen, in dieser Breite aber zuvor nicht entfalteten) Forschungsparadigmas führte, hat sich in konkurrierenden Theorievorschlügen, Übersichtsdarstellungen und Handbüchern ebenso niedergeschlagen wie in vielfältigen Einzelstudien zu Autoren, Werken und Spezialthemen. Konfligierende Theorieangebote zur Modellierung der Relationen zwischen Literatur, Wissenschaft und Wissen haben weiträumige Diskussionen über den Literatur- wie über den Wissensbegriff sowie über Kernbegriffe wie Fiktionalität und Faktualität ausgelöst. Insgesamt spricht hier einiges dafür, dass sich normierende Wissensbegriffe langfristig ebenso wenig durchsetzen werden wie Ansätze zur Subordination literarischen Wissens unter wissenschaftlich-systematische Wissenskonzepte. – Von einer einheitlichen und allgemein konsensfähigen Bestimmung des ›Wissens‹-Begriffs kann ebensowenig ausgegangen werden wie von einem allgemeinverbindlichen ›Literatur‹-Verständnis. Allerdings wird bei allen sonstigen Differenzen weitgehend konsensuell davon ausgegangen, daß Literatur ›Wissen‹ oftmals vermittelt und popularisiert, es dabei auch reflektiert, daß sie es aber insbesondere durch Fiktionalisierungen hinsichtlich seiner Eingrenzbarkeit und Belastbarkeit in Frage stellt, es insofern relativiert – und zur weiteren Reflexion über die Relativität und Bedingtheit von Wissenskonzepten anregt. Von wissenschafts- (theorie)geschichtlichen Forschungen, welche die Prägung von Erkenntnisprozessen und Wissensformationen durch Medien, Bildprogramme, Schreibweisen und andere Darstellungsparameter betonen, hat die Literaturwissenschaft gerade in jüngerer Zeit wichtige Impulse bezogen.

Fragen, Ansätze, Kontroversen.¹ Unter dem Stichwort *Poetologien des Wissens* werden in jüngerer Zeit vielfältige Fragen erörtert;² vertreten wurde dabei u.a. die These von der Rhetorizität und Literarizität auch des naturwissenschaftlichen Wissens.³ Der Vergleichbarkeit von literarischen und geschichtswissenschaftlichen Narrationen gelten schon seit längerem eingehende Untersuchungen.⁴ Auf einer Skala der Theorien über ›Literatur und Wissen‹ grob unterscheiden ließen sich als Extrempositionen insbesondere zwei (miteinander unvereinbare) Ansätze: erstens ein Ansatz, der Literatur und Wissenschaft einander gegenüberstellt, letztere als die eigentliche Verwalterin gültigen Wissens versteht und Literatur eher in der Rolle einer Instanz sieht, die Wissen externer Provenienz aufnimmt und vermittelt, sich gegenüber den wissenschaftlichen Wissensdiskursen aber dadurch auch ihre Autonomie bewahrt. Dem gegenüber steht zweitens ein Ansatz, der von der Existenz eines genuin literarischen Wissens ausgeht, das mehr bietet als bloß die Transformation oder ›Übersetzung‹ wissenschaftlicher Wissensgehalte. Quer zu der zwischen diesen Polen ausgetragenen Kontroverse stehen Modelle, welche auf der Basis konstruktivistischer Ansätze oder rhetorischer bzw. metaphorologischer Perspektiven den ›literarisch-po(i)etischen‹ Anteil auch und gerade an wissenschaftlichen Darstellungen beobachten. – Die Signifikanz von Beobachtungsperspektiven, narrativen Strukturen und medialen Darstellungsverfahren für die Konstitution von Wissen wurde und wird literarischen Autoren wie auch ihren Interpreten vielfach zum Anlaß, die Übergänglichkeit zwischen verschiedenen Spielformen des Entwerfens ›gewußter Welten‹ zu betonen. Kaum weniger vieldeutig als der Begriff des Wissens ist allerdings der mit ihm allenfalls auf der Basis eines restriktiven Wissensverständnisses gleichgesetzte Begriff der Wissenschaft geblieben.⁵ Ob er sich eignet, die verschiedenen spezialdisziplinären Bereiche (die von Wissenschaftstheoretikern u.a. als Manifestationen zweier Kulturen des Wissens interpretiert worden sind) aus der Überblicksperspektive als Einheit, gar als System in den Blick zu rücken, wäre zumindest zu diskutieren. Wie auch immer die Bezugnahme literarischer Texte auf Wissen und Wissenschaft

¹ Vgl. zur Übersicht insbes.: Borgards/Neumeyer/Pethes/Wübben 2013. – Pethes 2003.

² Vgl. Vogl 1999.

³ Vgl. Welsch 1996.

⁴ Vgl. White 1973. – Koselleck/Stempel 1973. – Kocka/Nipperdey 1979. – White 1990. – Eggert/Proftlich/Scherpe 1990. – Conrad/Kessel 1994. – Michel 2003.

⁵ Vgl. Frank/Podewski 2012, S. 28.

sich im Einzelnen gestaltet – sie besitzt selbst einen mehrfachen Historizitätsindex, insofern sie auf geschichtliche Wissensdiskurse und -gegenstände von einem wiederum historischen Standort her reagiert, der nicht der des verhandelten Wissensfeldes sein muss. Hinzu kommt, dass jeder literarische Text immer auch in eine ›Literatur-Geschichte‹ der Schreibweisen, Gattungsmuster und Darstellungsformen, eingebunden ist. Dieser letztere Aspekt wird in rezenten Arbeiten zum Themenfeld zunehmend wichtiger.

Ein starkes Argument für die Fokussierung der Frage nach den Beziehungen zwischen Literatur und wissensvermittelnden Darstellungsmodi ist Roland Barthes' Behauptung, die Literatur selbst enthalte als solche schon so etwas wie einen enzyklopädischen Wissensbestand.

La littérature prend en charge beaucoup de savoirs. [...] Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire. C'est en cela que l'on peut dire que la littérature [...] est absolument, catégoriquement, réaliste [...]. Cependant, en cela véritablement encyclopédique, la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun ; elle leur donne une place indirecte [...]. [...] il permet de désigner de savoirs possible – insoupçonnés, inaccomplis : la littérature travaille dans les interstices de la science : elle est toujours en retard ou en avance sur elle [...].⁶

Diskurskreuzungen, Poetologien des Wissens. Literatur verhält sich reflexiv zu außerliterarischen Wissensdiskursen, indem sie diese zitiert, imitiert, parodiert, simuliert, sie explizit thematisiert oder zum Gegenstand von Anspielungen macht. Sie bezieht sich nicht nur inhaltlich auf Gegenstände, Thesen und Theoreme verschiedenster Disziplinen, sie setzt sich auch mit

⁶ Barthes 1980, S. 24, 26. »Die Literatur transportiert sehr viel Wissen. [...] Wenn durch irgendeinen Exzeß an Sozialismus oder Barbarei alle Fächer bis auf eines aus unserem Unterricht vertrieben werden sollten, dann müßte das Fach Literatur gerettet werden, denn im literarischen Monument sind alle Wissenschaften präsent. Deshalb kann man sagen, daß die Literatur [...] absolut und kategorisch realistisch ist. Indessen, und darin ist sie wahrhaft enzyklopädisch, bringt sie die Kenntnisse zum Kreisen, sie fixiert und fetischisiert keinen einzigen ihrer Bereiche, sie gibt jedem einen indirekten Platz [...]. [Sie] erlaubt [...] es, mögliche Wissensbereiche zu bezeichnen – unvermutete, noch nicht erschlossene: die Literatur arbeitet in den Zwischenräumen der Wissenschaften: sie ist ihnen gegenüber immer in Vorzug oder ihnen voraus [...].« (Barthes 1980, S. 25, 27).

den Formen wissenschaftlicher Darstellung auseinander.⁷ Dadurch werden Wahrheits- und Gültigkeitsansprüche der Wissensdisziplinen kritisch reflektiert; die konstitutive Bedeutung von Darstellungsmedien und Wissensordnungen für die erfahrene Welt wird evident. Literarische Genres wie der fingierte Forschungsbericht oder die fiktionale historiographische Darstellung sind einem solchen Anliegen besonders offensichtlich verpflichtet; Analoges gilt für die verschiedenen Spielformen literarischer Lexikographik, Enzyklopädistik, Topographik, Philologie, Historiographie, Natur- und Artenkunde. – Komplementär zum Interesse am Wissen der Literatur verhält sich das an den ästhetischen und rhetorischen Dimensionen wissenschaftlicher Darstellung von Wissen.

Die vorangegangenen Kapitel galten Annäherungen an Poetiken des lexikographischen und enzyklopädischen Schreibens, und zwar aus verschiedenen Richtungen: unter dem Aspekt des Anordnens, des Buchformats und seiner möglichen Spielformen, der Frage nach Schreibweisen (wie dem Dictionnaire) und Text-Bild-Relationen. Im Folgenden geht es um spezifische Formate, Medien und Strukturierungsmodi, welche die Literatur von wissensvermittelnden Disziplinen übernimmt.

⁷ Als Reflexion über wissenschaftliches Wissen und die diskursiven Spielformen seiner Vermittlung hat Literatur einen hybriden Zug. Vgl. Küpper 2001.

1. Alphabete

Alphabete stimulieren literarische Schreib- und Gestaltungsformen in doppelter Hinsicht: zum einen als *Buchstabenreihe*, als Fundus der einzelnen Lettern, zum anderen als *Buchstabenreihe*, also als alphabetisches Anordnungsprinzip, wie es in der westlichen Wissenskultur vielfältige Einsatzformen gefunden hat.

Das Alphabet und die Ordnungsvorstellungen der Kulturen, die sich seiner bedienen, sind nicht voneinander zu trennen. »Die 26 Buchstaben des von westlichen Kulturen propagierten Alphabets sind Grundelemente zugehöriger Ordnungsmanien«, so statuiert Christian Reder in seiner Monographie über *Wörter und Zahlen*, alphabetische und numerische Codes.⁸

Und doch herrscht gerade im alphabetischen Text mit dem ABC der Zufall, der sachlich nicht miteinander Verwandtes nebeneinanderstellt und anstelle einer geordneten Übersicht über Sach- und Sprachwissen eine kontingente Serie von Teilinformationen bietet. Allenfalls durch Verweise kann aufeinander bezogen werden, was als zueinander gehörig begriffen wird. Aber die hier gestifteten Zusammenhänge sind arbiträr.

Das Alphabet ist die Domäne der Wörterbücher, der Dictionnaires. Der Zufall (in Form eines alten Zählprinzips) wird hier zum Prinzip der Ordnung. Einer Ordnung, die nur noch durch ein komplexes System von Verweisen als eine geordnete Ordnung zu begreifen ist.⁹

Kontroverse Semantiken des Alphabets. Das ABC ist mit widersprüchlichen Konnotationen verknüpft und insofern auf spannungsvolle Weise semantisiert. Zum einen steht es in seiner Eigenschaft als Strukturierungsprinzip von Lexika, Enzyklopädien, Wörterbüchern etc. für die Fragmentierung von Wissen: Wissen wird im alphabetisch aufgebauten Kompendium (anders als in Spielformen älterer Enzyklopädietypen) bruchstückweise dargeboten – und kann damit indirekt auf die Bruchstückhaftigkeit allen Wissens, ja auf die Partikularität und Fragmentierung der Welt selbst verweisen, die Gegenstand dieses Wissens ist. Zum anderen steht das ABC für Wissensfülle, für ein Repertoire von Beständen, aus denen sich ›alles Mögliche‹ zusammensetzen läßt. In Formeln wie ›... von A bis Z‹ wird daran oft erinnert; sie

⁸ Reder 2000, S. 13 [»dreizehn«].

⁹ Kiesow 2004, S. 87.

drücken den Anspruch aus, alles Relevante über einen Gegenstand, ein Thema etc. zu bieten. Auf die damit verbundene Suggestion setzen – in unterschiedlichen Graden selbstironischer Brechung des Anspruchs auf erschöpfende Wissensvermittlung – verschiedenste Formen des faktualen Schreiben. So etwa Thea Dorns und Richard Wagners Buch über *Die deutsche Seele*, in dem Deutschland aus der Innenperspektive zweier Deutscher porträtiert wird (2011; vgl. Teil III, Beispiel 36) – oder auch Asfa-Wossen Asserates Gegenstück dazu aus der Außenperspektive: *Deutsche Tugenden. Von Anmut bis Weltschmerz* (2014).

Ein literarisches Alphabet menschlicher Empfindungsweisen. Goffredo Parise hat eine Sammlung von Erzählungen unter dem Titel *Sillabario* (1972; dt.: *Alphabet der Gefühle*, 1997)¹⁰ zusammengestellt: Die Einzelerzählungen stehen jeweils unter Leitworten, die auf den Bereich des menschlichen Lebens und der menschlichen Emotionen verweisen; Namen für Passionen, Charaktereigenschaften, prägende Merkmale von Individuen, Kriterien zur Unterscheidung der Menschen. Die Anordnung der Texte folgt der alphabetischen Ordnung der Titel (Leitworte). Band 1 des *Sillabario* enthält Erzählungen zu den Stichworten Amore, Affetto, Altri, Amicizia, Anima, Allegria, Antipatia, Bacio, Bambino, Bellezza, Bontà, Carezza, Casa, Cinema, Cuore, Dolcezza, Donna, Estate, Età, Eleganza, Famiglia. In Band 2 folgen Texte zu den Begriffen Felicità, Fascino, Gioventù, Grazia, Guerra, Hotel, Ingenuità, Italia, Lavoro, Libertà, Madre, Malinconia, Mare, Matrimonio, Mistero, Noia, Nostalgia, Odio, Ozio, Paternità. Patria, Paura, Pazienza, Primavera, Poesia, Povertà, Ricordo, Roma, Sesso, Simpatia, Sogno, Solitudine. Das Vokabular wirkt, als könne man mit seiner Hilfe den größten Teil oder doch die basalen Elemente von Lebensgeschichten unterschiedlichster Art erzählen – Geschichten über Verwandtschaftsbeziehungen, Orte, Empfindungen, Charaktereigenschaften, Tugenden, Untugenden, Jahreszeiten, Lebensalter etc. – und damit zugleich deutlich machen, wie ähnlich sie einander alle sind.

So suggeriert Parises Werk einerseits, ein Kompendium des Emotionalen und Humanen ›von A bis Z‹ zu bieten; die Einzeltexte erscheinen zumindest zunächst als exemplarisch und repräsentativ. Doch mag gerade die Vollständigkeitssuggestion, die mit dem Projekt eines Alphabets konnotiert ist, die

¹⁰ *Sillabario No.2* (1982); erste zusammengefasste Ausgabe: *Sillabari* (1983).

Frage aufwerfen, ob es im Bereich der Emotionen und Passionen überhaupt Exemplarisches und Repräsentatives gibt, das sich in Einzelgeschichten fassen ließe.

Enzyklopädie und Alphabet. Die alphabetisch strukturierte Enzyklopädie etabliert sich im Zuge des Bruchs mit älteren Ordnungen des Wissens. Schon vorher hat es Enzyklopädien gegeben, und schon vorher sind Informationen alphabetisch angeordnet worden – aber das Zeitalter der enzyklopädischen ›Alphabete‹ bricht erst mit der frühen Aufklärung an. Der *Grand dictionnaire historique* von Louis Moréri, die erste große alphabetische Enzyklopädie Westeuropas, erscheint 1674.¹¹ Ein alphabetisch gegliedertes Wissenskompendium signalisiert seitdem vor allem, daß die im Wissen abgebildete Ordnung der Dinge nicht naturgegeben, nicht sachgegründet ist, sondern von menschlichen Bezeichnungen abhängt.

Voltaire versteht im Vorwort die asemantische Ordnung des Alphabets als Ausdruck der Ablehnung theologischer Bedeutungen und Sinnmuster; D'Alembert rechtfertigt im »Discours préliminaire« der *Encyclopédie* die alphabetische Ordnung als bequem und praktisch; in alphabetisierte Nachschlagewerke kann alles Wissen eingespeist werden, wie aufklärerische Lexikographen betonen.¹² Gerade die Arbitrarität der Anordnung des alphabetisierten Wissens wird als Chance begriffen, frei und selbstbestimmt mit diesem umzugehen – nicht zuletzt in kritischer Revision überlieferter Lehrmeinungen.¹³ – Variationen dieses Befundes sind teils aber auch skeptizistisch gefaßt worden. Roland Barthes charakterisiert das Alphabet als die Ordnung der Unordnung, die nichtmotivierte Ordnung; es zerschneide den linearen Text, lösche alles aus, verdränge das Ursprungsdenken.¹⁴ Und er betont die große »Versuchung des Alphabets«, ¹⁵ aus der fragmentierten Welt neue Zu-

¹¹ Kilcher 2003, S. 225.

¹² Ebd., S. 229.

¹³ »Die Alphabetisierung erweist sich als das adäquate Medium der Kritik älterer Wissenszusammenhänge. Sie fordert die autonome und kritische Vernunft sowohl beim Schreiben, als auch beim Lesen des fragmentierten Textes. Sie institutionalisiert Sprache als arbiträres Medium und damit als Vermittler eines säkularen Wissens.« Ebd., S. 228.

¹⁴ Vgl. das Lemma »Die Ordnung, an die ich mich nicht mehr erinnere« in: Barthes 2010a, S. 174. »L'ordre dont je ne me souviens plus«, in: Barthes 1995: *ROLAND BARTHES par roland barthes*, S. 208.

¹⁵ Barthes 2010a, S. 173. »Tentation de l'alphabet«, in: Barthes 1995: *ROLAND BARTHES par roland barthes*, S. 206.

sammenhänge zu bilden, wie sie für die Literatur maßgeblich geworden sei: »[...] die Literatur ist eine mathesis, eine Ordnung, ein System, ein strukturiertes Feld von Wissen.«¹⁶ Auch die scheinbar kritische Rede von ›Versuchungen‹ kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß es mit der Alphabetisierung – letztlich affirmativ – um ein kreatives Prinzip der Handhabung von Wissensbeständen geht. In ihrer Affinität zum Kombinatorischen wird Enzyklopädistik zu einer Kunst.

Arbitrarisierung, Literarisierung und Ästhetisierung. Die Option auf einen freien, kombinatorischen Umgang mit Wissens-elementen aus den unterschiedlichsten Wissensbereichen¹⁷ wird vielfach literarisch fruchtbar gemacht. Tendenziell wird die Enzyklopädie selbst zum Kunst-Werk, zum quasi-literarischen Projekt,¹⁸ – und bietet damit Anschlußstellen für allerlei Schreibexperimente. Enzyklopädisch-ambitionierte Literatur verfügt über vorhandenes Wissen, breitet es aus, arrangiert es – und spielt mit ihm. Der Buchtypus des alphabetischen Lexikons bereitet – unter anderem – den ›enzyklopädischen‹ Roman vor, und zwar nicht nur, weil das Lexikon dem Roman sein partikularisiertes Wissen als Sammlung von Bausteinen anbietet, sondern auch weil es vorahmt, wie man Wissensinhalte als Bausteine arrangieren kann.¹⁹ Die Verwendung alphabetischer Formen signalisiert ein Moment der Ästhetisierung. Formen, die nicht notwendig gewählt werden, machen auf sich aufmerksam. (Als Beispiel angeführt sei ein originelles Lexikon über das *Pfeifen im Walde* (1994); vgl. Teil III, Beispiel 32.) Hier bietet sich durch die gewählte Form im Rahmen weitgehend faktualer Informationsvermittlung insbesondere die Möglichkeit zur Darstellung von Heterogenem, zur Kombination unterschiedlicher Wissensbestände und -diskurse.

Texte aus alphabetisch gereihten Einzelabschnitten sind – gleich den Artikeln eines Lexikons – ein zwischen Mobilität und Starre changierendes flexibles Ensemble. Viele abecedarisch organisierte Prosatexte und Textse-

¹⁶ Barthes 2010a, S. 140. »[...] la littérature est un mathésis, un ordre, un système, un champ structuré de savoir.«, in: Barthes 1995: *ROLAND BARTHES par roland barthes*, S. 185.

¹⁷ Andreas Kilcher erinnert an Christian Heinrich Schmid und sein *Verzeichniß der in deutscher Sprache verfaßten Real-Wörterbücher über Wissenschaften und Künste*, S. 1061, wo es heißt, solche Wörterbücher machten es möglich, »frey von allen Banden der Systeme, über einzelne Materien raisoniren zu können [...]« (Zit. nach Kilcher 2003, S. 225).

¹⁸ Ebd., S. 179f. – Wie Kilcher betont, kommen Säkularisierung und Ästhetisierung im Zeichen des Alphabets zur Deckung.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 178 und passim.

quenzen haben eine Affinität zu Poetiken des Fragments, des losen und verfügbaren Text-»Bausteins«. Die Ähnlichkeit mit alphabetischen Wissenskompendien kann eine diesen analoge Ergänzbarkeit suggerieren: die Möglichkeit zu (vielleicht permanenten) Erweiterungen und Aktualisierungen, vergleichbar den überarbeiteten Auflagen von Lexika.

ABC-Bücher, Abecedarien. Auf das Genre des ABC-Buchs, der Lesefibel, des Schreiblernheftes und ähnlicher Hilfsmittel der Alphabetisierung nehmen literarische und bildkünstlerische Werke vielfach Bezug. Erstens werden entsprechende ABC-Texte zum Gegenstand der Darstellung, in der Literatur etwa zum Gegenstand des Erzählens oder Beschreibens, in der bildenden Kunst zum dargestellten Motiv. Zweitens orientieren sich gelegentlich literarische Texte oder bildkünstlerische Arbeiten an der Form des ABC-Textes, der Fibel etc., übernehmen also typische Bildelemente und Kompositionsverfahren. Im Spiegel literarischer Texte erfährt die ABC-Fibel ganz verschiedene Interpretationen bzw. Semantisierungen. Zum einen handeln Texte (u.a. z.B. Autobiographien, Biographien, Bildungsromane) davon, wie sich angehenden Lesern die Welt vom ABC-Buch – und das heißt letztlich: von den Namen, von der Sprache – her erschließt, bzw. wie in ein ABC-Buch kondensiertes Welt-Wissen eingeht, um so an die nächste Generation überliefert zu werden. Zum anderen wird die Form des ABC-Buchs zum Modell für Nonsense-Texte, die mit dem Anspruch des Lesers auf Entschlüsselung irgendeines Sinns zumindest ihr Spiel treiben, wenn sie sie nicht sogar ganz brüskieren. – Bildkünstlerisch wirkt sich die Form des ABC-Buchs vor allem in den Bereichen aus, den Robert Massin in *Buchstabenbilder und Bildalphabete* (1970) dokumentiert: im Entwurf phantasievoller Alphabete und in der graphisch (oder plastisch) ungewöhnlichen, vielfach aufwendigen Gestaltung von Schriftzeichen als ästhetischen Objekten. An die Kunst der Initialenmalerei und des Entwurfs von Bildalphabeten knüpft die konkrete Poesie – trotz ihres avantgardistischen Gestus – insofern an, als sie – erklärtermaßen – den Buchstaben und sein Erscheinungsbild ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Walter Benjamin, der insgesamt ein ausgeprägtes Interesse an Kinderbüchern hegt, sieht das ABC-Buch als Katalysator, der zwischen verschiedensten unter gleichen Initialen darstellbaren (und vorstellbaren) Dingen vermittelt, als Ideen-, Impulsgeber für kreativen Umgang mit der Welt. Benjamin hat in seinen Reflexionen über ABC-Bücher auch auf die abecedarische

Unordnung und ihre surrealen Effekte aufmerksam gemacht. Er beschreibt die ABC-Bücher als Agglomerate von verschiedenen Dingen und betont deren manchmal skurriles Eigenleben.²⁰ Den einzigen Zusammenhang stiftet das ABC an sich. Variantenreich nutzbar ist die Affinität abecedarischer Schreibweisen zum literarischen Nonsense.

Abecedarische Romane bilden eine Sondergruppe im breiten Feld der alphabetischen Literatur. Da sie ihre (alphabetische) Struktur mit lexikographisch-enzklopädischen Werken gemeinsam haben, ähneln sie diesen oftmals – und suggerieren so, Welten darzustellen, Weltwissen zu vermitteln – im Zeichen einer ›von A bis Z‹ ausgebreiteten Fülle.

Michel Butor: *Mobile*. Ein Beispiel bietet Butors Experimentalroman *Mobile* (1962). In 50 Abschnitte gegliedert, repräsentiert *Mobile* 50 US-Bundesstaaten, aber nicht entsprechend anhand einer realen oder fingierten Reise durch die USA,²¹ sondern in alphabetischer Folge: von ALABAMA bis WYOMING. Butor ›liest‹ das Gesamtterritorium der USA als einen gigantischen Text und bezieht die Elemente seiner Beschreibung aus den vielen Texten im engeren Sinn, die diesen Text-Kontinent überziehen. Die Textpassagen nehmen Bezug auf lokale und regionale Besonderheiten der Bundesstaaten, auf Sehenswürdigkeiten, spektakuläre Landschaftselemente wie z.B. die Niagarafälle, Wüsten, Städte oder Höhlen. Aus deren Beschreibungen

²⁰ »Und es gibt seltene, passionierende ABC-Bücher, welche in Bildern ein [...] Spiel treiben. Da findet man z.B. auf der Tafel A ein Stilleben aufgetürmt, das sehr rätselhaft wirkt, bis man dahinter kommt, daß hier Aal, ABC-Buch, Adler, Apfel, Affe, Amboß, Ampel, Anker, Armbrust, Arznei, Ast, Aster, Axt sich versammelt haben. Solche Bilder kennen die Kinder wie ihre Tasche, sie haben sie genau so durchwühlt und das Innerste zu äußerst gekehrt [...]. [...] Mit der zwingenden Aufforderung zur Beschreibung, die in dergleichen Bildern liegt, rufen sie im Kinde das Wort wach. [...] Es bekriztelt sie. [...] So dichtet denn das Kind in sie hinein. Es lernt an ihnen zugleich mit der Sprache die Schrift: Hieroglyphik.« Benjamin 1991: »Aussicht ins Kinderbuch«, S. 609f. Vgl. von Benjamin auch die Aufsätze »ABC-Bücher vor hundert Jahren« (1928), »Chicheuchlauchra. Zu einer Fibel« (1930), »Grünende Anfangsgründe. Noch etwas zu den Spielfibeln« (1931).

²¹ *Mobile* entstand als literarische Reaktion auf eine mehrmonatige Reise Butors durch die USA, die ihn durch diverse Bundesstaaten führte – und aus dem Bestreben heraus, konventionellen, als verfälschend empfundenen Berichten von Europäern über Amerika etwas anderes entgegenzusetzen. Eine Kommentierung von *Mobile* findet sich in Butors essayistischem Text *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation* (1993, »Transatlantique«, 35: »Le voyage aux États-Unis«, S. 133–135; dt.: *Improvisationen über Michel Butor. Schreibweise im Wandel*. 1996, Kap. VIII, »Transatlantik«, Abschnitt 35: »Die Reise in die Vereinigten Staaten«, S. 129f.).

wird – im jeweiligen Bundesstaat-Kapitel – zitiert, um die Texthaftigkeit des jeweiligen *genius loci* zu betonen. Aber die Basisstruktur des Romans ist nicht an topographischen Ordnungsmustern orientiert, sondern am Alphabet.

Walter Abish: *Alphabetical Africa*. Ein abecedarisch konstruierter und zugleich experimenteller Roman ist auch Abishs *Alphabetical Africa* (1974). Hier wird auf kunstvolle Weise mit lipogramatischen Regeln gearbeitet: Kapitel 1 besteht allein aus Wörtern, die mit A beginnen, im folgenden Kapitel kommen Wörter mit B dazu – und so weiter, bis in der Mitte des Buchs alle Buchstaben des Alphabets als Anfangsbuchstaben zugelassen sind; in der zweiten Buchhälfte reduzieren sich dann die zulässigen Buchstaben wieder, bis allein die A-Wörter übrigbleiben. Dargestellt ist einer Welt, die sich sukzessive ausdifferenziert und mit Figuren bevölkert – und die danach ebenso schrittweise wieder reduziert wird.

Arnold Steven Jacobs: *The Know-It-All: One Man's Humble Quest to Become the Smartest Person in the World*. In Jacobs' Roman *The Know-it-all* (2004)²² bewegt sich die Narration entlang den Einträgen der *Encyclopaedia Britannica*: Im Lauf des Ich-Erzählerberichts tauchen ständig Stichwörter aus dieser Enzyklopädie sowie anlässlich der entsprechenden Stichwörter gebotene Informationen auf; vielfach zitiert der Erzähler wörtlich aus der *Britannica*, und all dies entsprechend der (alphabetischen) Struktur des vielbändigen enzyklopädischen Kompendiums. (Natürlich werden keineswegs alle Einträge berücksichtigt, aber die berücksichtigten, zitierten, paraphrasierten oder auch nur erwähnten sind parallel zu ihrer *Britannica*-Sequenz angeordnet.) Die Geschichte ist so konstruiert, daß sich dieser Einfall leicht umsetzen läßt – nämlich als Geschichte einer Lektüre. Im Mittelpunkt des fiktiv-autobiographischen Ich-Erzählerberichts steht ein seltsames, von Minderwertigkeitsgefühlen gegenüber vielwissenden Familienmitgliedern motiviertes Projekt: der ambitionierte Lesedurchgang durch die komplette *Britannica*, von vorn bis hinten (schon um die Vollständigkeit der Lektüre zu sichern), durch alle 32 Bände der Ausgabe von 2002, über mehr als 33.000 Seiten. Während der längeren Zeitspanne dieser Lektüre wirken sich die jeweils neu aufgenommenen Informationen – respektive: der Prozeß ständi-

²² Dt.: *Britannica & ich. Von einem, der auszog, der klügste Mensch der Welt zu werden* (2006).

ger Informationsaufnahme als solcher – auf das Leben des Protagonisten aus. Schon um seine Belesenheit, sein (zunehmendes) Vielwissen unter Beweis zu stellen, kommt er im Umgang mit anderen (Familienmitgliedern, Freunden, Kollegen etc.) dauernd auf Gegenstände, Themen, Begriffe und Wissensbestände zu sprechen. Seine Wissensaufnahme und die Wiedergabe des Aufgenommenen machen also einen erheblichen, ja den Hauptteil des Lebens aus, von dem er erzählt. Da er die *Britannica* von vorn bis hinten liest, vollziehen sich auch seine Dialoge und Monologe über sein *Britannica*-Wissen, also die Episoden seines Lebens, dem Alphabet entlang. – Neben dem Bedürfnis, vor anderen sein Wissen auszubreiten, motiviert noch ein zweiter Antrieb den Erzähler: Die Lektüren wecken seine Neugier auf die beschriebenen Dinge selbst, auf die verschiedenen Sphären der Erfahrung, die verschiedenen Bereiche menschlichen Wissens, so wie sie sich über die *Britannica*-Artikel erschließen. Sein Horizont erweitert sich, er wird zu neuen Erfahrungen befähigt, für bisher Unbekanntes sensibilisiert. Das enzyklopädische Buch erscheint in seiner Eigenschaft als Wissensvermittler als Schwelle zur Welt.

Der Einfall, eine fiktive Lebensgeschichte durch die Bände und Artikel einer Enzyklopädie zu bestimmen und den entsprechenden Bericht insofern als Pastiche aus lexikographischen Artikeln zu konstruieren, ist originell und vielversprechend, die Umsetzung mühselig wie die Komplettlektüre der *Britannica*. Jacobs muß ja immer wieder neue Anlässe für seinen Protagonisten und Ich-Erzähler finden, um diesen von seinen neuesten Lektürefrüchten sprechen zu lassen. Seine Figur ist nicht nur als wandelndes Lexikon konzipiert, sondern im Zusammenhang damit, recht klischeehaft, eben auch als jemand, der Wissensbestände zu kompensatorischen Zwecken hortet – aus Geltungssucht, schließlich habituell. Jacobs' Geschichte über einen monomanen Leser steht über weite Strecken hin unausgesprochen, gelegentlich auch explizit, im Zeichen der Gegenüberstellung von ›Bücherwissen‹ und ›Leben‹.²³ Der neunmalklugen, redseligen, monomanen *Britannica*-Leser wird zum Sonderling und fällt der Mitwelt entsprechend auf; diese reagiert teils beeindruckt, teils aber auch eher amüsiert, teils sogar abgestoßen und mit Spott oder Sorge. Und so, wie die nächsten Angehörigen und Freunde des Ich-Erzählers bald angesichts der ständigen Mitteilung seiner Lesefrüchte

²³ Der Grundidee nach ist der Roman u.a. dem Topos ›Bücherwelt versus Weltbuch‹ verpflichtet; vgl. dazu Blumenberg 1981.

ermüden, so ermüdet vielleicht auch der Leser des Romans, wenn er mit lauter Variationen der Grundidee und des Grundkonflikts (lesen, um etwas zu gelten; lesen statt leben) konfrontiert wird. – Ein anderer, dazu in Spannung stehender Topos ist der des Buchs als Schwelle zur Welt. Vor allem dem Leser teilt der Erzähler die angelesenen Wissensbestände ja großzügig und permanent mit. Dadurch erweitert sich, Stück für Stück, die romaninterne ›Welt‹ – und, en passant, auch das allgemeine Welt-Wissen des Lesers. Als recht praktikabler Impuls des Erzählens erweist sich gerade das Neugier-Motiv, also die Verbindung von *Britannica*-Themen mit neuen Gedanken, Einsichten, Entdeckungen und Interessen, die auf das Leben des Erzählers einwirken. Aber auch hier ist eine gewisse Einförmigkeit in der Konstruktion der Episoden und Kapitel zu beobachten. Aber auch das ist ja eine Dimension des ›mimetischen‹ Verhaltens dieses Romans gegenüber der *Encyclopaedia Britannica*, die als Ganze zu lesen langweilig sein kann.

Günter Grass: *Grimms Wörter* (2010). Günter Grass hat seiner Geschichte über Konzeption und Realisierung des *Deutschen Wörterbuchs* durch Jacob und Wilhelm Grimm an den Bänden des Grimmschen Kompendiums entlang erzählt, an denen je einer der Brüder selbst noch mitgewirkt hat.²⁴ Die Kapitel seines Romans stehen im Zeichen der dadurch abgedeckten Buchstaben des Alphabets; ihre Titel lauten: »Im Asyl«, »Briefverkehr«, »Die Cäsar«, »Däumeling und Daumesdick«, »Der Engel, die Ehe, das Ende«, »Bis die Frucht fiel«, »Vom Friedhof zu endlosen Kriegen«, »Ungezählte Kuckucksrufe«, »Am Ziel«. Daß nicht alle Buchstaben durch Kapitel repräsentiert werden, entspricht dem fragmentarischen Zustand, in dem das *Deutsche Wörterbuch* sich nach dem Tod der Brüder befand; andere setzten – dem Alphabet entlang – fort, was diese unterstützt durch Mitarbeiter begonnen hatten. Die Alphabetreihe ist in *Grimms Wörter* keineswegs mit Vollständigkeit und systematischer Geschlossenheit konnotiert, sondern mit Lückenhaftigkeit, Unvollständigkeit und Aussparungen, bewußten wie unbewußten, intentionalen wie nicht-intendierten. Das Vokabular, das einem Sprachbenutzer und seiner Zeit zur Verfügung steht, ist begrenzt. Gerade alphabetische Wörtersammlungen verweisen in ihrer Kontingenz auf den anachronistischen Zug aller Konzepte von Vollständigkeit und Geschlossenheit. ›Unabgeschlossenheit‹ ist prägend für die Geschichte des Grimmschen *Wörter-*

²⁴ Grass 2010.

buchs, die seiner Bearbeiter und die seiner Einzelbände, für die deutsche Geschichte und für die des autobiographischen Ichs.²⁵ Und doch eröffnet auch ein unvollständiges Wörterbuch den sprachlichen Zugriff auf ganze Welten der Vergangenheit und der Gegenwart.

Alle Kapitel drehen sich um Vokabeln, die sich in der entsprechenden alphabetischen Abteilung des *Deutschen Wörterbuchs* nachschlagen lassen; diese sind ethisch, politisch und historisch, teils persönlich-biographisch konnotiert und geben dem Erzähler Anlaß zu vielfältigen Reflexionen und Exkursen.²⁶ So kommt es zu Auseinandersetzungen mit dem ganzen semantischen Feld, das durch die fraglichen Wörter (wie etwa »Asyl«, »Briefwechsel«, »Cäsur«...) aufgerufen wird, mit entsprechenden Themen, Gegenständen, Erfahrungen.²⁷ Die vor allem durch Jacob Grimm personifizierte

²⁵ Wilhelm Grimm stirbt, ohne den von ihm betreuten Band 2 (Biermörder bis Dwatsch) publikationsfertig machen zu können. Jacob setzt die Arbeit am Band fort (Grass 2010, S. 211). Kapitel 6 behandelt u.a. Jacobs Fortsetzung der Arbeit ohne den Bruder und die Mitwirkung anderer Philologen; Rudolf Hildebrand nimmt das K in Angriff. Als das Grimmsche Wörterbuch, an dessen Fertigstellung sich im Lauf der Jahrzehnte zahlreiche Philologen arbeiten, endlich komplett erschienen ist, ist es, was seinen Vokabelbestand angeht, veraltet.

²⁶ Als Beispiel genannt sei das B-Kapitel: Eine wichtige Figur ist Bettine (Brentano bzw. von Arnim), eine andere Heinrich Böll. Das B-Kapitel gibt zudem über das Stichwort »Brief« Anlaß zur autobiographischen Erinnerung an mehrere offene Briefe, die der Schriftsteller Grass im Lauf seines Lebens geschrieben hat, an deren Rahmenbedingungen und Adressaten. Diverse Absätze des Kapitels sind stark geprägt durch das Wortfeld um Brief (ebd., S. 64); ein Gedicht des Kapitels ist an Bettine adressiert (ebd., S. 65), ein anderes den Brockenhexen gewidmet (ebd., S. 77). Locker eingefügt ist eine Passage über den Bronzeuß einer Lichtenbergstatue mit albanischem Material, die auf Initiative eines gewissen Tete Böttger zur Erinnerung an Lichtenberg in Göttingen aufgestellt wurde. Das Stichwort vom »blinden Gehorsam« wird Anlaß zur Erinnerung an den von Grass als Heranwachsendem abgelegten Eid auf den Reichsführer der Waffen-SS (ebd., S. 73). Biographisch geprägt ist eine Passage über die *Blechtrommel* und über eine demagogische Rede des Bundeskanzlers Adenauer (ebd., S. 79), ferner die Erinnerung an Brandt, in dessen Dienst Grass als Redenschreiber zu Beginn der 60er Jahre trat. Die Arbeit für Brandt wird als Arbeit mit und an Sprache beschrieben – auch und gerade am sprachlichen Habitus Brandts (ebd., S. 80–82). – Kapitel 3 (»Die Cäsur«) gilt dem C und ist durch seine C-Wörter geprägt, gibt Anlaß zu Bemerkungen über den Umgang der Wörterbuch-Macher mit Fremdwörtern und Kunstwörtern und zu doppelten Schreibweisen mit C und mit K. Die im Titel erwähnte »Cäsur« ist die politische Liberalisierung nach dem Tod des reaktionären preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. 1840, die die Voraussetzung dafür schafft, daß beide Brüder gemeinsam nach Berlin übersiedeln. Das großstädtische Leben in Berlin wird mit einer ganzen Serie von C-Wörtern geschildert (ebd., S. 98). Jacob hat zum C, das er bearbeitet, ein ambivalentes Verhältnis, da so viele Fremdwörter damit beginnen, die er nicht aufnehmen will (ebd., S. 106).

²⁷ Vgl. das Kap. »Im Asyl« (zu A): »Von A wie Anfang bis Z wie Zettelkram. Wörter von altersher, die abgetan sind oder abseits im Angstrad laufen, und andere, die vorlaut noch

Passion für Vokabeln erscheint im Kontext des Romans keineswegs als Ablenkung von der sozialen und politischen Wirklichkeit. Gerade die Vertiefung in Wörter öffnet vielmehr die Augen für Geschichtliches, wie der Roman immer wieder suggeriert. Nach seiner Ausweisung aus Niedersachsen etwa sieht Jacob Grimm, in der Inkubationsphase des Wörterbuchs auf A-Wörter fixiert, bei der Reise durch das heimatliche Hessen »Armut« und »Arbeit« mit neuartiger Aufmerksamkeit. Für den Erzähler selbst wiederum erschließt sich dann die Welt der Grimms primär am Leitfaden von alphabetisch geordneten Vokabelgruppen.²⁸ Zwischen Sachlich-Informativem und Literarisch-Fiktionalem verschwimmen die Grenzen in mehr als einer Hinsicht.²⁹ Die eigene schriftstellerische Arbeit wird vom Erzähler als ein Sich-Abarbeiten an sprachlich zu artikulierenden Erfahrungen charakterisiert.³⁰ Die zur Charakteristik der neueren deutschen Geschichte notwendigen programmatischen Stichwörter gehören dabei teilweise den Grimmschen Beständen gar nicht an – ein Anlaß darauf hinzuweisen, daß die Sprache selbst sich in einem ständigen Wandel befindet. So ergibt sich eine flexible dreistellige Relation zwischen historischen Erfahrungen (bzw. Realitäten), dem Vokabular, das zu ihrer Benennung bereits verfügbar ist – und dem Vokabular, das immer erst noch geschaffen werden muß. An Defizite des

immer bei Atem sind: ausgewiesen, abgeschoben nach anderswo hin. Ach, alter Adam!« (Ebd., S. 9) – In den vorderen Kapiteln wird das Erzählen vor allem zum Anlaß des Wiedersehens mit den von den Grimms gesammelten Wörtern. – Das K-Kapitel berichtet über Jacobs Tod; leitende Stichwörter sind Krieg, Kommunismus, Klassenkampf, Konkurrenz, Kapital..., also Wörter, die nicht zu Jacobs Vokabular gehört haben. – Das das U-Kapitel abschließende Gedicht ist von diversen Composita mit »unter-« geprägt. Das letzte Kapitel (Kap. 9) heißt »Am Ziel«, ist, entsprechend der alphabetischen Ordnung, dem Z gewidmet, bedenkt aber auch andere Buchstaben aus dem hinteren Abschnitt des Alphabets, so das W. Zentrales Stichwort im letzten (Z-)Kapitel ist »Zeit«.

²⁸ Alphabetisch organisierte Wort-Cluster dominieren dem Erzählerbericht zufolge auch die Gedanken und Stimmungslagen seiner Protagonisten – etwa, wenn sich Jacob Grimm nach Wilhelm Grimms Tod in die Sphäre der unbearbeitet gebliebenen Zone G-H-I begibt (ebd., S. 268)

²⁹ Der biographische Bericht über die Brüder Grimm gestaltet sich zwar als ein historischer Roman im Grass'schen Stil: mit zahlreichen Verweisen auf Daten und benutzte Quellen. Romanhaft wirken aber die Blicke ins Innere der Figuren und deren Einbeziehung in imaginäre Szenen. Wiederholt geht der Bericht ins Phantastische über, etwa wenn der Erzähler seine Protagonisten, die Grimm-Brüder, selbst trifft (ebd., S. 12).

³⁰ »Was abzuarbeiten war: die Ausbeutung der Arbeiterklasse, Akkordarbeit und Angst um den Arbeitsplatz, die Geschichte der europäischen Arbeiterbewegung, August Bebel [...]. Was noch: der Arbeiteraufstand dreiundfünfzig, die Baustelle Stinallee.« (Ebd., S. 35).

Grimmschen Kompendiums wird erinnert – und dabei werden sie kompensiert.³¹

Thematisch zentral ist die Auseinandersetzung mit ›Wörtern‹ im mehrfachen Sinn dieses Ausdrucks: mit Vokabeln, die man sammeln und kommentieren muß, wenn man ein Wörterbuch verfassen will, vor allem aber um Wörter, in denen sich Wissen, Erfahrungen, Ideen und Gedanken kondensiert finden, Wörter, die (oft metonymisch) für ganze Bereiche der Welt stehen – der kulturellen, sozialen und politischen, der privaten und öffentlichen, der aus Fakten bestehenden und der imaginären bzw. von Imaginationen belebten. Die Praxis des Wörterbuchschreibens wird zum Analogon und gleichsam zur Basis literarischer Arbeit, nicht bloß, weil die Kompilatoren sich vor allem in einem literarischen (Zitat-)Raum bewegen, wie es literarische Autoren ebenfalls tun. Sondern auch insofern die Wörterbuchautoren mit und an Sprache arbeiten, diese erkunden, ihren Ausdifferenzierungen und ihrer Geschichte auf der Spur, um mittelbar über Praktiken des Schreibens auf die eigene Kultur einzuwirken: auf einen kulturellen Raum, der in erster Linie zunächst einmal ein Sprach-Raum ist.

³¹ »im ersten Band [des Wörterbuchs], der von A bis Biermolke reicht, hat zwar kurz vorm Arbeiterlohn die Arbeiterin Platz gefunden, nicht aber die Arbeiterfrau, wie ich sie während meiner neunundsechziger Wahlkampfreise in Mehrzahl [...] versammelt sah.« (Ebd., S. 36).

2. Atlanten

›Atlanten‹ in der Wissensgeschichte. Atlanten vermitteln Überblicke; sie präsentieren Exemplarisches im Rahmen größerer Wissenskontexte; insbesondere schulen sie den Blick und tragen so unter anderem dazu bei, daß sich neuartige Bildgebungsverfahren durchsetzen und allgemein verstanden werden.³² Viele Atlanten haben einen enzyklopädischen Zug bzw. übernehmen enzyklopädische Funktionen, nicht nur topographische. In ihnen finden sich verschiedene wissenschaftliche Gegenstandsfelder erschlossen, artenkundliche, anatomische, kulturgeschichtliche, ästhetische etc., und sie dienen der Visualisierung komplexer Sachzusammenhänge. Oft erscheint die graphische Darstellung leistungsfähiger als der erläuternde Kommentar, wenn es um ein Gesamtbild des zu vermittelnden Wissensgebietes geht; in jedem Fall sind auch und gerade enzyklopädische und lexikographische Projekte an Visualisierungsverfahren und -strategien gebunden. (Lorraine Daston und Peter Galison haben mit ihrem Buch über *Objektivität* als historisch wandelbares Konzept eine »Bildergeschichte der Objektivität als eine Darstellung von Arten des Sehens« vorgelegt.³³) Unter dem Titel ›Atlas‹ verhandelt werden auch theoretische Raum-Konzepte und -Konstrukte sowie die ihnen korrespondierenden Darstellungspraktiken. Solche Atlanten metatopographischer Diskurse sind der *Berliner Atlas paradoxer Mobilität* und Michel Serres' *Atlas* (1996).³⁴ David Mitchells erfolgreicher Roman *Cloud Atlas* (2004) bezieht sich anläßlich fiktiver Handlungsstränge auf diverse wissenschaftliche Raumkonzepte.

Atlas und Literatur, literarische Atlanten. Die Verwendung des Titels ›Atlas‹ für literarische Werke und in literaturbezogenen Kontexten geht zu weiten Teilen mit der Darstellung von Räumen einher, orientiert sich also vorwiegend (wenngleich nicht immer) am topographischen Atlas. Das For-

³² Vgl. Daston/Galison 2007b, S. 22f. (Kap.: »Kollektive empirische Forschung«).

³³ Die zentrale These ist, daß die historisch sich wandelnden Verfahrensweisen und Implikationen der Naturdarstellung jeweils bestimmte, sich ebenfalls wandelnde Subjekt-Konzepte (›Vorstellungen vom Selbst«, ebd., S. 7) verknüpft sind. – Dabei wird deutlich, welch unterschiedliche Konzepte von Wissen und wissendem ›Subjekt‹ sich im Laufe der Wissensgeschichte abgelöst haben und wie prägnant sie in wechselnden historischen Bildproduktionstechniken, insbesondere in innovativen Bildgebungsverfahren, zum Ausdruck kommen.

³⁴ Dt.: *Atlas* (2005). – Vgl. auch von Borries 2011.

mat des geographischen Atlas hat gerade in der jüngeren Literatur zahlreiche Varianten erlebt, respektive zur Publikation literarisch-essayistischer Textsammlungen stimuliert, die als ›Atlas‹ etikettiert wurden. Die fraglichen ›Atlanten‹ gelten teils imaginären Orten, Ländern und Regionen, teils auch solchen, die zwar de facto existieren, aber für die Leser (oft auch für den Autor) unerreichbar sind und mithin nur in deren Imagination Gestalt annehmen, ferner Orte, mit denen sich Legenden, Mythen und Phantasien verschiedener Art verbinden, Orte, die wegen ihrer Abseitigkeit zum Phantasieren einladen – oder auch solche, die verschwunden sind und deshalb jenseits empirischer Verifizierbarkeit liegen.

Atlanten und Imaginäres. Stefan und Wiebke Porombka haben 2013 einen *Atlas der inspirierenden Orte* publiziert. Artikelweise werden hier Orte der literarischen Imagination in Text und Bild dargestellt; die Kartographie spielt dabei eine wichtige Rolle, wobei der Bildteil eigens für den Band gestaltet wurde. Judyth A. McLeod kompilierte 2009 einen *The Atlas of Legendary Lands*. Der Band enthält reichhaltiges graphisches Material: Reproduzierte alte Kartenwerke, Veduten und andere geographisch-topographische Darstellungen, Gemälde etc.;³⁵ in den Artikeln werden Typen von Orten beschrieben, die in früheren Zeiten weitgehend als ›real‹ galten, aber von der kollektiven Imagination oder auch von individuellen Erzählern phantasievoll imaginiert und entsprechend illustriert worden sind. Die Geographie- und Kartographiegeschichte erweist sich als Imaginationsgeschichte. – Die Übergänglichkeit zwischen Faktographischem und Fiktionalem wird hier, anders als bei Borges, der das Format des Forschungsberichts und des Lexikons wählt, unter gleich zwei Aspekten an kartographischen Werken aufgezeigt: erstens sind die Karten jeweils für sich immer auch Karten von Imaginärem; zweitens macht die Zusammenstellung durch ihre Heterogenität sinnfällig, daß und inwiefern Kartographen immer neue Imaginationen entwickeln, die dann die kartographierte ›Welt‹ konstituieren.

³⁵ Das Buch gliedert sich in thematische Kapitel; diese gelten bestimmten Aspekten der Imagination und literarischen Beschreibung von Räumen. Die Artikel fassen die Literatur- und Konzeptgeschichte sowie wichtige Merkmale der einzelnen Räume bzw. Raumtypen zusammen; dabei werden vor allem solche geographischen Informationen berücksichtigt, die in früheren historischen Kontexten entstanden und sich als ›realistisch‹ verstanden. Dadurch, daß alle dargestellten Räume als ›legendäre Länder‹ charakterisiert werden, wird der Anteil der Imagination an geographischen Vorstellungen und kartographischen Werken betont.

Eine Art Prototyp einschlägiger Kompendien zur Topographie des Imaginären ist das Lexikon imaginärer Orte, das Alberto Manguel und Gianni Guadalupi in Fortsetzungen borgesianischer Lexikographik auf der Basis umfassender weltliterarischer Lektüren zusammengestellt haben, auch wenn hier nicht visuelle, sondern verbale Darstellungen dominieren.³⁶ In Form von teilweise illustrierten Artikeln informiert das *Dictionary* über imaginäre Orte, die in literarischen Texten dargestellt sind; das einbezogene graphische Material (Karten, Skizzen, Lagepläne, Abbildungen etc.) ist Ausgaben der fraglichen Texte entnommen.³⁷ Ein neueres, vergleichbar konzipiertes Projekt ist eher am Atlas als einer Kartensammlung als am Lexikon orientiert: Werner Nells *Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mittelerde. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen*. Artikelweise werden auch hier Orte der literarischen Imagination in Text und Bild dargestellt; die Kartographie spielt dabei eine wichtige Rolle, wobei der Bildteil eigens für den Band gestaltet wurde.³⁸ Sogar Atlanten und Karten zu spezifischen literarischen Welten einzelner Autoren können zusammengestellt werden, voraus-

³⁶ Manguel/Guadalupi: *The Dictionary of Imaginary Places* (1980; dt.: *Von Atlantis bis Utopia* (1981)).

³⁷ Im Vorwort unterstreichen die Herausgeber die Problematik des Unternehmens, zwischen imaginären und nicht-imaginären Orten differenzieren zu wollen. Natürlich gibt es literarisch geschilderte Orte, die auf keiner Landkarte außerhalb der Literatur zu finden sind. Aber welchen Status im Spannungsfeld zwischen Empirie und Imagination haben Orte, die zwar auf Landkarten verzeichnet sind, in literarischen Texten aber ein ganz spezifisches Gesicht erhalten? Und welchen Status haben Orte, die man als ›Landkarten-Orte‹ wiedererkennt, die im literarischen Kontext aber einen anderen als den vertrauten Namen zugewiesen bekommen? Was ist mit »Proust's Balbec, Hardy's Wessex, Faulkner's Yoknapatawpha and Trollope's Barchester« (Manguel/Guadalupi 1980, S. X) gemeint? Was geschieht bei der Verwendung vertrauter Ortsnamen für erfundene Orte? Manguels und Guadalupis lexikographische Darstellungen zu literarischen Figuren und Orten präsentieren ihre Gegenstände so, als seien sie wirklich. Dazu gehört auch die Einbeziehung von Kartenmaterial, Lageplänen, Grundrisse, Veduten und anderen graphischen Elementen.

³⁸ Einleitend reflektiert der Verfasser Nell über das Wesen ›fiktiver Orte‹. Der Band enthält dann jeweils Einzelartikel mit Ortsbeschreibungen, Angaben zur Bedeutung des fraglichen Ortes innerhalb des Werks der Fiktion, in dem er beschrieben wird und Graphiken (Karten, Lagepläne, Veduten u.ä.) vom Graphiker Hendel z.T. auf der Basis früherer Illustrationen und anderen älteren Materials geschaffen. – Vorgestellt werden folgende Orte: Adistan und Dschinnistan – Atlantis – Auenland – Avalon – Camelot – Eldorado – Entenhausen – Gondor – Insel der Flasche – Lilliput – Lummerland – mahagonny – Metropolis – Mittelerde – Niflheim – Nimmerland – Olymp – Oz – Paradies – Phantásien – Robinson Crusoes Insel – Schatzinsel – Schilda – Schlaraffenland – Sonnenstadt – Springfield – Utopia – Walhall – Xanadu – Zauberberg.

gesetzt, daß diese entsprechend detailliert entworfen wurden. Ein Beispiel bietet Karen Wynn Fonstads *The Atlas of Middle-Earth* (1981). Der Band visualisiert die von Tolkien imaginierten – und teilweise auch selbst entworfenen – Welten des *Lord of the Rings*.

Als eine mit der Kartierung kollektiver und literarischer Imaginationen eng verbundene Spielform der Topographie kann der Entwurf ›persönlicher‹ Karten gelten, auf denen sich die Repräsentation real erfahrener Orte mit der gedachter, ersehnter, gefürchteter oder in anderer Hinsicht in der Vorstellung des Einzelnen konfigurierter Orte verbindet.³⁹ Frank Jacobs' Buch *Strange Maps* (2009)⁴⁰ enthält eine kommentierte Sammlung historischer Karten, die den Zusammenhang zwischen Kartographie und Imagination sinnfällig machen.

Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln*. Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* (2009) als ein populäres Beispiel jüngerer visueller Literatur illustriert das Interesse von Schriftstellern und Graphikern der Gegenwart an kartographischen Verfahren besonders prägnant.⁴¹ Der *Atlas der abgelegenen Inseln* ist realen Inseln gewidmet, von denen einige Sehnsuchtsorte, andere deren negatives Pendant sind, öde, lebensfeindliche Stätten, Orte des Schreckens und der Gewalt. Ein ungewöhnlicher Atlas liegt mit Schalanskys Buch schon insofern vor, als sich nur Inseln verzeichnet finden, die noch dazu ausnehmend subjektiven Auswahlkriterien unterliegen. Schalansky sortiert diese Inseln nach einem sehr groben Raster, entsprechen den Ozeanen nämlich, in denen sie liegen; dies dient dem Bändchen als Gliederungsprinzip. Die Inseln selbst – jeweils durch eine Karte und einen Textteil dargestellt – werden graphisch aber nicht im Raumkontext ›ihrer‹ Ozeane, sondern jeweils einzeln und für sich präsentiert. So wirken sie noch stärker ›isoliert‹, als sie es ohnehin schon sind – ›Inseln‹ auch unter buchgestalterischem Aspekt. Zusätzlich unterstrichen wird diese – von der Darstellungsweise selbst forcierte – ›Isolation‹ noch dadurch, daß Schalansky für die einzelnen Inselbilder keinen einheitlichen Größenmaßstab wählt; alle Ein-

³⁹ Vgl. Harmon: *You are here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. Princeton (2004; vgl. Teil III, Bsp. 78). – Jacobs: *Seltsame Karten. Ein Atlas kartographischer Kuriositäten* (2012). – Obrist (Hg.): *Mapping it out. An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies* (2014).

⁴⁰ Dt.: *Seltsame Karten. Ein Atlas kartographischer Kuriositäten* (2012).

⁴¹ Als *Taschenatlas* in kleinerem Buchformat erschienen 2011.

zelkarten zusammengenommen ergäben kein kohärentes Bild. Auch das, was die Textanteile an Informationen über die Inseln vermitteln, läßt diese nicht ›zusammenrücken‹; die Mitteilungen selbst entsprechen zwar teilweise Informationen, wie man sie aus Reisebüchern oder geographischen Sachbüchern gewöhnt ist (und woher sie auch stammen dürften), aber wie die Auswahl der Inseln, so erscheint auch die der mitgeteilten Fakten letztlich kontingent:⁴² als eine Art künstlich geschaffener Archipel aus Fakten, die als solche nicht zusammenhängen und auch auf ganz anderen Kompilationen beruhen könnten. Wie wenig es in Schalanskys *Atlas* um positives geographisches Wissen geht, deutet sich jedenfalls schon darin an, dass es im *Atlas* explizit und ausschließlich um von der Autorin selbst nicht besuchte und erlebte Orte geht; bedeutungsträchtig ist dieses (unter dem Aspekt geographischen Wissens ja völlig irrelevante) Kriterium nur als Hinweis auf die Abwendung von empirischen Verifikationen. – Geographische Karten – so die Ausgangsthese, der dieser Atlas seine Entstehung zu verdanken scheint – stellen nicht dar, was ›ist‹;⁴³ sie visualisieren Vorgestelltes. Selbst gänzlich konventionelle Karten dokumentieren nichts anderes als die Vorstellungen anderer, die man dann als Stimulation für das Spiel der eigenen Imaginationen nehmen oder auch als Ausdruck politischer Indoktrination kritisieren kann. Zur Differenzierbarkeit von Faktographischem und Fiktionalem bei Ortsdarstellungen bezieht die Autorin skeptisch Position.

DIE FRAGE NACH DEM Wahrheitsgehalt dieser Texte ist irreführend. Es kann darauf keine eindeutige Antwort geben. Ich habe nichts erfunden. Aber ich habe alles gefunden, diese Geschichten entdeckt und sie mir so zu eigen gemacht wie die Seefahrer das von ihnen entdeckte Land. Alle Texte in diesem Buch sind recherchiert, jedes Detail aus Quellen geschöpft. Ob sich all jenes genauso zugetragen hat, ist schon allein deshalb nicht zu klären, weil Inseln jenseits ihrer tatsächlichen geographischen Koordinaten immer Projektionsflächen bleiben, derer wir nicht mit wissenschaftlichen Methoden, sondern nur mit literarischen Mitteln habhaft werden können. Dieser Atlas ist

⁴² Die gebotenen Informationen betreffen die Entfernung von weiteren Inseln und anderen Orten sowie Geschichtliches über die jeweilige Insel. Doch die Textanteile sind als Träger geographischer Informationen von allenfalls begrenzter Brauchbarkeit. Sie bestehen zu erheblichen Teilen aus Erzählungen oder Bruchstücken tradierter Geschichten; viele Auskünfte entsprechen ostentativ persönlichen und subjektiven Interessen.

⁴³ »Landkarten sind abstrakt und gleichzeitig konkret – und bieten bei aller vermessenen Objektivität doch kein Abbild der Wirklichkeit, sondern eine kühne Interpretation.« Schalansky 2011, S. 9.

somit vor allem ein poetisches Projekt. Wenn der Globus rundum bereisbar ist, besteht die eigentliche Herausforderung darin, zu Hause zu bleiben und die Welt von dort aus zu entdecken.⁴⁴

Topographie und Kartographie als ›poetisches‹ Projekt zu charakterisieren, ist nur konsequent, wo Ortsbeschreibungen, Karten und Atlanten primär unter dem Aspekt der Repräsentation und der Stimulation von Imaginationen in den Blick geraten. Vor allem Inseln – so Schalansky – sprechen diese Phantasie an.⁴⁵ Metaphorisch stehen sie für eine Unabhängigkeit vom ›Festland‹ der sogenannten Fakten. Die Entdecker neuer Länder und die Erfinder neuer ›möglicher‹ Welten tun letztlich dasselbe.⁴⁶ Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* gliedert sich in folgende Abschnitte:

Arktischer Ozean: Einsamkeit – Bäreninsel – Rudolf-Insel; **Atlantischer Ozean:** St. Kilda – Himmelfahrtsinsel – Brava – Annobón – St. Helena – Trindade – Bouvetinsel – Tristan da Cunha – Süd-Thule; **Indischer Ozean:** Sankt-Paul-Insel – Südliche Keelinginseln – Possession-Insel – Diego Garcia – Amsterdam – Weihnachtsinsel – Tromelin; **Pazifischer Ozean:** Napuka – Rapa Iti – Robinsón Crusoe – Howlandinsel – Macquarieinsel – Fangataufa – Atlassow-Insel – Taongi – Norfolkinsel – Pukapuka – Antipoden-Insel – Floreana – Banaba – Campbell-Insel – Pingelap – Osterinsel – Pitcairn – Semi-sopochnoi – Clipperton-Atoll – Raoul-Insel – Socorro – Iwojima – St. Georg – Tikopia – Pagan – Kokos-Insel – Takuu; **Antarktischer Ozean:** Laurie-Insel – Deception-Insel – Franklin-Insel – Peter-I.-Insel

Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* von 2012 besteht nicht aus Karten, sondern aus siebenzig kurzen Erzählungen, die von Erfahrungen des autobiographischen Erzählers Ransmayr mit den Orten handeln, nach denen sie benannt sind. Der Autor Ransmayr respektive sein textinternes Pendant begegnet dem

⁴⁴ Ebd., S. 8f.

⁴⁵ »JEDOCH SIND ES gerade die schrecklichen Begebenheiten, die das größte erzählerische Potenzial haben und für die Inseln der perfekte Handlungsort sind. Während die Absurdität der Wirklichkeit sich in der relativierenden Weite der großen Landmassen verliert, liegt sie hier offen zutage. Die Insel ist ein theatraler Raum: Alles, was hier geschieht, verdichtet sich beinahe zwangsläufig zu Geschichte, zu Kammerspielen im Nirgendwo, zum literarischen Stoff. Diesen Erzählungen ist eigen, dass Wahrheit und Dichtung nicht mehr auseinanderzuhalten sind, Realität fiktionalisiert und Fiktion realisiert wird.« (Ebd., S. 19).

⁴⁶ »DIE KARTOGRAPHIE sollte endlich zu den poetischen Gattungen und der Atlas selbst zur schönen Literatur gezählt werden, schließlich wird er seiner ursprünglichen Bezeichnung *Theatrum orbis terrarum* – ›Theater der Welt‹ – mehr als gerecht.« (Ebd., S. 23).

Leser in einer Rolle, die aus anderen Veröffentlichungen vertraut ist: als Globetrotter und Verfasser reportageartiger Berichte. Anders als Schalansky, deren Auswahlkriterium der dargestellten Inseln das Nicht-Gesehen-Haben dieser Inseln ist, hat Ransmayr also die in seinem *Atlas* behandelten Orte selbst bereist; sein Erzähler ist sein autobiographisches alter ego.⁴⁷ Alle Erzählungen beginnen mit immer derselben Formel ›Ich sah‹. Dies könnte nun zunächst zwar als Insistenz auf der ›Realitätshaltigkeit‹ der folgenden Berichte und Geschichten gelesen werden, als ›realitätsbezeugender‹ Gestus, der den faktographischen Charakter der Texte akzentuiert. Tatsächlich jedoch handelt es sich um ein literarisches Zitat, dessen prominenteste Verwendung im Kontext der Schilderung einer Vision steht – in der Apokalypse des Johannes, wo sie den Bericht des prophetischen Visionärs als wiederholte Formel in einer ähnlichen Weise strukturiert wie dann bei Ransmayr dessen *Atlas*.⁴⁸ Dieser stellt sich damit in die Tradition eines Berichtens über Endzeitliches – wie zuvor bereits in seinem Erfolgsroman *Die letzte Welt* (1988). – So unterschiedlich die erzählten Geschichten sind – eines verbindet sie: Sie machen die Geschichtlichkeit aller Dinge – auch und gerade die von Raumstrukturen und räumlichen Ordnungen – sinnfällig, sie kreisen um die Zeitlichkeit des Raums selbst samt seinen Strukturen, Sinnordnungen und Bewohnern. – Die Genitivkonstruktion des Titels ist mehrdeutig: Mit dem »ängstlichen Mann« ist weder zwingend der Verfasser des *Atlas* noch dessen Besitzer gemeint; vielmehr könnte auch der Gegenstand der Darstellung bezeichnet sein, was konventionellen Bezeichnungen sachkundlicher Atlanten entspräche (›Atlas der Säugetiere‹, ›Atlas der Pflanzen‹ etc.). Dann wäre der Mensch selbst in seiner Eigenschaft als »ängstlicher Mann« eigentlicher Gegenstand der literarischen Kartierung, und tatsächlich konvergieren die an ganz verschiedenen Orten der Welt spielenden Geschichten ja in Schilderungen von Erfahrungen, Orten, Strukturen, Ereignissen, die etwas über den Menschen selbst verraten – den Menschen, in seinen verschiedenen histori-

⁴⁷ »In den siebzig Episoden dieses *Atlas* ist ausschließlich von Orten die Rede, an denen ich gelebt, die ich bereist oder durchwandert habe, und ausschließlich von Menschen, denen ich dabei begegnet bin. Menschen, die mir geholfen, die mich behütet, bedroht, gerettet oder geliebt haben.« (Ransmayr 2012, Vorbemerkung)

⁴⁸ Vgl. Offb., 5,1–10,7. In der Literaturgeschichte finden sich diverse Beispiele für Rekurse auf die ›Ich-sah‹-Formel. So verwendet in Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* St. Preux diese Formel, um brieflich von seinen Weltreisen zu berichten. Vgl. Rousseau: *Julie oder Die neue Heloise*, Teil IV, Brief 4) – Bob Dylan verwendet die ›Ich-sah‹-Formel in seinem Lied *A hard rain's a-gonna fall*.

schen, kulturellen und individuellen Ausprägungsformen, die hier in einem *Atlas* versammelt sind. Der 40. Paragraph von Heideggers *Sein und Zeit* ist der »Grundbefindlichkeit der Angst« gewidmet; sie wird charakterisiert als »ausgezeichnete Befindlichkeit«, welche einen Ansatzpunkt zur genaueren Bestimmung des menschlichen Daseins biete.⁴⁹ Der Mensch lebt ›in‹ der Welt, aber seine Situierung in deren Raum wird grundiert durch etwas ortloses Bedrohliches. Angesichts des ›Nirgends‹ jener Bedrohung mag das Bedürfnis nach Welt-Karten als vergeblicher und hilfloser Kompensationsversuch gelten. Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* handelt von der Bedrohlichkeit der Welt, die wir bewohnen. Er bietet einen Katalog historischer Gewalttaten, Greuel und Schrecknisse, einen komplementären Katalog von natürlichen Gefahren und Katastrophen – und einen Katalog von Praktiken menschlicher Selbstgefährdung und Selbstauslöschung. Ransmayrs Band gliedert sich in folgende Kapitel:

Isla Salas y Gómez/Chile – China – Brasilien – USA – Marokko – Spanien – Island – Griechenland – Österreich – Neuseeland – Indien – Nepal – Bolivien – Brasilien – Österreich – Griechenland – USA – Mexiko – Isla Robinsón Crusoe/Chile – Irland – Dominikanische Karibik – Brasilien – Laos – Österreich – Neuseeland – Russische Arktis – Kanada – Kambodscha – Tschechien – Türkei – Österreich – Indien – Japan – Chile – Pitcairn/Südpazifik – Mauritius – Rußland – Deutschland – Griechenland – Jemen – Österreich – Australien – Russische Arktis – Irland – Polen – Dominikanische Republik – Costa Rica – Sumatra/Indonesien – Österreich – Nepal – Malaysia – Südafrika – Chile – China – Sri Lanka – Österreich – Halbinsel Kola/Rußland – Irland – Costa Rica – Java/Indonesien – Österreich – Hongkong/China – Türkei – Osterinsel/Chile – Paraguay – Tibet – Bali/Indonesien – Sri Lanka – Österreich – Nepal.

Eine kleine Sammlung weiterer Beispiele topographischer Literatur, die dem Imaginationspotenzial realer Länder und Orte gilt:

Atlas der legendären Länder. Von Atlantis bis zum Garten Eden (2010).

Bonnet, Alastair: *Off the Map. Feral Places and what they tell us about the world* (2014). – Dt.: *Die seltsamsten Orte der Welt. Geheime Städte, Wilde Plätze, Verlorene Räume, Vergessene Inseln* (2015).

le Carrier, Olivier (mit Sibylle le Carrier): *Atlas des Lieux Maudits* (2013). – Engl.: *Atlas of Cursed Places. A Travel Guide to Dangerous and Frightful Destinations* (2015).

⁴⁹ Heidegger 1972, S. 184–191

- Gastmann, Dennis: *Atlas der unentdeckten Länder* (2016; über entlegene, unbekannte, »magische«, aber reale Orte).
- Middleton, Nick: *The Atlas of Countries That Don't Exist* (2015). – Dt.: *Atlas der Länder, die es nicht gibt. Ein Kompendium über fünfzig nicht anerkannte und weithin unbekannte Staaten* (2016).
- Tocqueville, Aude de: *Atlas of Lost Cities. A Travel Guide to Abandoned and For-saken Destinations* (2016).

3. Bestiarien

Zu Geschichte und epistemischer Grundlegung des Bestiariums. Im Mittelalter entstehen zahlreiche Bestiarien: Kollektionen von Tierbeschreibungen, deren jeweilige Gegenstände kommentiert und interpretiert wurden, jeweils gestützt auf eine gelehrte Tradition und vor allem auf biblische Referenzen. Maßgeblich war das Interesse an allegorischen Interpretationen und Darstellungsformen: Die Tiere in den Bestiarien wurden als allegorische Wesen gelesen und auf christlich verstandene Heilsvorstellungen bezogen. Ein und dasselbe Tier konnte dabei Unterschiedliches bedeuten, also beispielsweise auf Christus und auf den Teufel verweisen; der jeweilige Kontext entschied über seinen Sinn. Die Betrachtung von Tieren als allegorische Zeichen fügt sich in ein Weltverständnis ein, demzufolge die Schöpfung insgesamt aus bedeutsamen Zeichen besteht, mittels derer sich Gott mitteilt. Die Beschreibungen und ggf. auch die damit verbundenen Illustrationen zu den allegorisch gedeuteten Tieren paßten sich der allegorischen Deutung bzw. Mitteilungsabsicht an. Fragen der empirischen Überprüfbarkeit traten dahinter zurück; der Übergang zwischen Tieren, die sich prinzipiell beobachten ließen, und Phantasiegeschöpfen war fließend.

Den Prototypus des mittelalterlichen Bestiariums stellt der *Physiologus* dar. Dieser entstand um 200 n.Chr. in Alexandria. Es handelt sich um die theologisch akzentuierte Bearbeitung eines naturkundlichen Werks; der anonyme Bearbeiter zitiert dabei regelmäßig die Darstellung eines »Physiologos«, d.h. eines naturkundigen Vorgängers. Auf die Basis dieser sachkundlichen Mitteilungen unterzieht er dann die jeweiligen Gegenstände (Tiere) einer allegorischen Deutung. Die insgesamt 48 Artikel behandeln Tiere, Fabelwesen, in Einzelfällen Pflanzen und Steine. Der Kapitelaufbau ist recht gleichförmig: Den Beginn bildet eine Passage aus dem Alten oder Neuen Testament, die Bezug auf das jeweilige Wesen nimmt. Es folgen Hinweise auf dessen Erscheinungsbild und seine Gattung, auf Charakteristika und Verhaltensweisen. Diese Informationen basieren auf naturkundlichen und literarischen Quellen, eventuell auch auf empirischen Erfahrungen. Einen zweiten Teil der Artikel bilden dann die allegorisch-typologischen Auslegungen der Wesen, die wiederum mit Zitaten aus dem Alten oder Neuen Testament verbunden sind.

Seit dem 5. Jahrhundert wurde der *Physiologus* in diverse Volkssprachen und ins Lateinische übersetzt und avancierte zum weitverbreiteten Wissens-

kompendium.⁵⁰ Aus einzelnen Artikeln bestehend, konnte er dabei auch modifiziert werden. Mit der Übersetzung ins Lateinische verband sich ein Ansatz zur Systematisierung der dargestellten Tiere sowie andere Umarbeitungen; hier erst erfolgt der »Übergang vom ›Physiologus‹ zum eigentlichen Bestiar.«⁵¹ Musterfälle für ›Bestiarien‹ im eigentlichen Sinne sind diejenigen lateinischen Derivate des zunächst griechischen *Physiologus*, welche dessen Informationen mit denen aus anderen theologischen, naturkundlichen und enzyklopädischen Schriften verknüpften; dazu herangezogen wurden neben Bibelkommentaren auch die *Etymologiae* des Isidor von Sevilla.⁵² – In der Nachfolger des *Physiologus* stehen verschiedene volkssprachliche Bestiarien, in Nähe zur Vorlage geschaffen – im Altfranzösischen des 12. und 13. Jahrhunderts u.a. von Philippe de Thaon (dieser schuf in den 1120er Jahren eine altfranzösische versifizierte Übertragung, betitelt *Bestiaire*), Gervaise und Guillaume le Clerc (beide schrieben gereimte Übertragungen; Le Clerc nannte sein Werk *Le bestiaire divin*) und Pierre de Beauvais (der eine Prosafassung schuf). – Philippe de Thaon verweist in einem lateinischen Vorwort seines Bestiariums auf Römer 1,20: auf die Idee einer zeichenhaften Schöpfung, deren Elemente auf den Schöpfergott selbst und auf Christus deuten; seine Auffassung der Natur entspricht den Lehren seines Zeitgenossen Hugo von Saint-Victoire.⁵³ Natur und Heilige Schrift gelten diesem zufolge gleichermaßen als Offenbarungen Gottes; die Natur ist ein zweites Buch neben der Bibel. – Auch Guillaume de Clerc betont den Zeichen-, Mitteilungs- und Belehrungscharakter der natürlichen Wesen.⁵⁴

Modifikationen der epistemischen Voraussetzungen. Unbeschadet solch theologisch-metaphysischer Fundierungen der volkssprachlichen Physiologus-Bestiarien sind sie für das Publikum doch auch aus anderen Gründen

⁵⁰ Siehe Jauß 1968a, S. 170: über den *Physiologus* als ein »[...] Werk der didaktischen christlichen Literatur, das an breiter Wirkung im ganzen Mittelalter nur noch der Bibel selbst nachstand«.

⁵¹ Neumeyer 1997, S. 17.

⁵² Dazu Neumeyer 1997, S. 17 sowie McCulloch 1960. – »Als Bestiarien [gelten] können [...] nur die sog. B-Is-Version [...], die 36 Kapitel des alten *Physiologus* mit Passagen aus der isidorianischen Enzyklopädie verbindet, und die sog. *Dicta Chrysostomi*, d.h. eine auf 27 Abschnitte gekürzte B-Is-Version [...]« (Neumeyer 1997, S. 17); Letztere hat eine veränderte Kapitelanordnung und beruht auf anderem Kommentarmaterial.

⁵³ Siehe dazu auch Neumeyer 1997, S. 18.

⁵⁴ Ebd., S. 19.

Faszinosa – nämlich als Vermittler von Wissen über ferne Länder und als Stimuli der Imagination. Die »Grenzen zwischen realer Tierwelt und romaneskem Fabeltierreich« werden unkenntlich.⁵⁵ Mit der Präsentation dieser wundersamen Wesen (*mirabilia*) verband sich allerdings ein belehrender Anspruch, durch den sich die Tierbücher von fiktionalen Dichtungen absetzen. Die Bestiarien des Mittelalters verstanden sich als Lehrbücher – bezogen auf die Natur wie auf Praktiken ihrer allegorischen Deutung. Die relativ einheitliche, ja schematische Kapitelgliederung läßt sich als mnemotechnisches Hilfsmittel für Lehrer und Belehrte erklären.⁵⁶ Ihre Vermischung von Vertrautem mit Seltsamem, Exotischem erscheint auch im folgenden als typisch für das Bestiarium insgesamt.

Schon um 1250 beginnt die epistemische Basis des mittelalterlichen Bestiariums insofern fragwürdig zu werden, als zoologisches Wissen und Allegorie sich voneinander zu entfernen beginnen.⁵⁷ – Mit dem Aufkommen eines Wissensbegriffs, der – in den Spuren der aristotelischen Philosophie – die empirische Erfahrung als Wissensbasis aufwertete, wird das allegorisch verfaßte mittelalterliche Wissen obsolet; das Bestiarium verliert seine epistemische Grundlage. Allerdings entstehen auch weiterhin Bestiarien respektive von Bestiarien abgeleitete Darstellungen, allerdings unter neuen Vorzeichen. So etwa bei Brunetto Latini (*Le Livre des animaux*) und Richard de Fournival (*Le Bestiaire d'amour*), die ihre Gegenstände nicht mehr als göttliche Zeichen behandeln. Insbesondere Latini bemüht sich um eine kritische Sichtung der überlieferten naturkundlichen Informationen. Anlässlich von Rochad de Fournivals *Bestiaire d'amour* spricht Mechthild Albert von einer »Desakralisierung der Tierenzyklopädien«;⁵⁸ die Wissensbestände der mittelalterlichen Bestiarien als solche jedoch bleiben erhalten, und zwar in der Emblemik, anlässlich derer es kompiliert wird und in Beispielsammlungen eingeht.⁵⁹ – Reminiszenzen an die Bestiarientradition des Mittelalters finden sich in der Emblemik der Renaissance und des Barock, insofern dort Tierfiguren als Zeichen verwendet werden. Auch hier ist – wie im Kontext mittelalterlich-christlicher Allegorese – die jeweilige Bedeutung des Tiers von

⁵⁵ Ebd., S. 20.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 27

⁵⁷ S. dazu Gisela Febel: »Einleitung«, in Febel/Maag 1997, S. 7–12, hier S. 8; darin ferner Maurice 1997, insbes. S. 45.

⁵⁸ Albert 1997, S. 91.

⁵⁹ Ebd.

seinem Kontext abhängig; allerdings gibt es einen Code, der die Bedeutung wichtiger Tiere weitgehend regelt.

Motive und Intentionen ›bestiarischer‹ Texte und Schreibweisen. Unter dem Titel ›Bestiarium‹ stehen viele literarische und essayistische Texte jüngerer Zeit. Mit diesem Titel können dabei unterschiedliche Intentionen, Suggestionen und Assoziationen verbunden sein: Dazu gehört in erster Linie die Erinnerung, möglicherweise auch das konkrete text- und buchgestalterische Anknüpfen an die Geschichte des Bestariums. Diese wiederum wiederum kann unter verschiedenen Vorzeichen stehen: Erstens kann es natürlich darum gehen, unter einem alt und ehrwürdig, zwar etwas anachronistisch, aber auch respektabel klingenden Namen in erster Linie Wissen über die Tierwelt oder Teile der Tierwelt zu vermitteln, also ein ›Tierkundebuch‹ auf aktuellem Wissensstand als Bestiarium zu etikettieren.

Der Schwerpunkt kann zweitens aber auch auf einer eher spielerisch-ästhetischen auf der Anknüpfung an die ›Geschichte des Tier-Wissens‹ liegen, die nicht primär der Information über die Tiere selbst, sondern der über die entsprechende Wissensvermittlung selbst, ihre Bildprogramme, ihre Diskurse, ihre epistemischen Voraussetzungen etc. gewidmet sind.⁶⁰ Hier geht es letztlich nicht primär um Tierbeschreibungen, sondern um die Beschreibungen solcher Beschreibungen; dargestellt werden gleichsam nicht Tiger, sondern ›Papier-Tiger‹. Drittens kann mit den Wissensdiskursen, Bildprogrammen und Diskursen, die mit dem Stichwort ›Bestiarium‹ verbunden sind, ein ästhetisches Spiel getrieben werden – sei es, um Effekte aus der Diversität dessen zu ziehen, was sich unter dem Etikett »Bestiarium« darstellen läßt, sei es auch, um ästhetische Wirkungen aus der Montage unterschiedlicher Darstellungsmodi, Zitate, Wissensbausteine, Diskurstypen, Text- und Bildgattungen zu ziehen. Ein solches montiertes Bestiarium ist das von Borges und Guerreiro kompilierte *Manual de la zoologia fantastica*.⁶¹ Typisch für Borges-Projekte, zielt es auf eine Entdifferenzierung faktualer und fiktionaler Darstellungen.

Beliebt sind ›bestiarische‹ Konzepte – wie überhaupt Mensch-Tier-Vergleiche – in satirischen Texten. Auch und gerade literarische Bestiarien sind vielfach satirische Texte bzw. Textsammlungen. Bestiarisches hat zu-

⁶⁰ Vgl. Bühler/Rieger 2006 (dazu Teil III, Bsp. 81).

⁶¹ Vgl. Borges/Guerreiro 1957 (dazu Teil III, Bsp. 52).

dem eine Affinität zur Auseinandersetzung mit dem ›Bestialischen‹ (das von ihm aber begrifflich und kategorial zu unterscheiden ist), mit dem ›Animalischen‹, mit dem ›Monströsen‹, dem ›Hybriden‹. Mit der Komposition bestiarischer Porträts wirklicher, ausgestorbener, künftiger oder phantastischer Tiere verbunden ist stets auch ein Reiz des Sammelns und Ausstellens von interessanten Exemplaren

Als wichtige Muster und Impulsgeber ›bestiarischen‹ Schreibens könnten zwischenbilanzierend vor allem die folgenden genannt werden: (a) die satirische Tradition des Mensch-Tier-Vergleichs im Allgemeinen und die des satirischen Bestiariums im Besonderen; (b) die borgesianische Strategie des Entdifferenzierens historisch und epistemisch differenter Schreibweisen, faktualer und fiktionaler Darstellungen; (c) als Engführung von Erkenntnisinteressen und kreativen Imaginationen die Erfindung neuer Serien und Systeme von Wesen, deren Repräsentationen in bestiarischen Kompendien zusammengestellt werden; (d) als wissenspoetologische Spielart die wissens- und diskursgeschichtlich motivierte Tradition des diskurskritisch-epistemologischen Bestiariums; schließlich (e) die Vielheit und Varietät der historischen Bestiarien, von denen sich Schriftsteller wie bild- und buchgestaltende Künstler stimuliert finden.

Moderne Bestiarien. Bei aller Diversität unterscheiden moderne Bestiarien sich von ihren mittelalterlichen Vorläufern in bestimmten Hinsichten und durch bestimmte Merkmale (die sie untereinander verbinden): Obwohl sie auf teils anonyme Quellen zurückgreifen, präsentieren sie sich selbst als Werke bestimmter Autoren bzw. Künstler. Sie basieren nicht mehr auf einer Metaphysik, derzufolge die Dinge der Welt an sich zeichenhaft verfaßt sind, so daß ihre Bedeutung gesichert ist und sie letztlich auf religiös-metaphysische Wahrheiten verweisen, sondern spielen mit den Quellen und Überlieferungen früherer Zeiten. Die Beschreibung der Tiere arbeitet nicht zuletzt mit Mitteln der Fiktion; oft gestaltet sie sich als ein selbstreferentielles artistisches Arrangement. Ein prominentes Beispiel ist Apollinaire mit *Le bestiaire ou cortège d'Orphee* (1911).⁶² Viele Bestiarien finden sich insbesondere in der modernen italienischen Literatur.⁶³ Bestiarien würden, so konstatiert

⁶² Vgl. Albert 1996. Bestiarien werden, so Albert, in der Moderne zum »Instrument der Zivilisationskritik« (S. 94).

⁶³ Dazu Jacobs 1997, S. 173f.

summarisch Mechthild Albert, von den Vertretern der neueren Literatur von der Avantgarde bis zur Postmoderne als ein »semiotischer Thesaurus« betrachtet, »der zum Experimentieren mit dem ästhetischen Potential der Zeichen, Bilder und Topoi einlädt«. ⁶⁴ Gisela Febel und Georg Maag optieren dafür, nicht jede »serielle Anordnung von Tierrepräsentationen« und nicht jedes Werk mit zahlreichen symbolisch oder metaphorisch zu deutenden Tierfiguren schon als Bestiarium zu verstehen. Entscheidendes Kriterium sei die Bezugnahme auf die Tradition des Bestiariums, und sei es im Sinn von Verfremdung, Parodie, Inversion, eine implizite Auseinandersetzung mit der Frage nach der Bedeutung der Tiere als Zeichen, sei es auch unter Verweigerung einer entsprechenden Sinngebung, sei es im Sinn semantischer »Entgrenzung«, welche die Allegorie ablöse. ⁶⁵

Eine kleine Sammlung von Bestiarien:

Apollinaire, Guillaume: *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911). – *Bestiarium* (1978).

Benni, Stefano/Cuniberti, Pirro: *I meravigliosi animali di Stranalandia* (1984).

Blei, Franz: *Das große Bestiarium der Literatur* (auch: *Bestiarium literaricum*; 1920/24).

Celli, Giorgio Celli: *Bestiario postmoderno* (1990).

Menschik, Kat: *Die Nixen von Estland. Ein Bestimmungsbuch* (2002).

Dixon, Dougal: *Geschöpfe der Zukunft. Die Tierwelt in 50 Millionen Jahren* (1999).

Henderson, Caspar: *The Book of Barely Imagined Beings* (2012).

Kassung, Christian/Mersmann, Jasmin/Rader, Olaf B.: *Zoologicon. Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere* (2012).

Matysik, Reiner: *wesen¹* (2007).

Nonnescius nemo – Physiologus alter. Bestiarium Philosophicum (1976).

Pazienza, Andrea: *Bestiario* (1992).

Raddatz, Fritz J.: *Bestiarium der deutschen Literatur* (2012).

Scamander, Newt [=Janet K. Rowling]: *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2001). – Dt.: *Phantastische Tierwesen & wo sie zu finden sind* (2001).

⁶⁴ Albert 1996, S. 94.

⁶⁵ Febel/Maag 1997: »Einleitung«, S. 11.

4. Buchwerke

Buchkunst, Buchwerke. Obwohl Bestimmungen des Buchwerks, des Künstlerbuchs oder des artists' book voneinander abweichen, besteht doch Konsens darüber, daß es mit den einschlägigen Artefakten um ästhetische Auseinandersetzungen mit dem Buch als solchem – mit seiner ›bookness‹ geht. Der Buchkörper gilt zum einen als Träger der ästhetischen Botschaft, zum anderen ist er selbst diese Botschaft – wobei sich diese insbesondere darin konkretisiert, daß die vielfältige Gestaltbarkeit des Buchs, vor allem die vielfältige Modifizierbarkeit der Codexform sinnfällig gemacht wird.

Entstehen Buchwerke (Künstlerbücher, Buchobjekte, Buchplastiken, artists' books, bookworks) im Zeichen der Reflexion über das Buch, seine Funktionen, seine Erscheinungsformen und Gestaltungsoptionen,⁶⁶ so rücken sie dabei unter anderem auf vielfältige Weise den engen Bezug zwischen Codexarchitektur und Wissensorganisation in den Blick, verdeutlichen (oder verfremden) die Bindung vermittelter Inhalte an buchgestalterische Entscheidungen, erinnern daran, daß Wissensgeschichte auch Buchgeschichte ist. – Übereinstimmend betont wird die Bedeutung, welche Form und Medialität des Buchs für die dieser Gattung zuzuordnenden Werke haben.⁶⁷

Werke der Buchkunst als Enzyklopädien und Teilenzyklopädien. Die für viele Buchwerke typische Referenz auf kulturelle und historische Funktionen des Buchs bedingt es, daß auch an das Buch als Trägermedium enzyklopädischen Wissens angeknüpft wird. Entsprechend entstehen Arbeiten, die sich in den Spuren enzyklopädischer Kompendien bewegen, lexikographische Strukturen aufweisen oder an andere Formen des Sachbuchs über die Welt und ihre einzelnen Bereiche als Wissensgegenstände erinnern.⁶⁸ Buch-

⁶⁶ Vgl. Drucker 1995. Im Unterschied zu verwandten Kunstformen wie etwa dem ›illustrierten Buch‹ gehe es mit Künstlerbüchern zentral darum, das Buch als solches zu thematisieren und zu reflektieren, so auch Hans Dickel (Dickel 2008: »Einleitung« (S. IX–XVII)). – Vgl. auch Arthur Brall 1986.

⁶⁷ Dickel macht dieses Interesse von Künstlerbuchproduzenten am Buch zum Kriterium einer Unterscheidung zwischen Künstlerbüchern und »livres des peintres«, die (angeblich) nicht primär dem Interesse am Buch entspringen. – Die Unterscheidung zwischen Büchern, die Kunst reproduzieren, und solchen, die selbst Kunst sind, finden sich ähnlich auch bei Clive Phillpot (1982) und Brall.

⁶⁸ Dazu Hildebrand-Schat 2015.

werke nehmen Bezug auf vielfältige Gegenstandsbereiche und Themen, vielfach auch auf Spezialthemen sachkundlichen Wissens.⁶⁹

Ein als »Enzyklopädie« angelegtes Künstlerbuch ist Marcel Broodthaers' Projekt »Der Adler vom Oligozän bis heute« (Buchdruck, 2 Bände). Das aus Texten und Bildern komponierte alphabetische Kompendium, dem auch eine Ausstellung korrespondiert, besteht aus einer Sequenz von Artikeln zum Stichwort »Adler«. ⁷⁰ Es verbindet Reminiszenzen an Mallarmé als Dichter und Wegbereiter künstlerisch-literarischer Buchwerke mit Anspielungen auf Praktiken lexikographischer und musealer Wissensvermittlung. Maurizio Nanuccis *Universum* (1969) verspricht durch seinen Titel ›Weltkundliches‹, präsentiert sich dabei als mehrdeutiges Objekt: ⁷¹ Die beiden Bände (I und II) haben zwei Buchrücken, lassen sich also nicht öffnen. Signalisiert das Buchobjekt, daß die Geheimnisse des Universums in den Büchern beschlossen sind und das Universum mithin zumindest prinzipiell ›entziffert‹ werden könnte? Ist die Arbeit Allegorie eines unlesbaren Universums? Gibt es ein doppeltes Universum? – Robert Schwarz' Künstlerbuch *Dalla Natura di Cieli* (2001/02) steht in der Tradition antiker und frühneuzeitlicher Himmelsdarstellungen und erinnert indirekt an die damit verbundenen astronomisch-kosmographischen Ideen. ⁷² Auf kosmographische Konzepte spielt auch das dreiteilige Buchobjekt *Sternstagebücher* (1996) von Karin Innerling an. ⁷³ Die Konzeption eines Spiegelungsbezugs zwischen Mikro- und Makrokosmos – wie sie u.a. für die Beschreibung der Relation Welt-Buch oder auch Universum-Sammlung geläufig ist – wird von buchgestaltenden Künstlern wiederholt aufgegriffen. So nennt Olaf Wiegwitz ein Künstlerbuch von 1992 *Mikrokosmos*. ⁷⁴ Die Textanteile des Buches wirken schwer entzifferbar – was sowohl zur Verrätselung der kosmischen »Schrift« der Sterne in eine Beziehung gesetzt werden kann als auch zu alten Codices, deren Handschrif-

⁶⁹ Dominique Moldehn widmet ein Kapitel ihres Buches über *Buchwerke* dem Thema »Das Buch von der Natur« – also Beispielen für Künstlerbüchern, die sich als Anknüpfungen an naturkundliche Kompendien und Lehrbücher präsentieren (Moldehn 1996, S. 76–87); Moldehn betont, daß diese Bücher »verschiedene Stadien der Pflanzenkunde und deren wissenschaftliche Methoden reflektieren.« (Ebd., S. 78).

⁷⁰ Texte und Illustrationen in Folie 2008, S. 148–151.

⁷¹ Abb. u. Kommentar in Katalog der *Documenta 6* (Bd. 3; 1977), S. 330. Vgl. Drucker 1995, S. 177.

⁷² Vgl. dazu Hildebrand-Schat 2015, S. 63–65.

⁷³ Vgl. ebd., S. 68–74.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 84–87.

ten der Lektüre Widerstände entgegensetzen. Auch die Materialität des Objekts bestimmt seine Wahrnehmung maßgeblich: Der Gestaltung des Buches legen verschiedene Papiersorten und Druckverfahren zugrunde, und durch die Verwendung transparenter Papiere ergeben sich spezifische visuell-räumliche Effekte.

Weltgeschichtliches, Erdgeschichtliches. Eine enzyklopädische Geschichte der Welt hat rezent der Zeichner Jens Harder in Angriff genommen; unter den (auf das Alphabet als Ordnungsprinzip verweisenden) Titeln *Alpha* (2009) und *Beta* (2014) liegen zwei Bände vor. Der erste Band (*Alpha*) erzählt – ausschließlich in Bildern – die Weltgeschichte vom Urknall bis zum Auftauchen des Menschen nach; der zweite (*Beta*) ist der Geschichte des Menschen gewidmet. Harder arbeitet mit riesigen Beständen von Bildzitataten; er zeichnet seine Vorlagen in einem homogenisierenden Stil nach, beläßt ihnen aber ihre Wiedererkennbarkeit. Neben mimetischen Darstellungen von Figuren, Szenen, Ereignissen finden sich Elemente vielfältiger anderer Bildprogramme, wie sie für sachkundliche Darstellungen gebräuchlich sind oder waren: Karten und Diagramme, chronologische und systematische Schaubilder. Da Harder gern zeitspezifische historische Bildzitate verwendet, wird vielfach die dargestellte Vergangenheit auch über ihre Bildsprache zitiert. Insofern enthalten *Alpha* und *Beta* nicht nur ein enzyklopädisches Kompendium über »die Welt«, sondern zugleich eines über die Welt der Bildprogramme, Bildstile, Bildmotive, Bildtypen, Abbildungs- und Bildgebungsverfahren.

Lebenskundliches: Botanik und Tierkunde. Pflanzenkundliche Kompendien bieten ein einfallsreich variiertes Modell künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Buch.⁷⁵ Dabei fließen auch Reminiszenzen an garten- und gärtnerkundliche Wissenquellen als Anregungen ein; ein Beispiel bietet das von Horst Antes gestaltete *Stierstädter Gartenbuch* mit Gedichten von Dieter Hoffmann (1964).⁷⁶ Maurizio Nanuccis leporelloförmiges Buchobjekt *Sessanta verdi naturali* (1977) zitiert das Format des botanischen Lehrbuchs; auf einer Reihe von Tafeln finden sich 60 photographische Abbildungen

⁷⁵ Vgl. dazu u.a. Hildebrand-Schat 2015, Kap.: »Pflanzenbücher und die Welt der Pflanzen als Quelle der Inspiration«, S. 131–167.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 141f. Als serielle Arbeit entsteht 1971 Ed Ruschas *A few Palm Trees* (1971).

verschiedener pflanzlicher Strukturen in regelmäßiger Weise angeordnet.⁷⁷ Allerdings verstößt die Anordnung gegen jedes geläufige wissenschaftliche Prinzip der Klassifizierung und Systematisierung pflanzlicher Erscheinungen; auch andere Ordnungskriterien werden nicht greifbar, so daß die Pflanzenbild-Sammlung wie ein parodistisches Spiel mit botanischen Ordnungsmustern wirkt.⁷⁸ Auch Herman de Vries hat Pflanzendarstellungen ins Zentrum mehrerer Arbeiten gestellt, so in seinem *Stundenbuch* und in *natural relations I – die marokkanische sammlung* (Nürnberg 1984), einer in einem Katalog dokumentierten Pflanzensammlung. Der hier integrierte Anmerkungssteil basiert u.a. auf einem antiken Kräuterbuch von Dioskurides und einem *Heilpflanzenlexikon für Ärzte und Apotheker* (1981); verbunden mit Notizen zu persönlichen Erfahrungen im Umgang mit Heilpflanzen, einem lateinischen Namensindex der Pflanzen, einer ergänzenden deutschen und einer marokkanischen Namensliste sowie einem Bildteil.⁷⁹ Der deutlichen Anlehnung an gleich mehrere Formate und Strategien botanisch-heilkundlicher Darstellung zum Trotz spielt jedoch auch de Vries mit dem Prinzip der Wissensvermittlung und der Idee einer Weltorientierung durch Wissen – etwa, indem er nicht die intakten Pflanzen, sondern zerkleinerte Präparate abbildet, was eine Bestimmung der fraglichen Gewächse zumindest stark erschwert.⁸⁰

Herbaristische Bücher nehmen flachgepreßte Pflanzen sogar als authentische Stücke der Natur in sich auf. Daran erinnern buchkünstlerische Arbeiten wie Olaf Wegewitz' *Nanna. Die Beseelung der Pflanzen, Reflexionen IX* (1993),⁸¹ sowie Irene Wedells *Leporello Maria Sybilla Merian*.⁸² Barbara Fahrner hat 1990 eine Trilogie pflanzenkundlich inspirierter Künstlerbücher unter die Titel *Flora, Bluama* und *Sibun* gestellt.⁸³ 2007 folgte das thematisch verwandte Buch *Diese Welt aus Tau*.⁸⁴ Das Herbarium als Pflanzensammlung ist als buchförmiges Objekt und Hilfsmittel enzyklopädisch-gelehrter Studien auch in Arbeiten wie Peter Heckwolfs *Herbarium Bota-*

⁷⁷ Abb. und Komm. bei Moldehn 1996, S. 77, 79f.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 79.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 82f.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 83, 86.

⁸¹ Ebd., S. 159.

⁸² Ebd., S. 160.

⁸³ Ebd., S. 163f.

⁸⁴ Ebd., S. 165–167.

nica in Originali (2010) als Formatvorlage eingeflossen.⁸⁵ Hier hat sich die dargestellte Pflanzenwelt gleichsam selbst abgedruckt, bedingt durch das vom Künstler entwickelte Druckverfahren, bei dem die Pflanzen einen Farbauftrag erhalten, der sich dann durch Abdruck auf Papier überträgt. Ähnlich verfährt Heckwolf mit Spinnennetzen, deren Abdrücke in seinem Textorium gesammelt werden (und bedingt durch den Titel die Welt der ›Texte‹ assoziieren lassen), sowie mit Innenseiten von Baumrinden, deren Abdrücke zu einem Kompendium über den *Ips typographicus* L., den Fichtenborkenkäfer oder Buchdrucker werden.⁸⁶ Hier erscheint die künstlerische Bekräftigung der Analogie zwischen Natur-Buch und Buch noch evidentere als im Fall des Textoriums – und damit die Inszenierung der Metaphorik vom »Buch der Natur« als einem facetten- und implikationsreichen metaphorischen Topos.⁸⁷ Wo die Natur selbst ein Buch ist, ist ein ›naturkundliches‹ Buch stets auch ein ›buchkundliches‹ Buch, ein Metabuch, eine materialisierte Reflexion über ›bookness‹.⁸⁸

Tierkundliche Wissenskompendien finden sich im Bereich der Buchkunst in besonders reichhaltigen Varianten, beginnend bei den illustrierten Tierkundebüchern und Bestiarien des Mittelalters bis hin zur Gegenwart, die gerade diesem Format eine Fülle von Gestaltungsoptionen abgewinnt – analog zu den Verfassern literarischer und diskursreflexiver Bestiarien.⁸⁹ Nur wenige Beispiele: Spielerisch nimmt die Buchkünstlerin Carola Willbrand Bezug auf den Buchtypus des Bestiariums, indem sie in ihrem *Eckernförder Bestiarium* (2008) diverse Bürger von Eckernförde und deren jeweils typische Bekleidung beschreibt.⁹⁰ Verbale Beschreibungen und bildlich-visuelle Darstellungen – Zeichnungen und Photos – sind hier kombiniert wie in mittelalterlichen Tierkundebüchern; hinzu kommen Gesprächsmitschriften, in denen es um Kunst und im weiteren Sinn künstlerische Praktiken geht, sowie Nähzeichnungen Willbrands, deren Figurationen mittels einer Nähmaschine statt mittels eines Stiftes geschaffen wurden. Als charakteristisch für die

⁸⁵ Abb. ebd., S. 153.

⁸⁶ Ebd., S. 155.

⁸⁷ Vgl. Blumenberg 1981.

⁸⁸ Mit pflanzlichen Abdrucken arbeitet auch Hartmut Robert Andryczuk in seinem Buch *Zierpflanzengärtner A.D. Kniphofia obscura* (2012); vgl. Hildebrand-Schat 2015, S. 157.

⁸⁹ Vgl. ebd., Kap.: »Bestiarien und Tierbücher und ihre Fortschreibung im Künstlerbuch«, S. 103–129.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 111–116.

gelisteten »Bestien« werden – ersatzweise für ein Fell – deren Kleidungsstücke behandelt und künstlerisch bearbeitet. – Eine noch explizitere Anknüpfung an mittelalterliche Naturkundebücher charakterisiert Olaf Wegewitz' Künstlerbuch *Tiere* (1991), in das mittelhochdeutsche Passagen über die Tiere und ihre Stellung in der Schöpfung aufgenommen wurden.⁹¹ – Auch medizinisch-anatomische Werke wurden zur Inspirationsquelle für Künstlerbücher.⁹²

Alphabetisches, Wörterbücher. Oskar Holwecks *Deutsches Wörterbuch* (1980)⁹³ entstand durch die Verwandlung eines Wörterbuchs in ein Objekt von symbolträchtigem Erscheinungsbild. Bearbeitet wurde ein deutsches Wörterbuch. Die Seiten wurden im Buchinneren so eingerissen, daß die Streifen eingerissenen Papiers nach unten und oben aus dem Buchkörper herausragen. Es ist, als strecke das Buch dem Betrachter unzählige ›Zungen‹ heraus. Ob ein intentionales Wortspiel mit dem Doppelsinn von »Zunge« / »Lingua« (Sprache/Zunge) vorliegt, ist nicht entscheidbar – aber auch die Geste des Zungeherausstreckens als solche erscheint signifikant. Signalisiert sie doch Verweigerung, Distanznahme, Spott – und das Buchobjekt spottet gleichsam jedem Versuch, es als Buch noch lesen zu wollen. Der Buchkörper ist in der Mitte weitgehend ausgehöhlt, die Seiten sind zerstört, die herausgeklappten Teile sind unlesbare Fragmente. Dafür reicht das Buch gleichsam über seine eigentlichen Ränder hinaus. – William Kentridge hat ein Künstlerbuch unter dem Titel *Lexicon* gestaltet, indem er die Seiten eines Lexikons übermalt; die Bewegung einer schattenhaften schwarzen Figur durch bzw. über die Seiten und Doppelseiten akzentuiert die Räumlichkeit des Buchs und visualisiert die Idee eines sprachlichen Raumes – hier konkret die eines ›fremd‹-sprachlichen Raumes, verbunden mit der Frage nach Orientierung.⁹⁴

Zwei Zweite Enzyklopädien von Tlön. In Werken literarischer Autoren wie in buchkünstlerischen Arbeiten sind Borgesianische Buchvisionen auf verschiedene Weisen aufgegriffen worden. Erstens haben seine Imaginatio-

⁹¹ Vgl. ebd. S. 122f.

⁹² Vgl. dazu ebd., Kap. über »Das Menschenbild in medizinisch-kosmologischen Handschriften und seine Fortschreibung im zeitgenössischen Künstlerbuch«, S. 169–194.

⁹³ In: Salzmann 1989, S. 43.

⁹⁴ Kentridge 2011.

nen seltsamer und unrealisierbarer Bücher dazu stimuliert, weitere Buchphantasmen zu erdenken – realisierbare ebenso wie unrealisierbare, in jedem Fall aber solche, die das konventionelle Codex-Format hinter sich lassen. Zumal die Frage, wie sich die »Unendlichkeit« innerhalb eines Buches darstellen lasse, hat sowohl im literarischen wie im buchkünstlerischen Bereich anregend gewirkt. An das Borgesianische Spiel mit der Grenze zwischen Realität (und als ›real‹ geltender Historie) auf der einen, dem Imaginären auf der anderen Seite haben Schriftsteller und Buchkünstler ebenfalls angeknüpft. Ging es in »Tlön, Uqbar, orbis tertius« um eine Welt, in der Imaginiertes wirklich wird, weil man es imaginiert, so ist eben dieses Schicksal der hier zunächst nur in Aussicht gestellten »Zweiten Enzyklopädie« von Tlön widerfahren: Passend zum Tlönschen Gesetz der Genese von Dingen aus Vorstellungen, haben Buchkünstler ein solches Kompendium realisiert. – Aus einem zunächst gemeinsamen Projekt hervorgegangen sind als dessen binäre Verzweigung in den Jahren um die Jahrtausendwende zwei »Zweite Enzyklopädien von Tlön« realisiert worden.⁹⁵ Barbara Fahrner und ihr Sohn Markus Fahrner haben eine davon geschaffen, Ines von Ketelhodt und Peter Malutzki die zweite.

Barbara und Markus Fahrner: *Zweite Enzyklopädie von Tlön*. Die Tlön-Enzyklopädie der Fahrners ähnelt in ihrer offenen Anlage der Kunstkammer: einem Raum, in dem Verschiedenstes gesammelt und aufgehoben wird – wobei es nicht um Komplettheit der Sammlung, sondern um Vielfalt und Heterogenität der Inhalte geht. Der Überraschungseffekt, der mit dem Öffnen der Umschläge und Tüten verbunden ist, legt noch einen anderen Vergleich nahe: Fast ausschließlich aus papierenen Objekten zusammengefügt und stark geprägt durch das Element des papierenen Umschlags, dessen Inhalt für den Benutzer unvorhersehbar sind, ist diese Wunderkammer eine Art Ensemble aus Wundertüten. – Flexibel ist auch der Umgang mit dem Alphabet: Die Lemmatisierung erscheint manchmal willkürlich, nicht immer sind die Lemmata leicht zu entdecken. Eine formell einheitliche Platzierung der Lemmata in den Teilen der Materialsammlung liegt nicht vor, sie sind auch nicht typographisch vereinheitlicht, sondern vielfach handschriftlich eingetragen. Manchmal müssen die für die Platzierung in den Ordnern ausschlaggebenden Ordnungswörter sogar erschlossen werden – und beim Vergleich

⁹⁵ Vgl. dazu Schmitz-Emans 2011a.

verschiedener Exemplare der *Enzyklopädie* fallen Abweichungen in der Folge der Abheftung auf. Mehr als eine äußerliche ›Bändigung‹ des Materials soll das Alphabet nicht leisten, und diese präsentiert sich als vorläufig und tentativ. Das alphabetische System unterstreicht eher die Heterogenität des Materials, als daß es dieses in homogenisierender Form präsentierte. Zuge-spitzt gesagt, ist das Alphabet hier eher dazu da, die Auflöslichkeit vorläufig gebildeter Zusammenhänge zu signalisieren, als Zusammenhänge zu befestigen. Das Format des Aktenordners, in dem ohnehin alles immer wieder umgeordnet und um weitere Bestandteile ergänzt werden kann, signalisiert ja ohnehin eine mobile Anordnung.

Insgesamt wird das Buch – historisch wichtigstes Medium enzyklopädischen Wissens – selbst zum Gegenstand enzyklopädischer Darstellung: durch Zitate aus Büchern und Bilder von Büchern sowie durch Rekurse auf allerlei Buch-Variationen. Als Modifikation des gebundenen oder gehefteten Buchs ist das Daumenkino vertreten; als eine Vorform des Buchs findet sich zudem wiederholt das Leporello; an die Schriftrolle als historische Vorform des gebundenen Buchs wird immerhin erinnert: In einem Beutel finden sich gerollte beschriftete Zettelchen, die der Leser herausnehmen und ausrollen kann. - Insgesamt stellt sich der Übergang zwischen der Welt der Bücher und der Dinge fließend dar.

Ines von Ketelhodt/Peter Malutzki: *Zweite Enzyklopädie von Tlön*. Die *Zweite Enzyklopädie von Tlön* von Ines von Ketelhodt und Peter Malutzki zitiert die Form eines enzyklopädischen Kompendiums (die der mehrbändigen Enzyklopädie). Als ganze steht die Tlön-Enzyklopädie in komplexer Beziehung zur Tlön-Geschichte von Jorge Luis Borges. So enthält sie erstens den Text der Erzählung, verteilt auf die verschiedenen Bände, als typographisch variationsreich dargebotenes Lang-Zitat.⁹⁶ Zweitens sind die Bände vielfach zentralen Stichworten der Erzählung gewidmet, so den Stichworten Tlön, Uqbar und Orbis tertius selbst, ferner etwa den Kernbegriffen Buch, Spiegel und Zeit. Das Konzept einer Konstruktion von ›Welt‹ mittels eines enzyklopädischen Projekts wird mit buchkünstlerischen Mitteln realisiert respektive als Modell entwickelt; die Einzelbände sind Elementen einer zu schaffenden Welt zugeordnet. So finden sich Bände zu den vier klassischen Elementen Luft (Air), Erde, Feuer (Fuego) und Wasser (Seestücke), Bände,

⁹⁶ Vgl. dazu: von Ketelhodt/Malutzki 2007, S. 12.

welche auf die Grundfarben Rot, Blau und Gelb Bezug nehmen, sowie Bände, welche Grundformen der Repräsentation – Name, Bild (imago) – thematisieren.⁹⁷ Papierbeschaffenheit, Papierstruktur, Bildformen, Farben, Seitenlayout und haptische Qualität variieren in den 50 Bänden. Verwiesen wird zudem auf verschiedene Buch-Typen. So heißen einzelne Bände READER, COOKBOOK, ATLAS, MAPAMUNDI, PALIMPSEST; QUIZ ist ein Buch über Sprachen, X ist ein Rätselbuch, ZÄHLEN ein Zahlenbuch; FAUNA und FLORA erinnern an naturkundliche Bücher. In einer Bemerkung zu ihrem Projekt charakterisieren die Künstler dieses (unter modifizierender Verwendung eines Borges-Zitats) als den sichtbaren Teil eines ansonsten weitgehend unsichtbaren Bücheruniversums.

Die jahrelange Beschäftigung mit der Enzyklopädie ist an unserer Arbeitsweise nicht spurlos vorübergegangen [...] Wir sehen das Projekt vernetzt mit einer Vielzahl anderer Bücher [...].⁹⁸

Sensibilisierung für das Buch: Eine Enzyklopädie des Zarten. Eine ungewöhnliche Beziehung zwischen Buchgestalt und Enzyklopädie-Idee, die den Leser dabei aber grundsätzlich für den Zusammenhang zwischen Buchkörper und dargestellten Inhalten sensibilisiert, kennzeichnet die von Anne Brannys gestaltete *Enzyklopädie des Zarten* (Frankf.a.M. 2017). Der Band enthält alphabetisch gereihte Abschnitte zu spezifischen Stichwörtern, analog zu den Artikeln eines lexikographischen Handbuchs. Die eingangs präsentierte alphabetische Stichwortliste enthält teils Vokabeln, Wendungen und Namen, deren Beziehung zum Rahmenthema Zartheit evident erscheint (wie etwa bei »Hasenherz« sowie bei den Artikeln zum Wortfeld um »zart«), Teils (und überwiegend) aber auch solche, die zunächst überraschen (wie etwa bei »Werwolf«). Aus der dreispaltigen Artikelliste sei nur die erste Spalte angeführt, um einen Eindruck der scheinbar sehr heterologen Zusammenstellung zu vermitteln: *Absenz, Als ob, Anhänglich, Ariel, Arsen, Atem, Bettmuseum, Blättern, Blick, Charité, Dagewesen, Drückinstinkt, Dünnhäutigkeit, Einfühlung, Empfindsamkeit, Empirie, Erbsenhirn, Erröten, Eskimo, Fadenscheinig, Falter, Ferse, Fleisch, Flüstern, Frühling, Fuge, Gedächtnis, Geheimnis, Geste, Glatze, Gürtel, Haar, Hände, Hasenherz, Hauch von nichts, Haut* [...]. In den zu weiten Teilen, aber nicht ausschließ-

⁹⁷ Vgl. dazu Eva Hanebutt-Benz, in: von Ketelhodt/Malutzki 2007, S. 5f.

⁹⁸ Ebd., S. 12f.

lich von Brannys verfaßten Artikeln zu den Lemmata selbst wird dann aber jeweils eine Vorstellung davon vermittelt, warum sie für die Enzyklopädie des Zarten ausgewählt wurden. Allerdings bieten die Artikel keine definitiven Explikationen ihrer Themen, fixieren und stabilisieren den Bezug ihres Leitworts zum Zartheits-Thema nicht, erklären nicht, daß und inwiefern hier etwas Zartes beschrieben wird. Sie bringen den Bezug zwischen dem Enzyklopädiethema und den Artikelinhalten eher in eine Art Schwebestand und überlassen es der Sensibilität des Lesers, ihn zu erfassen. Zart, so die dadurch vermittelte Einsicht, können auch die semantischen Verflechtungen zwischen Gegenständen, Wörtern und Themen sein, und nur einer entsprechenden Rezeptionshaltung erschließt sie sich.

Die Gegenstände der Artikel erscheinen trotz ihrer latenten Beziehung zum Zartheits-Thema breit gestreut. In vielen Fällen geht es um Künstler und Kunstprojekte, Installationen, Filme, bildkünstlerische Werke, Aktionen, auch Buchobjekte, wobei als deren gemeinsamer Nenner die Akzentuierung von Sensiblem erscheint, von fragilen Dingen und von physischen Sensationen des Rezipienten. Roland Barthes *Fragmente einer Sprache der Liebe* werden im Artikel »Verschwinden« kommentiert (S. 248) und erweisen sich dabei als wichtiger Hypotext von Brannys' *Enzyklopädie*. Abwesenheitsstellen, Lücken, Störeffekte und andere Manifestationsformen des Entzugs bilden einen thematischen Leitfaden. Sensibilität, wie sie beim Umgang mit Zartem geboten erscheint, verlangt das Buch dem Leser aber nicht allein auf der Ebene teils nur tentativ und ahnungsvoll nachvollziehbarer thematischer Zusammenhänge ab. Auch die physische Handhabung des Buchs muß mit einer gewissen Delikatesse erfolgen. Denn die Seiten sind zunächst zum überwiegenden Teil nicht aufgeschnitten; mit gebotener Vorsicht muß der Nutzer diese inzwischen ungewohnte Tätigkeit ausführen, bevor sich ihm das Buch überhaupt vollständig öffnet. Die sich beim Aufschneiden darbietenden Doppelseiten zeigen Illustrationen verschiedener Dinge, Zeichnungen und Photos von Personen und Objekten. Diese erweisen sich damit als die Revers-Seiten der mit den Artikeln bedruckten Seiten, die sich (wofür die Erkundung des Buchs den Nutzer sensibilisiert) zuvor aber sehr zart und umrißhaft auf den jeweiligen Vorderseiten abzeichnen. Die Beziehung zwischen den Bildern und den Artikeln der Enzyklopädie ist ähnlich fragil wie die der Artikel bzw. ihrer Themen untereinander. Um Illustrationen im konventionellen Sinn handelt es sich nicht, auch wenn gelegentlich die Texte von Dingen sprechen, die durch die Bilder gezeigt werden. Wie auf der

Textebene, so herrscht aber auch im Spielraum zwischen Texten und Bildern vielfach die Assoziation. Durch die beim Aufschneiden der Bögen freigelegten Bilder für das sensibilisiert, was als Kehrseite des sofort Sichtbaren zunächst nur verhalten aufscheint, entdeckt der Nutzer dann auch die Schrift der Artikel und andere schriftliche Bausteine des Buchs als etwas Zweiseitiges, das durch die Blätter des Buchs scheint. Eine ganze Reihe von großgesetzten Sätzen, oft von Zitaten, ist in Spiegelschrift gesetzt, aber auf der Blattrückseite ist dann bei genauem Hinsehen zart der Klartext zu sehen. Dies beginnt schon mit dem Titelblatt: Liest man auf dessen Vorderseite zunächst unter dem Namen der Autorin nur das Wort »Enzyklopädie«, auf der Verso-Seite »Eine [Lücke] des Zarten«, so fügt sich dem, der zarte Schriftzüge entdeckt, beides zum Buchtitel zusammen.

Ein weiterer buchgestalterischer Einfall erfordert ebenfalls ein material-sensibles Vorgehen: Der in weißes Leinen gebundene Band ist in einen Schutzumschlag gewickelt, der aus einem mehrfach gefalteten bedruckten Bogen besteht. Entfaltet man diesen, so werden unter wiederum alphabetisch gereihten, nunmehr anderen Lemmata Artikel sichtbar, die sich auf Konzeption und Thematik des Buches beziehen, wiederum, ohne diese in festen Zugriff zu bringen. Neben Stichworten, die sich auf Zartheit beziehen lassen (»Zart« ist dabei), sind andere mit dem Stichwort »Enzyklopädie« assoziiert. So etwa findet sich unter dem Stichwort »Essenzen« eine Erläuterung des Ausdrucks »Enzyklopädie«; der Artikel »Struktur« gibt Informationen zur Etymologie von »Enzyklopädie« und zur Geschichte enzyklopädischen Schreibens. Im Artikel »Ränder« wird die Spezifik der vorliegenden Enzyklopädie unter Hinweis auf Christine Blättlers und Erik Poraths *Ränder der Enzyklopädie* erläutert. Angelegt als eine Mikro-Enzyklopädie des Enzyklopädischen, bieten die Texte auf dem Schutzumschlag des Buchs insgesamt vielfache Ausblicke auf Wissensdiskurse und Schreibverfahren, die mit dem Projekt einer Enzyklopädie verbunden sind. Anmerkungen verweisen auf einschlägige Forschungsliteratur, so neben Blättler/Porath auf Andreas Gipper: *Logik der Sammlung und Ästhetik der Curiositas in Diderots »Encyclopédie«* (Beitrag zu einem Sammelband zum Thema *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, hg. v. R. Felfe und A. Lazar, 2006), Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (1984), auf Ulrike Haß: *Große Lexika und Wörterbücher Europas* (2012), auf Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1984) und andere Titel). Daß buchförmige Enzyklopädien, ihre Strukturen und ihre materiellen Gestaltungsparameter auch als physi-

sche Objekte Aufmerksamkeit verdienen, betont vor allem der Artikel »Objekt«, der die Konzeption dieser Enzyklopädie des Zarten erläutert.

5. Enzyklopädik

Von »Enzyklopädien« ist im Lauf der Geschichte dieses Begriffs in unterschiedlichem Sinn gesprochen worden. (Der Ausdruck »encyclopaedia« selbst könnte dabei auf einer Fehlschreibung beruhen.⁹⁹) Man könnte zwischen (1) einem Idealkonzept von »Enzyklopädie« als der umfassenden Darstellung ›allen Wissens‹ (wenn nicht sogar ›allen möglichen Wissens‹) und (2) einem eher pragmatischen, an realen Enzyklopädien orientierten Verständnis des Begriffs »Enzyklopädie« unterscheiden. Impliziert ist in einer solchen Unterscheidung bereits, daß zwischen dem Idealkonzept und dessen Realisierungen, ja seiner Realisierbarkeit als solcher, eine Diskrepanz besteht. Enzyklopädien (historisch und im Plural) rücken rezent als Gegenstände der Betrachtung aus vielen verschiedenen Perspektiven in den Blick, vor allem aber als Projekte, die per se durch eine Diskrepanz zwischen Anspruch (Vermittlung eines »ganzen« und »totalen« Weltwissens) und Einlösbarkeit dieses Anspruchs charakterisiert sind.

Enzyklopädien, so illustrieren rezente Enzyklopädistik-Forschungen, haben einen mehrfachen Zeitindex: Erstens sind ihre Gegenstände historisch (und aus der Perspektive des jeweiligen Enzyklopädisten oft schon ›alt‹). Zweitens sind die der enzyklopädischen Tätigkeit zugrundeliegenden Prämissen und Methoden, die Selektions-, Anordnungs- und Darstellungsprinzipien historisch. Und drittens bestimmt der (diskurs-)historische Standpunkt des Historiographen der Enzyklopädistik darüber, in welchem Licht diese jeweils erscheint. – Seit dem Historismus begleitet das Bewußtsein von der Geschichtlichkeit enzyklopädischer Projekte diese selbst schon im Zuge ihrer Entstehung. Enzyklopädien sind darauf angelegt, immer wieder aktualisiert und neu aufgelegt zu werden (auch wenn sie im Moment ihres jeweiligen Erscheinens schon wieder veraltet sind).

Enzyklopädien als Selbstporträts von Wissensgesellschaften. Enzyklopädien im zweiten Sinn bieten Zusammenstellungen des Wissens, das eine

⁹⁹ »In einem Manuskript der *Institutiones oratoriae* des Quintilian [...] irrt sich (wahrscheinlich) der Kopist und transformiert *enkyklios paideia* in *encyclopaedia*.« (Kiesow 2004, S. 81f.). 1522 verwendet Guillaume Budé in einem Manuskript über »L'institution du Prince« den französischen Ausdruck »encyclopédie«. Bei Rabelais ist 1532 anlässlich der Erziehungspläne Gargantuas für Pantagruel bereits die Rede von »le vrai puits et abîme d'encyclopédie«.

Gemeinschaft für wert hält, fixiert und überliefert zu werden – des Wissens über »Welt« in einem komplexen Sinn, der sich vielfach erst durch den enzyklopädischen Prozess genauer profiliert: Die Enzyklopädisten entscheiden mit darüber, was zu der »Welt« gehört, über die man etwas wissen kann und sollte. Die Erstellung einer Enzyklopädie wird begleitet von entsprechenden Selektionsprozessen, oft im Sinn einer zwischen Alternativoptionen changierenden Aushandlung der Differenz zwischen ›Wissenswertem‹ und ›Nicht-wissenswertem‹ und von Hierarchisierungen, die sich im Umfang entsprechender Darstellungen niederschlagen.¹⁰⁰ Insofern sind Enzyklopädien Selbstdarstellungen von Wissensgesellschaften, und dies nicht nur mit Blick auf die zur Darstellung ausgewählten Gegenstände und Inhalte, sondern auch bezogen auf die Ordnungsvorstellungen, die sich in Konzeption und Aufbau enzyklopädischer Kompendien manifestieren.¹⁰¹ Auch das, was nicht in eine Enzyklopädie aufgenommen, was aus bestehenden enzyklopädischen Wissensbeständen ausgesondert oder von vornherein als irrelevant übergangen oder aus unausgesprochenen Motiven heraus verdrängt wird, trägt via negationis zur Selbstdarstellung der jeweiligen Wissensgesellschaft bei, weil es dem, worin sie ›sich‹ positiv wiedererkennt, als kontrastive Folie dient.¹⁰² Und natürlich sind Zensurmaßnahmen, die enzyklopädische Projekte begleiten oder nachträglich reduzieren, von erheblichem Aussagewert.¹⁰³ Diskurse über den Zusammenhang zwischen Wissen und Macht haben gerade das Projekt Enzyklopädie als eine Form der Bemächtigung über die Welt erscheinen lassen.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Vgl. Michel/Herren/Rüesch 2007, darin Michel/Herren 2007, S. 10: »Enzyklopädien sind mehr oder weniger verzerrte Abbildungen dessen, was eine Gemeinschaft für wissenswert hält (›eine Gemeinschaft‹ kann sein: der Dominikaner-Orden, die humanistischen Gelehrten, die sich im 18. Jh. herausbildende Civil Society [...]) – Hinter dem, was wir in einer konkreten Enzyklopädie als Momentaufnahme fassen, steht ein Prozess: die Enzyklopädie ist der Aushandlungsort dessen, was als wissenswert gelten soll.«

¹⁰¹ »Wissen ist nur als Geordnetes verfügbar. Die Ordnungs-Systeme [...] sagen ebensoviel über eine Kultur (oder ein Individuum) aus wie das damit Geordnete.« (Ebd., S. 10).

¹⁰² »Enzyklopädien sehen wir als Zeugnisse des kollektiv Gewussten, Imaginierten – wobei bei auffälligen Lücken auch das Verdrängte von Interesse ist. Das Augenmerk liegt dabei nicht so sehr auf den gewussten Inhalten als auf den Bedingungen dafür, dass und in welcher Gestalt ein ›Wissensinhalt‹ in den Speicher kommt [...].« (Ebd. S. 9).

¹⁰³ Vgl. dazu Blom 2005.

¹⁰⁴ »Einordnung ist [...] Machtausübung. [...] Jedwedes gesellschaftliche Handeln spielt sich zwischen Begrenzungen ab, die von Klassifikationsschemata determiniert sind [...]. [...] Monster wie der ›Elefantenmensch‹ und der ›Wolfsjunge‹ entsetzen und faszinieren uns, weil

Dem Thema Enzyklopädie sind rezente verschiedene eingehende Studien gewidmet worden, die Geschichte, Spielformen und Verwendungsweisen dieser Form des Wissenskompendiums erörtern.¹⁰⁵ Im Zentrum des Interesses steht dabei insbesondere die facettenreiche historische und kulturelle Ausdifferenzierung des Kernprojekts enzyklopädischer Welt Darstellung. Dies betrifft nicht nur die historisch und kulturell differenten Inhalte und Wissensdiskurse, die sich in den Enzyklopädien abbilden, sondern – in engem Zusammenhang damit – auch deren Organisationsstruktur, ihren Aufbau und die Relationen der Teile untereinander. Die heute so geläufige alphabetische Struktur enzyklopädisch-lexikographischer Kompendien setzt sich erst um 1700 im Zuge des Bruchs mit älteren Ordnungen des Wissens durch, auf deren Grundlage systematische Formen der Wissenspräsentation bevorzugt wurden.

Polysemie des Enzyklopädie-Begriffs. Enzyklopädien klar zu definieren ist schwer. Die Benennung eines Kompendiums als »Enzyklopädie« ist jedenfalls weder ein notwendiges noch ein hinreichendes Kriterium dafür, daß es auch als Enzyklopädie gelten kann.¹⁰⁶ (Die Werbebranche gebraucht den Ausdruck oft zu Vermarktungszwecken – also parasitär –, wenn es um Überblicksdarstellungen oder sachliche Ratgeber geht.) Man kann aber einen Katalog von Eigenschaften aufstellen, die Enzyklopädien oft besitzen und die sie charakterisieren – wobei nicht jede Enzyklopädie alle Eigenschaften besitzen muß. Es gibt nicht den *einen* Typus »Enzyklopädie«, wohl aber Familienähnlichkeiten der enzyklopädischen Werke untereinander.¹⁰⁷

Für literarisch-poetologische Diskurse anschlussfähig erscheint nicht zuletzt auch der Enzyklopädiebegriff, den Umberto Eco vorschlägt, um damit

sie unsere begrifflichen Grenzen sprengen, und bei bestimmten Kreaturen überläuft uns eine Gänsehaut, weil sie zwischen die Kategorien fallen: »schleimige« Reptilien, die im Meer schwimmen und an and kriechen, »eklige« Nagetiere, die im Haus leben und doch außerhalb des Bereichs der Domestizierung bleiben. [...] Es sind die Tiere der Zwischenbereiche, »weder Fisch noch Fleisch«, die über besondere Kräfte verfügen [...]. Haare, Fingernägel und Fäkalien [...] [stehen] für die fragwürdigen Körperbereiche [...], wo der Organismus übergeht in die ihn umgebende gegenständliche Welt. Alle Grenzen sind gefährlich. Wenn man nicht auf sie aufpaßt, könnten sie niederbrechen; unsere Kategorien würden einstürzen und unsere Welt sich in Chaos auflösen.« (Ebd., S. 211f.).

¹⁰⁵ Vgl. etwa Darnton 1998.

¹⁰⁶ Michel/Herren 2007, S. 11 verweisen auf Titel wie »Schatzhaus«, »Goldgrube« oder »Marktplatz«.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 13f.

das ›enzyklopädische‹ Wissen derer zu bezeichnen, die an Kulturen partizipieren. Nicht um ein konkretes handhabbares Informationsmedium geht es hier, sondern um ›Weltwissen‹ – um das Netzwerk an Kenntnissen, das die kulturellen Subjekte im Rahmen eines ›Universum(s) der Semiose‹ abrufen können, wenn es darum geht, Zeichen und deren Denotate einzuordnen.

Eine solche semantische Enzyklopädie wird nie vollendet und existiert nur als *regulative Idee*; nur auf der Grundlage einer solchen regulativen Idee kann man einen gegebenen Teil der gesellschaftlichen Enzyklopädie auch wirklich isolieren, so weit es sinnvoll erscheint, um bestimmte Teile tatsächlicher Diskurse (und Texte) zu interpretieren.¹⁰⁸

Historische Enzyklopädiemodelle, ihre epistemischen Grundlagen und Darstellungsformate. Andreas Kilcher hat in seiner Monographie über Enzyklopädistik und Literatur (*mathesis und poesis*, 2003) verschiedene Enzyklopädie-Modelle in ihrer jeweiligen historisch-diskursiven Bedingtheit beschrieben und im Zusammenhang damit viele Beispiele *literarischer* Enzyklopädistik untersucht. Kilchers panoramatische Übersicht über enzyklopädische Schreibweisen und ihre epistemischen Grundlagen orientiert sich an Michel Foucaults Unterscheidungen verschiedener historischer Epistemen und setzt bei den sich verschiebenden Konzeptualisierungen der Beziehung zwischen den Ordnungen der Dinge und der Wörter an. Ein älteres, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wirkmächtiges Konzept enzyklopädischen Schreibens betrachtet es als seine Aufgabe, im Medium sprachlicher Darstellung die als vorgegeben betrachtete Ordnung der Dinge abzubilden; die Ordnung der verba also ist der der res nachgeordnet. Kilcher erinnert u.a. an Johann Heinrich Alsteds *Cursus philosophici encyclopaedia* (Herborn 1620), wo es entsprechend heißt, »Inter omnes Lexicographos illi maximam merentur laudem, qui ordinem verborum conformant ordini rerum.«¹⁰⁹ Mit dem Anbruch des Zeitalters der Repräsentation dann übernimmt die Sprache selbst die maßgeblichen Ordnungsfunktion.¹¹⁰ Ihre Arbitrarität erscheint dabei zunehmend mehr als Chance zur Modifikation und (im Bedarfsfall) zur Erneuerung von Anordnungen. In der wachsenden Signifikanz alphabetischer Anordnungsverfahren kommt dies zum sinnfälligen Ausdruck, und die al-

¹⁰⁸ Eco 1985, S. 129.

¹⁰⁹ Alsted, S. 9. Zit. nach Kilcher 2003, S. 46.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 178, unter Berufung auf Foucaults Erörterungen zum epistemischen Wechsel in *Die Ordnung der Dinge*.

phabetische Enzyklopädie dokumentiert die epistemische Verschiebung – hin zu einem Konzept ›versprachlichten Wissens‹ – programmatisch. Hier nun liegt Kilchers These zufolge ein wichtiger Ansatzpunkt für Ästhetisierungsverfahren: Wo sich die enzyklopädische Ordnung, schlagwortartig gesagt, per se als etwas ›Gemachtes‹ präsentiert, da lädt sie zu Gestaltungsexperimenten ein.¹¹¹ – Die melancholische Kehrseite dessen, was man als die Flexibilisierung des Umgangs mit Welt-›Stücken‹ im Zeitalter der Repräsentation charakterisieren könnte, ist das Bewußtsein, daß die Welt eben nur als ›Stückwerk‹ vorliegt. Analog zu den wechselnden epistemischen Grundlagen unterscheidet Kilcher zwischen drei enzyklopädischen Schreibweisen, charakterisiert durch die Stichworte »Litteratur«, »Alphabet« und »Textur«. (1) Enzyklopädien des ersten Typs zielen darauf ab, in ihrer eigenen Systematik *die Welt als systematisches Ganzes* abzubilden (nach Sachgebieten, die als geordnet unterstellt werden); die Voraussetzung einer gegebenen Ordnung der Dinge bestimmt hier die darstellerischen Verfahren, und die Abbildbarkeit der gegebenen Weltordnung in der Sprache wird unterstellt. (2) Alphabetisch organisierte Enzyklopädien implizieren demgegenüber die Abkehr vom Glauben an eine vorgegebene systematische Totalität des Wißbaren. Hier wird das Wissen einer Ordnung unterworfen, die nicht in den Dingen selbst gegründet ist; bezogen auf die Präsentationsform kehrt sich das Bedingungsverhältnis von res und verba um. In seiner alphabetischen Darbietung erscheint das Wissen partikularisiert, was u.a. zur Voraussetzung für einen kreativen Umgang mit ihm wird. Verweissysteme innerhalb alphabetisch strukturierter Wissenskompendien verknüpfen die einzelnen Bereiche miteinander; ihre Nutzung ist optional. (3) Von enzyklopädischen »Texturen« spricht Kilcher schließlich dort, wo das Wissen keiner statischen Ordnung mehr unterliegt, auch nicht der arbiträren alphabetischen.

Diderots Projekt. Die von Diderot in jahrzehntelanger Arbeit und in Kooperation mit einer großen Zahl anderer Beiträger geschaffene *Encyclopédie* hat das Bild der modernen Enzyklopädie wie wohl kein anderes enzyklopädisches Unternehmen geprägt. Die *Encyclopédie* erscheint zwischen 1751 und 1772 in insgesamt 28 Bänden. Diese setzen sich aus 17 Textbänden und 11 Bänden mit Bildtafeln zusammen. »Memoire«, »Raison« und »Imagination« sind die Grundlagen der *Encyclopédie*. Diese zielt nicht bloß auf die umfas-

¹¹¹ Vgl. ebd.

sende Darstellung des bestehenden Wissens, sondern auf die Gestaltung der Zukunft: auf die Anleitung zum konkreten praktischen Tun (durch Vermittlung von Wissen über praktische Tätigkeitsfelder) sowie auf die Anleitung zu einem Nachdenken, das – auf der Basis vernünftiger Kritik des Bestehenden – geschichtsmächtig werden kann.¹¹² Begonnen als das Projekt der französischen Übersetzung einer bereits existierenden englischen Enzyklopädie, ist die *Encyclopédie* nicht nur auf ein Vielfaches des zunächst geplanten Umfangs herangewachsen, sie hat auch neue Ziele und Maßstäbe enzyklopädischer Wissensvermittlung gesetzt. Entscheidend war dabei erstens der für viele Artikel prägende kritische Umgang mit tradierten Wissensbeständen und Lehrmeinungen, also der aufklärerische Grundgestus des Unternehmens insgesamt. Mindestens ebenso konstitutiv für diesen Grundgestus wie die kritische Auseinandersetzung mit Inhalten, Thesen, Meinungen ist aber das für die *Encyclopédie* maßgebliche Wissen um die Abhängigkeit des gebotenen Wissens von einer erfolgten Auswahl. Denn unabhängig von allen konkreten Gegenständen dokumentiert sich darin ein Bewußtsein davon, daß das, was als ›Wissen‹ und als ›wissenswert‹ präsentiert ist, von einer Setzung oder Aushandlung abhängt. »[...] der Versuch, eine neue Ordnung über die Welt zu stülpen, brachte den Enzyklopädisten die Willkürlichkeit jeglichen Ordens zu Bewußtsein. Was der eine Philosoph zusammengefügt hatte, konnte der andere trennen.«¹¹³ – Zweitens zeichnet sich die *Encyclopédie* durch ihr besonderes Interesse an den »Arts et metiers« aus, durch die aufwendigen Recherchen bei Handwerkern, Gewerbetreibenden und Vertretern allerlei anderer Berufe, die von der Gruppe um Diderot investiert in die Recherche für die Artikel wurde. Andere Gegenstandstypen wurden demgegenüber fast ganz ausgeklammert, insbesondere gibt es kaum Artikel zu Einzelpersonlichkeiten. Drittens schließlich gewinnt die *Encyclopédie* auch durch die große Zahl an sorgfältig hergestellten Bildtafeln ihr eigenes Profil.

Alphabetische Form und Verweise. Die alphabetische Präsentationsform enzyklopädischer Kompendien seit der Zeit um 1700 hat gravierende Konsequenzen. Verweise, welche die einzelnen Artikel untereinander verbinden,

¹¹² Mit Diderots *Encyclopédie* sei, so Kiesow, die Enzyklopädie zu einem Projekt geworden, das darauf abzielte, »alle Kenntnisse der Menschen in ihrem Zusammenhang und ihrer Verketzung auf der Grundlage des aus Gedächtnis, Vernunft und Einbildungskraft gespeisten Verstandes aufzuschreiben und zu illustrieren.« (Kiesow 2004, S. 18)

¹¹³ Darnton 1998, S. 214.

sollen der durch die Gliederung in alphabetische Artikel erzeugte Zersplitterung des Wissens kompensieren, indem sie andere als lineare und einsinnige Bezüge schaffen.¹¹⁴ Diderot, der maßgebliche Designer der *Encyclopédie Française*, konzipiert eine »enzyklopädische Theorie der Verweise«: Zunächst rekurriert er »auf eine ästhetische Theorie der Ganzheit und des Werks«¹¹⁵, stellt diese Konzeption der enzyklopädischen Ordnung dann jedoch im Frage (vor allem im 1755 im 5. Enzyklopädie-Band erschienenen Artikel »Encyclopédie«.¹¹⁶ Leibnizianisch geprägt ist die damit verbundene Idee, das Weltall lasse sich aus unendlich vielen Perspektiven betrachten. Dies korrespondiert der Gliederung des enzyklopädischen Gesamttextes in Artikel. Durch Querverweise werden diese Artikel in Beziehung zueinander gesetzt und ergeben so ein komplexes Ganzes.¹¹⁷ Diderot widmet dem System der Verweise (renvois) viel mehr Aufmerksamkeit als d’Alembert,¹¹⁸ sie ist für ihn ein besonders wichtiger Teil der enzyklopädischen Ordnung. Für Diderot ist Beziehungsvielfalt gleich Schönheit. Schon im Umfeld der Enzyklopädisten und ihrer Leser bildet sich das Modell des assoziativen, genießenden, flanierenden Lesens heraus.¹¹⁹

Der Roman als Enzyklopädie. Der Roman gestattete die Darstellung vieler heterogener und disparater Gegenstände, und er erlaubte das Experimentieren mit wechselnden und kontrastierenden Darstellungsformen. Diese formale Freiheit, die der Roman bot, wurde sowohl als sein Vorzug wie auch als Schwäche gewertet. Jean Paul widmet in seiner *Vorschule der Ästhetik* dem Roman ausführliche Erörterungen. Im 69. Paragraphen, wo es um den »poetischen Wert«, also den ästhetischen Rang dieser Gattung geht, trägt er zusammen, was dem Roman an Vorbehalten entgegengebracht wurde: Er besitze kein organisierendes Zentrum in Gestalt einer einheitlichen Erzählerinstanz, keine einheitliche Schreibweise, ja nicht einmal klare Grenzen zu den literarischen Nachbargattungen.¹²⁰ Der Roman verziehe, so Jean Paul, die Romanautoren zu Nachlässigkeiten, weil er keine strikten Regeln kenne,

¹¹⁴ Vgl. Kilcher 2012.

¹¹⁵ Kilcher 2003, S. 253.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 253f.

¹¹⁷ Ebd., S. 255.

¹¹⁸ Ebd., S. 257.

¹¹⁹ Ebd., S. 269–271.

¹²⁰ Jean Paul 1995: »Vorschule der Ästhetik«, § 69, S. 248f.

und er verwöhne den Leser, der jedes strengen Kunsturteils enthoben sei: »[...] die Freiheit der Prose fließet schädlich ein, weil ihre Leichtigkeit dem Künstler die erste Anspannung erlässet und den Leser vor einem scharfen Studium abneigt.«¹²¹ Außerdem sei er oft wegen seiner Länge unüberschaubar und unterwerfe sich dadurch besonders schwer einer Beurteilung: »Sogar seine Ausdehnung – denn der Roman übertrifft alle Kunstwerke an Papiergröße – hilft ihn verschlimmern [...].«¹²² Nun hat Jean Paul allerdings genau das, was er hier als ästhetische Schwächen des Romans würdigt, selbst für seine eigenen Romane gründlich ausgenutzt: die formalen Freiheiten, die Möglichkeit der Integration von Briefen, Monologen und Dialogen, den Wechsel zwischen verschiedenen Stimmungswerten wie etwa zwischen Sentimentalität und Satire, die Tendenz zur Länge. Und so liegt die These nahe, daß bei Jean Paul mit dem angeblichen Aufzählen von Schwächen indirekt gerade Stärken des Romans aufgelistet werden. Entsprechend leitet der Verfasser der *Vorschule* dann auch zur positiven Evaluation des Romans über: zur Idee einer poetischen Enzyklopädik:

Auf der andern Seite kann unter einer rechten Hand der Roman, diese einzige erlaubte poetische Prose, so sehr wuchern als verarmen. Warum soll es nicht eine poetische Enzyklopädie, eine poetische Freiheit aller poetischen Freiheiten geben? Die Poesie komme zu uns, wie und wo sie will, sie kleide sich wie der Teufel der Eremiten oder wie der Jupiter der Heiden in welchen prosaischen engen dürrtigen Leib; sobald sie nur wirklich darin wohnt: so sei uns dieser Maskenball willkommen.¹²³

Warum soll es nicht eine poetische Enzyklopädie, eine poetische Freiheit aller poetischen Freiheiten geben? Die Poesie komme zu uns, wie und wo sie will, sie kleide sich [...] wie der Jupiter der Heiden in welchen prosaischen engen dürrtigen Leib; sobald sie nur wirklich darin wohnt: so sei uns dieser Maskenball willkommen.¹²⁴

Vor allem Friedrich Schlegel und Novalis sind von der Idee einer poetischen Enzyklopädie fasziniert – und von der Idee eines offenen, un abgeschlossenen Werks, das immerzu erweitert und angereichert werden kann. Sie widmen dem Projekt der Entgrenzung des Buches Spekulationen, welche auf

¹²¹ Ebd., S. 249.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., S. 249f.

¹²⁴ Jean Paul 1995: »Vorschule der Ästhetik«, S. 249f.

moderne literaturtheoretische Konzepte vorausdeuten, insbesondere auf das einer universalen intertextuellen Vernetzung aller Werke. Unter dem »absoluten Buch« versteht Friedrich Schlegel nicht ein »einzelnes Buch im gewöhnlichen Sinne«, sondern »ein System von Büchern«, ¹²⁵ und er möchte dafür den Begriff der »Bibel« reservieren: »[...] gibt es ein andres Wort, um die Idee eines unendlichen Buchs von der gemeinen zu unterscheiden als Bibel, Buch schlechthin, absolutes Buch?« ¹²⁶ Als eine grenzenlose und auf Entgrenzung angelegte Gattung nähert sich gerade der Roman – wie schon Jean Pauls *Vorschule* betont – wie von selbst dem Enzyklopädischen; er kommt der Idee einer poetischen Enzyklopädie am nächsten. Auch darauf beruht seine zentrale Bedeutung in der Romantik. In seinen Lyceums-Fragmenten verbindet Friedrich Schlegel die Idee des Enzyklopädischen mit der der individuell-perspektivischen Weltsicht. Der Roman wird hier charakterisiert als »ein Kompendium, eine Encyclopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums«. ¹²⁷ Und in den Notebooks spricht er vom Roman als der »Vereinigung zweier Absoluten, der *absoluten Individualität* und der *absoluten Universalität*«. ¹²⁸ Letztlich konvergieren in Schlegels Spekulationen »der Roman« und das »Absolute« zur Idee eines »absoluten Romans«, den er auf eine Weise skizziert, die mit konventioneller Gattungstheorie nichts mehr zu tun hat:

Absoluter R[oman] = ps[ychologischer] R[oman] + ph[ilosophischer] R[oman] + F[antastischer] R[oman] + S[entimentaler] R[oman] + *absolute* M[imik] + *absolut* S[entimental-] Fantastisches + *absolutes* p[oetisches] D[rama] + rh[etorisches] D[rama] + Proph[etie]. ¹²⁹

Zwischen negativen Diagnosen und positiven Programmen. Auseinandersetzung mit Konzepten und Formen des Enzyklopädischen ergeben ein breites Spektrum von Diagnosen. Am einen Ende stehen Negativbefunde, allen voran die von der Unmöglichkeit von Enzyklopädie – die dann zum Anlaß wird, es dennoch zu versuchen. So steht Alberto Savinio's ›Privatenzyklopädie‹ im Zeichen der Abrechnung mit obsolet gewordenen Ansprüchen an die Enzyklopädie und der Eingrenzung des gleichwohl noch Möglichen:

¹²⁵ Schlegel: »Athenäums-Fragment [95]«, in: *KSA*, Abt. 1, Bd. II, S. 265.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Schlegel: »Lyceums-Fragment [78]«, in: *KSA*, Abt. 1, Bd. II, S. 156.

¹²⁸ Schlegel 1980, S. 61 [Nr. 434].

¹²⁹ Ebd., S. 61 [Nr. 418].

enciclopedia. Enciclopedia significa ›saper tutto‹, ossia scienza ›circolare‹, scienza ›conchiusa‹. Enciclopedia significa scineza composta di tutte le cognizioni e di cognizioni omogenee – ›spiritualmente‹ omogenee. È in questo senso che l'Enciclopedia è un'arma, un'arma polemica. Si capisce così l'enciclopedismo dei rinascimentisti, si capisce l'enciclopedismo degli enciclopedisti francesi: non si capisce la ragione di una encyclopedie oggi, meno che come guida di notizie pratiche, ossia che tradisce la propria natura e manca al proprio scopo. Oggi non c'è possibilità di *enciclopedia*. Oggi non c'è possibilità di *saper tutto*. Oggi non c'è possibilità di una scienza *circolare*, di una scienza *conchiusa*. Oggi non c'è *omogeneità* di cognizioni. Oggi non c'è *affinità spirituale* tra le cognizioni. Oggi non c'è *comune tendenza* delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze. [...] come ci può essere civiltà – che significa omogeneità nella *polis* – se alcuni uomini pensano alla curvatura dello spazio e al sesso dei metalli, e altri contemporaneamente pensano all'architettura tolemaica dell'universo. E poiché d'altra parte con c'è speranza che idee così lontane possano riunirsi e fondersi, conviene rassegnarsi a una crisi perpetua e sempre più grave della civiltà. Rinunciamo dunque [...] ossia un tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate.¹³⁰

Italo Calvino setzt andere Akzente, indem er den Begriff des Enzyklopädischen flexibler handhabt und die Idee einer zu repräsentierenden Totalität als

¹³⁰ Savinio 1991, S. 132f. »ENZYKLOPÄDIE. Enzyklopädie bedeutet ›alles wissen‹, also ›Rundum‹-Wissenschaft, ›abgeschlossene‹ Wissenschaft. Enzyklopädie bedeutet eine aus allen Kenntnissen und aus homogenen – ›geistig‹ homogenen – Kenntnissen zusammengesetzte Wissenschaft. Eben in diesem Sinne ist die Enzyklopädie eine Waffe, eine polemische Waffe. Man versteht so den Enzyklopädismus der Renaissance, den Enzyklopädismus der französischen Enzyklopädisten. Unverständlich ist der Sinn einer heute verfaßten Enzyklopädie, außer als Sammlung praktischer Mitteilungen, denn sie verrät ihre eigene Natur und verfehlt ihr eigenes Ziel. Heute ist eine *Enzyklopädie* nicht möglich. Heute ist es nicht möglich, alles zu wissen. Eine *abgeschlossene, eine umfassende Wissenschaft* ist heute nicht möglich. Heute gibt es keine *Homogenität* der Kenntnisse, keine *geistige Verwandtschaft* zwischen den Kenntnissen. Heute gibt es keine gemeinsame Tendenz der Erkenntnisse. Heute besteht ein gewaltiges Ungleichgewicht zwischen den Erkenntnissen. [...] wie kann es ein Gleichgewicht geben, wie eine Kultur – was ja Homogenität der *polis* bedeutet –, wenn einige Leute sich die Krümmung des Raumes vorstellen und das Geschlecht der Metalle, andere zur gleichen Zeit die ptolemäische Architektur des Universums? Und da andererseits keine Hoffnung besteht, daß einander so fernliegende Ideen sich vereinen und verschmelzen können, ist es angebracht, sich mit einer fortgesetzten und immer ernsteren Kulturkrise abzufinden. Verzichten wir also auf eine Rückkehr [...] zu einem vergangenen Zivilisationstyp, und bemühen wir uns, die disparatesten Ideen, einbegriffen die desperatesten, auf weniger blutige Weise miteinander leben zu lassen.« (Savinio 2005, S. 99f.).

regulative Idee literarischen Schreibens betrachtet. Die fünfte seiner *Harvard Lectures* (*Sei proposte per il prossimo millennio; Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*) steht unter dem Leitwort »Vielschichtigkeit« und gilt Calvino eigener Auskunft zufolge einer »Apologie des Romans als großes Vernetzungswerk«,¹³¹ einem Werk, das auf die Integration einer möglichst großen Fülle von Inhalten und Schreibweisen abziele. Auf den denkbaren Einwand, wer als Schriftsteller derart auf eine »Vervielfachung der Möglichkeiten«¹³² setze, statt einen einzigen charakteristischen Schreibstil zu entwickeln, der verzichte darauf, den literarischen Text zum Spiegel seines eigenen und besonderen Ichs, zum authentischen Ausdruck seiner Subjektivität zu machen, entgegnet er mit der These, ein jeder Mensch, also auch der Schriftsteller, sei doch selbst nichts anderes als eine Enzyklopädie. Demnach käme enzyklopädisches Schreiben der Darstellung des Selbst gerade entgegen – und jede Ich-Geschichte muß eine enzyklopädische Geschichte sein:

[...] chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esprienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.¹³³

Doch es ist nicht nur diese »enzyklopädische« Struktur des einzelnen Lebens, die Calvino besondere Affinität zum Konzept des Enzyklopädischen bedingt. Sondern er verbindet mit diesem als Schriftsteller den utopischen Wunsch, die Welt selbst in ihrer ganzen Fülle zur Sprache zu bringen – über »alles mögliche« zu erzählen, »alles mögliche« zu beschreiben, auch und gerade die sprachlose Welt der Dinge.¹³⁴ Das Projekt enzyklopädischen

¹³¹ Calvino 1991, S. 164. Calvino 1995: »Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio«: »[...] apologia del romanzo come grande rete«, S. 733.

¹³² Calvino 1991, S. 164. Calvino 1995: »Lezioni americane«: »moltiplicazione die possibili«, S. 733.

¹³³ Calvino 1995: »Lezioni americane«. S. 733. »[...] wer sind wir denn, wer ist denn jeder von uns, wenn nicht eine Kombination von Erfahrungen, Informationen, Lektüren und Phantasien? Jedes Leben ist eine Enzyklopädie, eine Bibliothek, ein Inventar von Objekten, eine Musterkollektion von Stilen, worin alles jederzeit auf jede mögliche Weise neu gemischt und neu geordnet werden kann.« (Calvino 1991, S. 165).

¹³⁴ »Könnte doch nur« – so Calvino über das, was ihm am meisten am Herzen liege – »ein Werk möglich sein, das außerhalb unseres Selbst konzipiert worden ist, ein Werk, das uns erlauben würde, aus der begrenzten Perspektive eines individuellen Ichs auszutreten, nicht nur, um in andere ähnliche Ichs einzutreten, sondern um sprechen zu lassen, was keine Sprache hat, den Vogel, der sich auf die Dachrinne setzt, den Baum im Frühling und den Baum im

Schreibens als ein Unternehmen, durch das auch Stimm- und Sprachloses durch Beschreibung ins Sprachliche übersetzt wird, erweist damit als deckungsgleich mit jenem ambitionierten Vorhaben einer Lesbarmachung der Welt, wie Calvino es als Leitprojekt (gleichsam als regulative Idee) des literarischen Schreibens an anderer Stelle vertritt.¹³⁵ Zudem votiert Calvino in den *Harvard Lectures* für Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Darstellungsformen. Dem Interesse am Dargestellten korrespondiert stets ein Wissen um Nicht-Dargestelltes, Nicht-Begriffenes, Nicht-Gewußtes.

Ein offenes Netzwerk der Enzyklopädien. Gerade im modernen Roman konkretisiert sich aus Calvinos Sicht die Idee einer »offenen Enzyklopädie« auf programmatische Weise, etwa bei James Joyce und T.S. Eliot.

Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea d'una enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo *enciclopedia*, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima. A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza [...], i libri moderni che prù amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, sili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come grazia d'una verità non parziale.¹³⁶

Herbst, den Stein, den Beton, den Plastikstoff...« (Calvino 1991, S. 165). »Magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...« (Calvino 1995: »Lezioni americane«, S. 733).

¹³⁵ Harth/Kroeber/Wyss 1986.

¹³⁶ Calvino 1995: »Lezioni americane«, S. 736. »Was in den großen Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts Gestalt annimmt, ist die Idee einer *offenen* Enzyklopädie – eine Wortverbindung, in der das Adjektiv freilich im Widerspruch zum Substantiv steht, steckt doch etymologisch gesehen in dem Wort »Enzyklopädie« der Anspruch, das gesamte Wissen der Welt durch Einschluß in einen Kreis zu erfassen. Heute ist keine Totalität mehr denkbar, die nicht potentiell, konjunktural und multipel wäre. Im Unterschied zur mittelalterlichen Literatur, die zu Werken neigte, welche die Integration des menschlichen Wissens in eine Ordnung und eine Form von stabiler Kompaktheit ausdrückten [...], entstehen die modernen Bücher, die wir am

Calvino imaginiert ein offenes Geflecht von ›Enzyklopädien‹, die jeweils für sich noch am Modell der *Encyclopédie* orientiert sind, indem sie die Dinge der menschlichen Sprache assimilieren, sich allerdings zugleich auch wechselseitig relativieren. Von der Literatur fordert Calvino eine Art Netzwerk der Netzwerke – und er sieht bei aller Affinität zu den Wissenschaften in dieser Option auf gesteigerte Komplexität den Grund, warum Literatur den Wissenschaften überlegen ist.¹³⁷ Im literarischen Medium wird dieses Programm zugleich immer schon ironisch gebrochen. Wenn bei Calvino ›die Welt‹ erzählend in menschliche Begriffe übersetzt, ja anthropomorphisiert wird, so in einer Weise, die ihre eigene Anthropozentrik dabei implizit oder explizit in ihrer ganzen Willkür reflektiert. Das wohl prägnanteste Beispiel dafür bieten die *Cosmicomiche*, wo eine ganz und gar menschlich wirkende Erzählerinstanz in die wechselnden Rollen ganz und gar außermenschlicher Materie schlüpft. Qfwfq ist immer dabei gewesen – beim Urknall, bei der Entstehung des Sonnensystems, beim Beginn des amphibischen Lebens, beim Aussterben der Dinosaurier, bei der Zellteilung – und er berichtet davon wie der Ich-Erzähler in einem Bildungs- oder Familienroman.

Enzyklopädie-Referenzen der neueren Literatur. Enzyklopädien sind offenbar zu einer gut repräsentierten Spielform der fiktionalen Literatur und der literarischen Essayistik geworden. Alberto Savinio's *Nuova Enciclopedia* als ein *work in progress*, daß unbeschadet seines Anteils an Sachinformationen doch ein literarisches Projekt darstellt, hat im Bereich der persönlichen, ›privaten‹, autobiographisch geprägten »Enzyklopädien« viele Nachfolger gefunden.¹³⁸ Ror Wolf hat mit seiner mehrbändigen *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* für die an lexikographischen Schreibweisen orientierte Literatur neue Wege gebahnt, ja eine Art neues Genre begründet: das bebilderte literarische Lexikon mit einer enzyklopädisch-breiten Fülle an seltsamen Themen, Gegenständen und Darstellungsformen.¹³⁹

meisten lieben, aus dem Zusammenfluß und Zusammenstoß einer Vielzahl von Interpretationsmethoden, Denkweisen und Ausdrucksformen. Auch wenn der allgemeine Rahmen minutiös geplant worden ist, kommt es nicht darauf an, daß er sich in einer harmonischen Figur schließt, sondern daß eine zentrifugale Kraft aus ihm hervorgeht, eine Pluralität von Sprachen als Garantie einer nicht-partiellen Wahrheit.« (Calvino 1991, S. 156f.).

¹³⁷ Vgl. Calvino 1991, S. 152. – Calvino 1995: »Lezioni americane«, 722f.

¹³⁸ Zu Savinio vgl. Teil I. A.

¹³⁹ Zur Ror Wolf vgl. Teil I. S.

Auch als Titel für nicht-lexikographische Werke findet das Stichwort »Enzyklopädie« Verwendung, so etwa bei Sarah Emily Miano, deren Roman *Encyclopaedia of Snow* unter Rekurs auf unterschiedliche Schreibweisen und in einzelnen Abschnitten eine mysteriöse Geschichte erzählt.¹⁴⁰ Die Großabschnitte des Romans, die man als seine Kapitel bezeichnen könnten, stehen dabei immerhin unter Stichworten, deren Sequenz der des Alphabets folgt. Über diese abecedarische Struktur hinaus hat der Roman keine prägende Gemeinsamkeit mit lexikographischen Projekten; mit einem Konzept enzyklopädischen Schreibens ist er aber doch insofern verknüpft, als er auf allerlei faktuales Sachwissen Bezug nimmt. Auch als Graphic Novels erscheinen »Enzyklopädien« – so Isabel Greenbergs Geschichtenzzyklus *The Encyclopedia of Early Earth* (2013), dessen Affinität zu »enzyklopädischer« Darstellung vor allem auf der Grundidee beruht, die Geschichte der Welt und ihrer Bewohner in Form mythischer Fabeln darzustellen, also auf narrativem Weg die Welt als Ganze in den Blick zu nehmen.¹⁴¹ Die graphischen Erzählungen über die »Frühe Erde«, in deren Mittelpunkt übrigens Erzählerfiguren und im Zusammenhang damit Prozesse der narrativen Wissensvermittlung über die Schöpfung, die Götter und die Menschen stehen, verbinden Mytheme unterschiedlicher Provenienz, biblische Reminiszenzen und Elemente indigener Fabeln verschiedener Kulturen; vereinzelt enthalten sie Graphiken, die den Stil wissensvermittelnder Fachbücher imitieren, aber der Schwerpunkt liegt auf dem Erzählen von Geschichten.

¹⁴⁰ Dt.: *Enzyklopädie vom Schnee* (2004).

¹⁴¹ Dt.: *Die Enzyklopädie der frühen Erde* (2013).

6. Enzyklopädik fiktionaler Welten und imaginärer Gegenstände

L'*Encyclopédie*, à la rigueur, n'en permet aucune. Un article omis dans un dictionnaire commun le rend seulement imparfait. Dans une Encyclopédie, il rompt l'enchaînement et nuit à la forme et au fond,¹⁴²

so schreibt Diderot im »Prospekt« zu seiner *Encyclopédie*, die ursprünglich nur als die Übersetzung einer bereits bestehenden englischen Enzyklopädie, der von Chambers, geplant und konzipiert worden war. Bei Chambers aber hatte Diderot nun so vielfältige Lücken entdeckt, daß aus dem anfänglichen Plan einer (ergänzenden) Übersetzung das Projekt einer neuen Enzyklopädie wurde.¹⁴³ Allen Mühen nicht allein dieses großen französischen Enzyklopädisten, sondern auch vieler Nachfolger zum Trotz bleibt aber das Projekt einer Enzyklopädie ohne ›Auslassungen‹ ein unrealisierbares Leitbild. Seine Umsetzung wird nicht allein durch die ständig anwachsende Fülle des Wissens verhindert, der jede enzyklopädische Wissens-Darstellung notwendig stets hinterherhinkt, sondern auch die Zersplitterung des darzustellenden Wissens in kontroverse Lehrmeinungen, die dann nach einer kompensatorischen Meta-Darstellung verlangt etc.pp. Sobald sich die Auffassung durchsetzt, daß die Beziehungen zwischen den Dingen und ihren Repräsentationen (etwa in Wissensdarstellungen) nicht naturgegeben, sondern arbiträr, kontingent und wandelbar sind, läßt sich der Begriff eines als absolut und einheitlich konzipierten Wissens nicht mehr halten. Denn der Enzyklopädist hat es ja nicht mit den Dingen selbst als Darstellungsgegenstände zu tun, sondern mit dem Wissen über Dinge – oder, vorsichtiger gesagt, mit den *Meinungen* über die Dinge. (Und daß diese Meinungen, nicht die Dinge selbst, die Menschen verwirren, konnte der Leser des *Tristram Shandy* schon im Motto des Sterneschen Romans lesen.) Der Enzyklopädist ist im Reich der kontroversen Welt-Interpretationen, der einander widersprechenden Repräsentationen nur ein Irrender unter anderen, einer, der zusammen mit diesen die Meinun-

¹⁴² Diderot 1876: »Prospectus«, S. 132. »Eine Enzyklopädie duldet – strenggenommen – überhaupt keine Auslassung. Wird in einem gewöhnlichen Wörterbuch ein Artikel weggelassen, so wird es dadurch nur unvollkommen. In einer Enzyklopädie zerreißt dies den Zusammenhang & schadet der Form & dem Inhalt.« (Selg/Wieland 2001, hier: »Prospekt der Encyclopédie (Denis Diderot)«, S. 465).

¹⁴³ Vgl. ebd.

gen über die Welt und die Auslegungen dieser Meinungen vermehrt (wie Walter, Toby und Tristram Shandy) – und in radikaler Konsequenz eine Art Bibliothekar von Babel.

Und doch gibt es eine Spielform der Enzyklopädistik, die es denkbar erscheinen läßt, dem Ideal der Enzyklopädie ohne ›Auslassungen‹ zumindest sehr nahe zu kommen – nämlich eine solche, die sich Repräsentationen ausgedachter Gegenstände widmet, eine Enzyklopädie fingierter Dinge und Welten. Hier entfällt ja der Konflikt differenter Repräsentationen von ›Welt‹, welche den Beobachter (und auch den Enzyklopädisten) verwirren könnten. Der Autor selbst kann deshalb Enzyklopädist seiner Romanwelt werden, weil er sie ja geschaffen hat und vollständig kennt. Und seine Beschreibung ist den Objekten per se nahe: Sind doch die verhandelten Gegenstände nur in und durch ihre fiktionalen Beschreibungen überhaupt existent, so daß es keine ›richtigen‹ oder ›falschen‹ Beschreibungen gibt – allenfalls solche, zwischen denen Unstimmigkeiten bestehen (aber das muß nicht sein und ist auch nur für bestimmte Spielformen des fiktionalen Schreibens relevant). Ostentativ nicht-faktographisches Schreiben ist suspendiert von der Erwartung einer ›Adäquatheit‹ seiner Darstellungen an darstellungsexterne Gegenstände. Die Darstellung des Wissens über erfundene Welten muß keine Auswahl, keine Entscheidung zwischen unterschiedlichen Versionen dieses Wissens treffen, keine Gewichtung vornehmen, keine Wissensgeschichte berücksichtigen. Das ist eine erste Erleichterung. Eine zweite besteht darin, daß das Wissen über erfundene Welten, auch wenn es umfangreich sein mag, einer ein endliches und prinzipiell überschaubares Wissen ist, zumindest wenn es sich um Welten handelt, die bereits erfunden und als bereits erfundene abgeschlossen sind. Eine in diesem Sinn ›perfekte‹ Welt läßt sich ›perfekt‹ enzyklopädisieren. Dies gilt allerdings nur für Welten, die im selben Medium existieren, das der Enzyklopädist benutzt – im Fall literarischer Fiktionen also in Form sprachlicher Darstellung. Hier bedarf es beim Enzyklopädisieren keines Medienwechsels – während die verbal-enzyklopädische Beschreibung gemalter fingierter Welten eben jene Auslegungsvielfalt produziert, welche zur Zersplitterung des ›eigentlich‹ gemeinten Gegenstands in differierende Repräsentationen bzw. kontroverse Meinungen führt. Nun sind natürlich auch sprachliche Auslegungen sprachlicher Texte keineswegs von der Dissoziation in Alternativen gefeit (und die bei Sterne gemeinten Verwirrungen sind sogar vor allem die der Text-Hermeneuten) – aber es gibt doch zumindest prinzipiell eine Möglichkeit, solcher Dissoziation zu entge-

hen: Man muß nur wiederholen, was im enzyklopädisch zu erfassenden Textcorpus bereits steht, dann kommt die enzyklopädische Repräsentation mit dem zur Deckung, was sie an Wissen (über die Gegenstände der Fiktion) vermitteln will.

Umberto Eco hat auf den spezifischen *Realitätseffekt* solcher Geschlossenheit fiktionaler Welten hingewiesen: »Die mögliche Welt der Literatur ist das einzige Universum, in dem absolute Gewissheit herrscht, und das vermittelt uns einen sehr starken Begriff von Wahrheit.«¹⁴⁴

Kuckuckskinder. Integration fingierter Wissensbestände in faktographische Kompendien. Imaginäres läßt sich durch die Versammlung unter Objekte wissenschaftlicher Beschreibungen in die Bestände der wissenschaftlich kartierten Welt »einschuggeln«. Ein sprichwörtlich gewordenes Beispiel ist das Morgensternsche Nasobēm, das vorübergehend tatsächlich Einzug in den Brehm gehalten haben soll.¹⁴⁵ Ein anderes Beispiel ist der »Orthodidakt«, eine Spezies des Wissenschaftlers, die sich in der von Jürgen Mittelstraß in Verbindung mit Gereon Wolters herausgegebenen *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* (urspr. 4 Bde.) beschrieben findet.¹⁴⁶ Der Artikel sprengt das Gefüge der seriösen Informationen der *Enzyk-*

¹⁴⁴ Eco 2013b, S. 440. »Tutto questo ci dice che il mondo possibile della narrativa è l'unico universo in cui noi possiamo essere assolutamente sicuri di qualcosa, e che ci fornisce una idea molto forte di Verità.« Eco 2013a, S. 440

¹⁴⁵ Morgenstern 1938: »Das Nasobēm«, S. 71.

¹⁴⁶ »Orthodidaktik (von griech /orthos/, richtig, und /didaskein/, lehren, belehren), Bezeichnung für eine Teildisziplin der sprachkritischen Anthropologie und Pädagogik. Sie behandelt die selbständige (nur durch die jedem Menschen als ↑Orthos logos zugeschriebene ↑Vernunft mögliche) Aneignung einer recht verstandenen logischen ↑Propädeutik und des orthosprachlichen Aufbaus (↑Orthosprache) der Konstruktiven Wissenschaftstheorie (↑Wissenschaftstheorie, konstruktive). Der Orthodidakt folgt definitionsgemäß in der Regel allein dem Zwang des geschriebenen Argumentes, sei dieses nun das bessere oder nicht. Orthodidaktische Lernprozesse schließen daher die dialogische Anwesenheit des so genannten »Logo(- oder »Orthopäden« (↑argumentum in distans) aus. Erste orthodidaktische Experimente finden sich bereits im logopädischen Teil der javanischen Grammatik von J.J. Feinhals./Literatur: J.J. Feinhals, Javanische Grammatik auf Grund eigener Kenntniss, Amsterdam 1729; A[lbert] Hansen, Ortho als Verkehrssprache I (Grundkurs in zwei Teilen), Herzogenaurach 1995, ¹¹1996 (Z. f. wiss. Pluralismus, Beih. XXVII); S[am] Manticks u.a., Scientific Ortho, Boston Mass. o.J. [1984]; H.J. Schneider, Der Rufer in der Wüste, in: G. Wolters (ed.), Jetztzeit und Verdunkelung. Festschrift für Jürgen Mittelstraß zum vierzigsten Geburtstag, Konstanz 1976, 11.; W. ter Horst, Einführung in die Orthopädagogik, Stuttgart 1983. F[riedrich] K[ambartel]« (Mittelstraß 2016, S. 63).

lopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Er korrespondiert über seine erste Literaturangabe mit einem weiteren Fake (und es ist zumindest theoretisch nicht auszuschließen, daß er noch weitere Korrespondenten hat oder bekommen könnte, die ein Netz – ein Spaltpilz-Myzel – durch das ganze Gebäude der Begriffe ziehen könnten).¹⁴⁷

Solch nichtfaktuale lexikographische Beschreibungen produzieren in gewissem Sinn die Wesen, die sie beschreiben, durch den Akt der Beschreibung, schaffen neue kulturelle Gegenstände. Aussagen über das Aussehen solcher Geschöpfe, ihr Verhalten und ihre Umwelt geben ihnen ein Profil. Um ein (populäres) Beispiel anzuführen, sei ein Artikel aus Werner Fulds *Lexikon der Fälschungen* zitiert: Loriots Steinlaus (»petrophaga lorioti«). Diese hat Eingang in ein medizinisches Lexikon, den *Psyhyrembel*, gefunden.¹⁴⁸ Doch nicht alle durch ihre Beschreibung ins Leben gerufenen Geschöpfe gestatten es dem Leser, sich von ihnen ein Bild zu machen. Ein programmatisch rätselhaftes Wesen ist das »verborgene Tier« aus *Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose*.¹⁴⁹

¹⁴⁷ »Feinhals, Johann Jakob, *Osterode 1. April 1702, †Wolfenbüttel 14. Juni 1769, dt. Theologe, Botaniker und Philosoph. Ab 1720 Studium der Theologie und Philosophie an den Universitäten Dorpat, Helmstedt und Wittenberg, 1723 Ordination, anschließend Tätigkeit als Missionar in Java, wo F. an Malaria erkrankte, 1728 Rückkehr nach Deutschland und Lehrtätigkeit als Prof. der Naturphilosophie an der Universität Köln. Ab 1730 Veröffentlichung seiner in Java begonnenen botanischen Studien, ab 1753 Subbibliothekar an der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, wo er besonders den botanischen Bestand betreute. F. starb an einem Malariaanfall.« (Mittelstraß 2005, S. 482f.).

¹⁴⁸ »Von 1986 bis 1992 war die Steinlaus, jedenfalls laut Eintrag in den jeweiligen Auflagen des »Psyhyrembel«, »Gegenstand intensiver Forschung in- und ausländischer Arbeitsgruppen. Im Mittelpunkt der Diskussion stehen Fragen des therapeutischen Einsatzes bestimmter Subspezies (Gallen-St., Zahn-St., u.v.a.), eine mögliche Verwendung zur architektonischen Umgestaltung von Großstädten (s. Biotop), evtl. auch von Großhirnen (Rindenarchitektonik).« Die Hoffnung auf eine gesicherte therapeutische Funktion der von Lorient 1983 erstmals beschriebenen und nach ihm »petrophaga lorioti« benannten Nagetiergattung schien allerdings getrogen zu haben, da ab 1993 auf eine Fortsetzung des Eintrags verzichtet wurde. Erst 1997 taucht die Steinlaus wieder im »Psyhyrembel« auf, diesmal mit dem nüchternen Kommentar, daß sie sich für medizinische Zwecke wohl nicht eigne. Allerdings wird nun wieder auf ihren Einfluß auf die Großstadtarchitektur verwiesen und ihre mögliche Bedeutung beim Fall der Berliner Mauer diskutiert.« (Fuld 1999, S. 249f.; Fuld gibt als Quellen an: »Loriots Bibliothek, Bd. 4, Warner Home Video 1984/Psyhyrembel Klinisches Wörterbuch, 258. Auflage, Berlin 1977«; ebd., S. 250).

¹⁴⁹ 1997. Zu Ror Wolf vgl. Teil I. S.

Enzyklopädien spezifischer literarischer Text-Welten. Das Kompendium fiktiver Orte, Welten, Wesen und Geschichten bildet einen Sondertypus literarischer Fiktion. Teilweise haben die Autoren erfundener Geschichten die Schauplätze ihrer Imagination selbst durch entsprechende Darstellungsformen mit einer Zoologie, einer Geographie, einer Geschichte ausgestattet. J.R.R. Tolkien, der dafür das prominenteste Beispiel ist, hat zudem mehrere Sprachen für sein Universum erfunden.¹⁵⁰ – Andere, allen voran Tolkiens Sohn Christopher, haben fortgesetzt, was der Erfinder von »Middle Earth« an Beschreibungen seines fiktionalen Universums geliefert hat; sie haben auf der Basis von Vorlagen und unter Auswertung der Romane selbst Karten, Atlanten, Historiographien, Mythensammlungen und ganze Enzyklopädien zur Tolkienwelt erstellt. Wörterbücher, Grammatiken und Wortbildungslehren der Tolkienschen Reiche gleichen formal denen wirklicher Sprachen. – Wissenschaftliche Darstellungsverfahren – alphabetisch geordnete Beschreibungen von Orten, Wesen, Objekten, Chroniken, topographische Darstellungen, kulturwissenschaftliche, historiographische, naturkundliche Abhandlungen, Artenlehren, physikalische und biologische Modelle sowie deren jeweilige mediale Darbietungsformen – können in den Dienst der Beschreibung fiktionaler Universen genommen werden, um den Leser mit einer möglichst kohärenten Alternativwelt von hochgradiger Dichte und entsprechenden *Realitätseffekten* zu versorgen. Besonders im Bereich der Fantasy-Literatur ist es nicht ungewöhnlich, daß die in Romanen und Erzählungen beschriebenen Welten eine solche stützende Darstellung in Form von parawissenschaftlichen Kompendien des Wissens erfahren, welche die entsprechenden fiktionalen Wirklichkeiten nochmals aufbereiten, vielleicht auch

¹⁵⁰ Tolkien und Borges lassen sich als komplementäre Enzyklopädisten beschreiben: Tolkien repräsentiert (und prägt) ein Schreibverfahren, mit dem es darum geht, durch enzyklopädisch-totalisierende Darstellung ein möglichst geschlossenes fiktionales Universum zu schaffen. Er orientiert sich an vertrauten sachkundlich-wissenschaftlichen Darstellungsverfahren. Bei ihm wird die (im engeren Sinn) narrative Darstellung ergänzt durch Darstellungsformen der Chronologie/Chronik/Annalistik, Kartographie, Linguistik, durch Schaubilder, Illustrationen, Tabellen etc.). Nach Tolkiens Tod ist dieser Grundzug durch die posthume Publikation der entsprechenden Materialien deutlicher geworden, und Tolkien-Rezipienten haben die »Komplettierung« und »Verdichtung« der Tolkienwelt zu ihrem eigenen Projekt gemacht. Borges dagegen beobachtet und thematisiert die Konstruktion von »Welten« unter dem Aspekt ihrer Kontingenz. In seinen erzählerisch und essayistisch gestalteten Gedankenexperimenten bricht er versuchsweise mit fundamentalen Ordnungsvorstellungen. Er entwirft Modelle nichtlinearen Zeit, er setzt dem Endlichen, Zählbaren und Meßbaren die Idee des Unendlichen entgegen, und er parodiert konventionelle Klassifikationssysteme.

ausspinnen und mit ihren eigenen Mitteln ausdifferenzierend erweitern.¹⁵¹ Lexika sind besonders beliebt. Zu unterscheiden sind mehrere, oft ineinandergreifende Motive, die eigentliche Erzählung um lexikographische Bestandteile zu erweitern. Erstens dienen diese dazu, die oft sehr figuren- und handlungsreichen Fantasywelten besser zu überschauen; deren Inhaltsreichtum und Komplexität werden verwaltet. Zweitens kann die Fantasy-Lexikographik dazu eingesetzt werden, die fiktionale Welt auszubauen; entsprechende ›Wissenskompendien‹ enthalten Zusatzinformationen und betreiben innerhalb der Artikel Diegese mit lexikographischen Mitteln. Drittens verstärken lexikographische Schreibweisen die Suggestion einer Existenz imaginärer Welten (und sind in diesem Punkt etwa fantasybezogenen Rollenspielen vergleichbar).¹⁵² Insofern die Kompendien mit Informationen über die fiktiven Welten manchmal so gestaltet werden, als kämen sie selbst aus der fraglichen Welt, lassen sie sich mit Merchandising-Produkten vergleichen, die analog dazu als ›Grenzgänger‹ zwischen erfundenen Universen und der Alltagswelt zirkulieren.

Walter Moers hat, ähnlich wie Tolkien, seine fiktive Welt »Zamonien« selbst ›enzyklopädisch‹ erfaßt, ihr gleichsam die eigene Enzyklopädie integriert.¹⁵³ Relativ nah an der enzyklopädisch beschriebenen fiktionalen Welt bleiben die Lexikographen von Michael Ende *Unendlicher Geschichte*, Patrick und Roman Hocke. In ihren Artikeln verbinden sich Informationen über die von Ende erfundenen Figuren, Orte und Ereignisse mit Informationen über den Autor Ende und seine Intentionen auf eine Weise, die den Übergang zwischen beiden Wirklichkeitsebenen fließend erscheinen läßt – passend zur Konzeption der *Unendlichen Geschichte* selbst.¹⁵⁴

Einen Spezialfall stellen Kompendien zu Romanwelten dar, die sich auf Texte beziehen, in denen die Abgrenzbarkeit zwischen Faktischem und Fiktionalem in Frage gestellt wird. Ein Beispiel bietet das *Dizionario* zu Umberto Ecos Roman *Il pendolo di Foucault* (1988).¹⁵⁵ Ecos Roman erzählt von

¹⁵¹ Solche Ausstattung narrativ erzeugter ›möglicher Welten‹ durch parawissenschaftliche Darstellungen kann auch von anderen vorgenommen werden als den Autoren selbst

¹⁵² Viele Beispiele lexikographischer Beschreibung von Fantasywelten legen es nahe, diese selbst als eine Spielform der Fantasyliteratur zu betrachten – als eine ›parasitäre‹, insofern sie auf erzählerischen Darstellungen erfundener Welten beruht, zugleich aber als eine ähnlich wirkungsvolle (die dabei übrigens durchaus erhebliche narrative Anteile enthalten kann).

¹⁵³ Vgl. Lembke 2011.

¹⁵⁴ Vgl. Hocke/Hocke 2009.

¹⁵⁵ Bauco/Milloca 1989. Vgl. auch die modifizierte deutsche Version: Bauco/Milloca 1990.

einer mutwilligen Geschichtsfälschung, dem Fake eines angeblich historischen Dokuments – und davon, wie diejenigen, die an die Fiktion glauben, daran glauben wollen oder auch nur vorgeben, daran zu glauben, vom Realwerden ihrer Fiktionen ereilt werden. Das *Dizionario* zu Ecos auf weitläufigen historischen Quellenstudien beruhendem Roman präsentiert eine Fülle von Informationen, die neben historischen Daten und Fakten auch der Geschichte historischer Imaginationen, Konstruktionen und Fakes gelten.

Wozu solche Enzyklopädien? Nicht-faktographisches Lexikographieren und Enzyklopädisieren ist, so läßt sich bilanzieren, ein aus mehreren Gründen reizvolles Unternehmen. Es bietet insbesondere einen Stimulus, um erfundene Welten zu gestalten und zu erweitern; es gibt Anlaß zum Spiel mit Differenzierungen wie *fiktional* versus *faktual*, und es stellt die Möglichkeit einer perfekten Enzyklopädie zumindest in Aussicht, vorausgesetzt, die enzyklopädisch zu erfassende Welt ist selbst ein artifizielles, daher aber endliches und mit endlichen Mitteln erfaßbares Konstrukt, wie beispielsweise das Universum eines Romans oder eines Romanzyklus.

Eine imaginäre Welt im Spiegel ihrer fiktionalen Literaturgeschichte.

Einen Sonderfall fiktionaler Enzyklopädistik stellt mit Blick auf Konzept und Durchführung Frédéric Wersts in seinem Roman *Ward* dar, dessen (bisher) zwei Bände 2011 und 2014 erschienen sind. Dieser Roman (die Gattungsbezeichnung ›roman‹ ist Teil des Titels, obschon es sich um ein Werk handelt, das keine konventionale Romanform aufweist) porträtiert eine fingierte Welt, bietet dabei vor allem einen Aufriß ihrer Geschichte und Kultur – und zwar am Leitfaden der Geschichte ihrer Literatur. Diese ist (erwartungsgemäß) ebenfalls rein fiktiv. Eine solche Zentrierung auf eine erfundene Literatur-Geschichte läßt das literatur-reflexive Potenzial von Enzyklopädien erfundener Welten besonders deutlich werden, ist der Basiskonstruktion zufolge doch die Literatur gleichsam die Essenz von Kultur und Geschichte, wobei sich in den verschiedenen historischen und generischen Ausdifferenzierungen der Kultur von *Ward* die verschiedenen Diskurse, Kulturbereiche und Wissensdisziplinen spiegeln – in einem weiten Bogen von mythisch-kultischen Texten bis zu historiographischen und poetischen. Band I, *Ward. Ier–Ile siècle*, und Band II, *Ward. IIIe siècle*, bieten analoge, aber chronologisch ausdifferenzierte Beiträge zu den Werken der Literatur des Reiches *Ward*, jeweils eingebettet in Rahmende informative Abhandlungen.

Zwar werden Geographie und Geschichte dieses Reiches in Umfang und Stil lexikographischer Texte vorgestellt, die Beziehung zur Chronologie und Topographie der dem Leser bekannten Welt wird aber nicht erläutert. Zwei Karten in Band I skizzieren in Form einer »Carte générale« und einer Karte des »Royaume d'Aghar« topographische Verhältnisse, haben aber keinen Bezug zu Erdkarten. Ward soll auf einem eigenen Kontinent (»Nentan«) liegen. Ein Band I vorangestelltes Motto von Clarie Lispector weist (allerdings unbestimmt) zudem auf die Möglichkeit hin, Ward in einer anderen Zeitordnung zu lokalisieren: »Le futur est ce qui a toujours existé et qui existera toujours.« Auch am Ende von Band II finden sich kartographische Darstellungen. Eine längere historiographische Abhandlung in Band I umreißt die Phasen der Vorgeschichte und Geschichte von Ward, beginnend mit der ursprünglichen Herkunft der Bewohner aus »Wagamarkan«, über ihren Exodus bis zur Gründung neuer Städte und schließlich eines Reiches. Band II bietet eine chronologische Tabelle zur Geschichte, die (entsprechend den Romantiteln) drei Jahrhunderte umfaßt. Die Informations- und Übersichtsteile beider Bände entsprechen geläufigen Standards der Wissensvermittlung über eine fremde Kultur, ein fremdes Land. Band II bietet gegen Ende ein Register (Index, II 405–420) mit Orts- und Personennamen sowie wichtigen Sachbegriffen; hinzu kommt eine Darstellung des Kalenders von Ward (II 421).

In beiden Bänden folgt – chronologisch durch die drei Jahrhunderte führend – dann als umfangreiches Kernstück eine Vorstellung der literarischen Zeugnisse von Ward. Diese Werke werden einzeln vorgestellt, jeweils gegliedert in einen knappen Übersichtsabschnitt mit Angaben zur Genese, zu Datierung, zu Entstehungsbedingungen, sofern möglich zum Verfasser des Textes (manche Texte sind anonym), zu Inhalt, Gattung und Thematik, wie man sie in knappen Lexikoneinträgen findet. Darauf folgen dann jeweils die Texte selbst, sei es (bei kürzeren Texten) komplett, sei es in Auszügen. Die Literaturgeschichte von Ward gestaltet sich also als kommentierte Anthologie, untergliedert in historische Abschnitte (nach Jahrhunderten) sowie nach Gattungen und Textsorten. Das Gliederungsprinzip nach Textsorten und Diskursformen wird dabei teilweise dem chronologischen übergeordnet. Band I beginnt mit Werken der Epoche vor Gründung des Königreichs von Ward: »AVANT ZARAGABAL / Introduction / *Les versets de Margôn* / *La Généalogie des Dieux* / *La Guerre de Wagamarkan* (en vers)«. Der rund 150 Druckseiten umfassende Teil zum ersten Ward-Jahrhundert gliedert sich

nach Gattungen und nach Sachgebieten; beide Gliederungsprinzipien werden synthetisiert, im Index aber separat dargestellt.¹⁵⁶

Die jeweils kurz (im Inhaltsverzeichnis sowie einfühend) erläuterten Gliederungsprinzipien gelten zwar lauter fiktiven Gegenständen, sie signalisieren aber, daß jede Gliederung auf interpretationsrelevanten Vorentscheidungen beruht. Wie eine Literaturgeschichte sich darstellt, hängt nicht allein von den zu erfassenden Textbeständen ab, sondern auch davon, welche Auswahl getroffen und welches Ordnungsprinzip zugrundegelegt wird. Auch bei den Einzeldarstellungen erweisen sich die Interpretationsrelevanz und das rezeptionslenkende Potential des Darstellungsschemas selbst. Hier wird – wie in vielen Literaturlexika – den Einzelwerken (die als relativ separate Einheiten in den Blick geraten) ein separater Artikel gewidmet. Rahmende Anmerkungen und das eingesetzte Beschreibungsinstrumentarium vernetzen dabei die Titel untereinander. Die Kommentare klingen zwar sachlich, geben aber Interpretationsperspektiven vor, die hier umso wichtiger sind, als es sich ja um erfundene Werke handelt, über die man sich an keiner anderen Stelle informieren kann. Die Überschriften der Einzelartikel über die Werke bestehen aus dem jeweiligen Werktitel und – sofern möglich – dem Verfassernamen. Präsentiert werden fast alle Texte in zweispartigem Druck: in der linken Spalte findet sich jeweils der Originaltext, in der rechten die französische Übersetzung (kursiv gesetzt). Die zweisprachige Textausgabe ist im Fall von Prosa- wie von lyrischen Texten so gesetzt, daß die Strukturierung

¹⁵⁶ Eine sachliche bzw. nach Diskursen strukturierte Gliederung erfaßt für das erste Ward-Jahrhundert folgende im Inhaltsverzeichnis unterschiedene Bereiche (jeweils mit zugeordneten Werken): »La littérature religieuse«: »Textes sacrés et liturgiques (culte de Parathôn)«, »Théologie et exégèse (culte de Parathôn)«, »Autres religions«; »Les mythes et les récits«: »Mythologie des Wards«, »La prose«, »La philosophie«, »La poésie et le drame«; »Les sciences«: »La géographie«, »L’histoire«, »La médecins«, »La droit«. – Der Teil zum zweiten Ward-Jahrhundert stellt nach einer Einführung folgende Bereiche vor; deutlich wird, daß sich in einer späteren Phase kultureller und literarischer Entwicklung auch neue Differenzierungskriterien anbieten: »Littérature religieuse et politique«; »La philosophie«: »L’école de Saphagabal«, »L’école d’Aên«, »Autres écoles«; »Le récit et la prose«: »Le »paysagisme«, »Le récit mythologique«, »La prose d’Aên«, »La poésie«, »L’histoire«, »La grammaire«, »La science«. (Darauf folgt dann ein Teil mit Sachinformationen.) – Band II, der sich dem dritten Ward-Jahrhundert widmet, gliedert wieder anders, da sich die Textlandschaft hier wiederum anders ausdifferenziert hat: »La Poésie«: »L’école d’Albêth«, »La poésie à la cour de Xamarkân«, »Autres poètes«; »Le récit«: »Le »boranisme«, »Le paysagisme«, »Le récit amoureux«, »Autres récits«; es folgen dann – nach den literarisch poetischen Werken – jeweils Großabschnitte zu den bereichen »La littérature religieuse«, »La philosophie«, »La littérature d’Aên«, »L’histoire« und »La science«. Wiederum beschließt ein Sachteil den Band.

des Originals durch die Übersetzung genau abgebildet wird, gegebenenfalls auch Überschriften, Absatznummerierungen etc.

Mit dem Originaltext hat es angesichts der Fiktionalität des gesamten Reiches von Ward evidenterweise seine besondere Bewandnis: Frédéric Werst hat auch die Sprache von Ward, das »Wardwesân«, erfunden. In diese Sprache wird in Band I ausführlich eingeführt: durch eine »Grammaire du Wardwesân« (I, 353–380) samt Anhang mit Erläuterungen zur Übersetzung (I, 381–382) sowie einem Lexikon (»Lexique Wardwesân«, I, 385–408), das entsprechend dem Alphabet des Wardwesân aufgebaut ist und die Vokabeln des Wardwesân ins Französische übersetzt. Das strukturierende Alphabet ähnelt den Alphabeten der westlichen Sprachen; das Schriftsystem des Wardwesân ist also ein Derivat des lateinischen Alphabets. Bietet der lexikographische Teil in Band I ein Vokabular (samt Übersetzungen), das die »Norme classique de Mazrâ« repräsentiert, so findet sich in Band II ein weiteres Lexikon, das die Vokabeln des Bandes selbst erfaßt (II, 367–404). Beide Lexika sind partiell kongruent, repräsentieren aber differenziell die historische Gebrauchssprache einerseits, die poetische Sprache andererseits. In einem Vorwort, das der Autor dem I. Band vorangestellt hat, kommentiert er die Erfindung der Ward-Sprache, welche die Leser irritieren könnte – als eine angesichts der ohnehin erfolgenden »Übersetzung« der Texte ins Französische doch scheinbar unnötige Mühe. Es geht ihm, wie er erläutert, angesichts des kontinuierlichen Verschwindens realer Sprachen aus der Sprachenlandschaft der Erde um eine Sensibilisierung für Sprachenreichtum und sprachlichen Differenzen (I, 11). Die im Roman konstruierte fiktive Beziehung zwischen der Literatur einer Welt und ihrer Sprache spiegelt und verdeutlicht dabei Grundsätzliches; Werst betont die Parallelen zum Französischen und faßt die Leitidee des Ward-Romans zusammen: „[...] une langue n’est pas seulement une système de signes, c’est un système de valeurs; et ce n’est pas seulement une vision du monde, c’est une production de monde.“ (I, 12)

Wersts Literaturgeschichte von Ward erinnert zwar in vielem an Tolkiens großangelegte Ausstattung seines fiktiven Kosmos mit literarischen Quellen und Zeugnissen ebenso wie an Tolkiens Erfindung der verschiedenen Sprachen seiner Romanwelt. Auch bei Werst werden die Werke der erfundenen Welt selbst präsentiert, so wie in Tolkiens Sammlung von Mythen und Erzählungen aus Mittelerde – sie machen sogar einen erheblichen Anteil der beiden Bände aus. Aber ihre Darstellung erfolgt mit dem Gestus

des Informierens und Dokumentierens, gebrochen durch den historiographisch-exegetischen Modus der Darstellung. Diese Literatur wird nicht einfach präsentiert; hier werden Geschichten nicht einfach erzählt, Verse nicht einfach abgedruckt, sondern gerahmt, strukturiert und diskursiv aufbereitet. In die Erfindung der ›historischen‹ Texte von Ward ist ein erheblicher Bestand an historischem Wissen über die Literaturgeschichten realer Nationen und Kulturen eingeflossen, und der Autor dürfte eine ganze Reihe literaturgeschichtlicher Abhandlungen als Modelle genutzt haben. Auch und gerade als Literatur-Historiker konstruiert man Welten, so die Leitidee. Der fiktionale kulturelle und historische Rahmen des Reiches Ward existiert letztlich nur in und durch diese Aufbereitungen – bedingt und geprägt durch Muster und Modi der Wissensvermittlung über Literatur und Sprache.

7. Kataloge

Peter Wehrli's *Katalog von Allem. 1111 Nummern aus 31 Jahren* (1999) besteht aus einer großen Zahl von Einzelnotizen, die über einen erheblichen Zeitraum hinweg entstanden. Der Rahmenkonstruktion nach ersetzen die Einträge Photos, die nicht gemacht worden sind; es handelt sich also dezidiert um »Repräsentationen«. ¹⁵⁷ Allerdings ist die Beziehung des Schreibprojekts zur Idee der ›Vollständigkeit‹ notwendig ironisch – ebenso wie der Titel *Katalog von Allem*. Es mag zwar sein, daß der erzwungene Verzicht auf die Kamera und die kompensatorische Benutzung eines Schreibgeräts zur Aufzeichnung von Beobachtungen den Sinn für die Fülle der Dinge eminent schärft und dazu führt, daß aus den Aufzeichnungen wirklich ein Katalog wird, der ›alles Mögliche‹ im Sinne von verschiedenstes enthält. Das ›Alles‹ freilich entzieht sich der Katalogisierung – und die Idee einer geordneten Katalogisierung wird durch Wehrli's *Katalog* zumindest in Frage gestellt.

Kataloggestaltung als Schreibweise. Das Wort »Katalog« verweist eher auf eine Schreibweise statt auf eine selbständige Textsorte; Kataloge können unterschiedlich lange und unterschiedlich aufgebaute Einträge enthalten. Sie können zudem allein aus Wörtern oder auch aus Wörtern und Bildern bzw. visuellen Repräsentationen bestehen. Die meisten Kataloge sind Repräsentationen zusammengestellter Personen oder Gegenstände. Mit dem Begriff des Katalogs verknüpft ist dabei zumindest zunächst der Anspruch auf Zuverlässigkeit, d.h. vor allem auf Vollständigkeit. Kataloge sind geordnete und (mit Blick auf ihren Vollständigkeitsanspruch) geschlossene Listen. Verschiedene Ordnungsprinzipien können ihnen zugrundeliegen. Geht es darum, umfassende Bestände zu repräsentieren, nimmt der Katalog enzyklopädische Züge an. – Wer einen Katalog liest, erwartet zwar in der Regel ein komplettes

¹⁵⁷ Verlagsankündigung: »Die Fahrt im Orient-Express von Zürich nach Beirut dauerte 1968 noch fast eine Woche. Als der Zug aus dem Bahnhof rollte, merkte der Schweizer Journalist Peter K. Wehrli plötzlich, daß er seinen Fotoapparat zu Hause vergessen hatte. Nach anfänglicher Wut über sich selber kam ihm die Idee, die Erinnerungsbilder statt mit der Kamera nun mit den Mitteln der Sprache anzufertigen. Alles, was ihm auffiel, alles, was er fotografiert haben würde, wenn er die Kamera dabei gehabt hätte, bildete er nun mit Wörtern ab. Eine Wahrnehmungsart, die weiter praktiziert werden wollte. 31 Jahre lang, bis die Aufzählung ein ›Katalog von allem‹ war [...].« (Wehrli 1999).

Verzeichnis des Katalogisierten – aber eben doch nur ein Verzeichnis; er weiß, daß er es nur mit Repräsentationen des Gesammelten zu tun hat. Kataloge ›vergegenwärtigen‹ nicht, sie setzen sich vom Katalogisierten selbst ab und erwecken im Leser auch keine Präsenz-Erwartungen oder -Effekte, die sich auf das Katalogisierte beziehen. Dieser repräsentierende Grundzug des Katalogs wird am Museums- oder Ausstellungskatalog besonders evident: Während die museale Sammlung selbst bestimmte Objekte sichtbar präsentiert, ist der Katalog nur ein Ensemble von Benennungen und ggf. von Beschreibungen. Kataloge bestehen aus ›Namen‹ und Zeichen. Wo sie ggf. noch etwas anderes enthalten als verbale Repräsentationen, Illustrationen etwa, da sind auch diese als Repräsentationen zu verstehen. Allerdings hat der Katalog als ein Arrangement aus bloßen Zeichen der eigentlichen (präsentieren und insofern dem Betrachter etwas präsentierenden) Sammlung auch etwas voraus: Er ist erstens weitaus leichter handhabbar und läßt sich zweitens multiplizieren; er läßt sich zudem gemäß beliebiger Prinzipien und Intentionen strukturieren.

Manfred Sommer, demzufolge Sammlungen komplexe Ordnungssysteme bilden, für welche zum einen die (gedachte respektive hergestellte) Ordnung der gesammelten Dinge, zum anderen die räumlichen Gegebenheiten der Sammlung selbst konstitutiv sind,¹⁵⁸ spricht dem Katalog erhebliche Gestaltungsoptionen zu: Mit (prinzipiell multiplizierbaren) Stellvertretern (Repräsentanten) läßt sich viel freier umgehen als mit den repräsentierten Objekten selbst.¹⁵⁹ Insbesondere gestatten Kataloge es, Ordnungen darzustellen, welche an den gesammelten Objekte selbst nicht oder nur unzulänglich sinnfällig erscheinen, ja welche beim Katalogisieren überhaupt erst entworfen werden: Wer katalogisiert, überlagert eine vorläufige, das Sammeln lei-

¹⁵⁸ Sommer 1999.

¹⁵⁹ Ebd., S. 226f.: »Dinge und Plätze, die in der Wirklichkeit vorkommen, lassen sich zwar leicht symbolisch repräsentieren, aber schwer wirklich reproduzieren. Bei Symbolen ist es genau umgekehrt. Und ihre Eigenart, leicht reproduzierbar zu sein, benutzen wir, um von der symbolischen Verdoppelung der Wirklichkeit zur wirklichen Verdoppelung der Symbole fortzuschreiten. Ein Leichtes, den Namen einer Sache und die Bezeichnung ihrer Stelle unabhängig von ihren wirklichen Trägern zu benutzen. Dies tun wir, indem wir die systematisch geordnete Sammlung zur Darstellung bringen in einer Liste, in welcher die Namen aller Objekte paarweise verbunden mit der Bezeichnung ihres Ortes aufgereiht sind. Diese Liste ist der Katalog in seiner elementarsten Gestalt; in concreto kann er natürlich als Kartei oder Register, als Fundbuch oder Index auftreten.«

tende Ordnungsvorstellung mit weitergehenden, präzisierenden oder auch alternativen Ordnungsmustern.¹⁶⁰

Literarische Kataloge. Katalogartige Textpassagen finden sich in literarischen Werken seit der Antike in vielfältigen Varianten – etwa bei Homer und Apollonios Rhodos.¹⁶¹ Es handelt sich um Aufzählungen kategorial gleichartiger Objekte unter Anführung von Einzelheiten; die einzelnen ›Artikel‹ des Katalogs sind gereiht, die katalogisierten Objekte sind in der Regel nicht hierarchisiert; was sie in Beziehung zueinander setzt, ist nur ihre Zugehörigkeit zur selben Objektsorte. Katalog-Passagen können innerhalb des jeweiligen Werkkontextes unterschiedlich positioniert und unterschiedlich umfangreich sein; daß sie zudem verschiedene Funktionen übernehmen können, ergibt sich schon aus dem breiten Spektrum dessen, was da jeweils katalogförmig erfaßt wird, allerdings nicht nur daraus. Für die Funktion entscheidende Parameter sind neben den katalogisierten Gegenständen selbst auch Stil und Darstellungsform des jeweiligen Katalogs sowie seine Beziehung zu extradiegetischen Wirklichkeiten. Im Rahmen des jeweiligen Werks kann der Katalogteil zum einen in den Gesamttext fast bruchlos integriert sein wie im Fall des Homerischen Schiffskatalogs und vieler anderer Beispiele aus der von listenförmigen und deskriptiven Passagen durchzogenen narrativen Literatur. Zum anderen kann der Katalogteil auch durch seine Platzierung gegenüber dem restlichen Werk abgesetzt sein – sei es, daß dabei katalogartige Passagen mit erzählenden abwechseln, sei es auch, daß der Katalog am Werkende plaziert ist.

¹⁶⁰ Ebd., S. 227: »Die Abfolge der Einträge ergibt sich aus der Systematik des Katalogs, die sich keineswegs decken muß mit der, die der Anordnung der Sammlung selbst zugrundeliegt.«

¹⁶¹ Vgl. dazu Sammons 2010, S. 9. Vgl. außerdem Regazzoni 2008. Regazzoni erinnert daran, »dass die ursprüngliche Bedeutung des Terminus *katálogos* einen Bezug zum militärischen Bereich aufweist« (ebd., S. 20). In Athen habe der Begriff die Liste der wehrpflichtigen Bürger bezeichnet. Diese Liste entstand auf der Basis von Selektionsverfahren. (Die Untauglichen und die Mittellosen wurden ausgeschlossen.) Als Dispositiv der Administration mußte der Katalog vollständig sein. Im Altgriechischen ist *katálogos* mit »Lückenlosigkeit« konnotiert (ebd., S. 21). Das Verb *katalégein* bestätige »einen Pakt zwischen den Sprechern« (ebd., S. 23). Es nimmt Bezug auf einen »Erwartungshorizont des Adressaten, der auf ein genaues Mitteilen von bestimmten, realen Sachverhalten harrt, wobei die Genauigkeit in der Vollständigkeit liegt. [...] Es [Das Verb *katalégein*] zu verwenden, um die eigene Erzählung anzukündigen[, ...] kommt dem Versprechen gleich, über Fakten, die durch unmittelbare Erfahrung gesammelt wurden, genau zu berichten.« (ebd.).

Gerade in moderne und postmoderne Romane werden vielfach Kataloge im Sinn einer enzyklopädischen oder mit der Idee des Enzyklopädischen spielenden Auflistung von Dingen, Figuren, Ereignissen integriert. Der Topos vom ›Ende der großen Erzählungen‹, die Skepsis gegenüber kohärenten Narrationen, aber auch die Idee, daß Dinge etwas ›erzählen‹ können, stimulieren gemeinsam das Interesse am Katalog-Format als einer literarischen Form: Die Geschichten werden nicht ›als ganze‹ erzählt, sondern durch Katalogeinträge in Bruchstücken repräsentiert – ähnlich wie im Fall lexikographischer Literatur durch die alphabetisch gereihten Artikel. Man muß sich die Geschichte selbst ›zusammenlesen‹ – manchmal über große Lücken hinweg. Das narrative Potenzial, das in Dingen steckt oder ihnen zugeschrieben werden kann, läßt sich dabei in den Dienst der literarischen Erzählung nehmen. Aber auch Ereignisse, Vorfälle, Beobachtungen können katalogisiert werden.

Entdifferenzierung zwischen Faktuellem und Fiktionalem. Der Katalog gilt im Allgemeinen als faktographische Textform bzw. Schreibweise, da er normalerweise dazu eingesetzt wird, Bestehendes (›Wirkliches‹, ›Faktisches‹) zu repräsentieren. In dieser Eigenschaft läßt er sich literarisch unter anderem zur Entdifferenzierung zwischen Faktuellem und Fiktionalem nutzen, sei es, daß faktographische und nichtfaktographische (fiktionale) Katalogeinträge nebeneinandergestellt werden, sei es auch, daß an sich faktographische Kataloganteile in Werke der literarischen Fiktion so integriert werden, daß sie ihre Gegenstände als Bestandteile der fiktionalen Welt in Anspruch genommen werden. Literarische Autoren, die Kataloge in Romanen verfassen, orientieren sich ja zum einen am Kunst- und Ausstellungskatalog als einer pragmatischen Textgattung, deren Duktus sich so problemlos imitieren läßt, daß der Leser einen ›tatsächlichen‹ im Sinne von gattungskonformen Katalog zu lesen bekommt. Zum anderen aber können diese tatsächlichen Kataloge dazu dienen, Imaginäres als real auszugeben oder Reales an Imaginäres anzuschließen. Die gilt beispielsweise für Malerromane wie *Jusep Torres Campalans* von Max Aub, wo sich im Katalogteil tatsächlich existierende bildkünstlerische Werke erfaßt finden, die der Roman aber dem fiktiven Maler Campalans zuschreibt.¹⁶² – Einen Katalogteil enthält auch

¹⁶² Aubs Roman spielt auf eine in ihrer Radikalität originelle Weise mit dem Präsenzbegehren des Rezipienten. Er setzt nicht nur narrative Mittel ein, um solche Präsenzeffekte zu er-

George Perecs Roman *Un cabinet d'amateur* (1988; dt.: *Ein Kunstkabinett* (1989)), der auf verschiedenen Ebenen von Fiktionen handelt und anlässlich einer fiktionalen Geschichte die Differenzierung zwischen Originalen, Kopien und Fälschungen problematisiert. Bei Aub finden sich die katalogisierten Gemälde im Buch teilweise abgebildet (de facto hat der Autor die der Romanfigur Campalans zugeschriebenen Bilder gemalt); bei Perec sind die »katalogisierten« bestände fingierte Werke, die allein in Form ihrer Beschreibungen Kontur annehmen. Auch andere Malerromane enthalten Werkkataloge mit imaginären Werken, so etwa Alessandro Barriccos *Oceano Mare* (1993).

Christoph Ransmayr, dessen »Ovidisches Repertoire« am Ende des Romans *Die letzte Welt* als alphabetisches Lexikon, aber auch als Katalog der Romanfiguren gelesen werden kann, spielt durch mehrfache Variation der mythischen Fabeln aus Ovids *Metamorphosen* mit der Grenze zwischen Fiktion und Sach->Information«. (So wie die Katalogeinträge in Aubs Malerroman unter anderem auch faktuale Informationen einbeziehen, so läßt sich auch Ransmayrs »Repertoire« als mythographischer Katalog konsultieren.)

Der Katalog als literarisch-narratives Buchformat. Als ein potenziell enzyklopädisches Buchformat, das den Beständen der Alltagswelt gewidmet ist, nutzt Leanne Shapton den Katalog – genauer: den Katalog eines Versteigerungshauses – in ihrem Buch *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, including Books, Street Fashion and Jewelry* (2009; dt. *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*. Aus d. Engl. v. Rebecca Casati. Berlin 2010), das einen Hybrid aus Objekt-Verzeichnis und Erzählung darstellt und zudem mit der Grenze zwischen faktualer und fiktionaler Darstellung spielt, insofern die katalogisierten Objekte zu weiten Teilen existieren, während die Geschichte, mit der sie angeblich verbunden sind, eine fiktionale Geschichte ist. Der Katalog repräsentiert Objekte privaten Alltagslebens: Kleider, Geräte, Schmuckstücke, Kosmetika, Medikamente, Photos, Bücher, Erinnerungs-

zeugen, sondern auch das Mittel der Bild-Reproduktion – indem er dem Leser physisch sichtbare Abbilder der angeblichen Campalansschen Werke vor Augen stellt. Durch Aubs Orientierung an Gattungsvorgaben der Biographie sowie durch die täuschende Verwendung »illustrativer« und »dokumentarischer« Materialien wird die Grenze zwischen Faktuellem und Fiktionalem im Projekt Campalans gezielt verunklärt bzw. suspendiert.

stücke, Nippes, Notizzettel, Briefe, ausgedruckte Mails, Geschenke etc. Aus den knapp, aber oft unter Verweis auf Gebrauchskontexte katalogisierten Versteigerungsobjekten (die im Umfeld der Buchpublikation im Internet tatsächlich zur Versteigerung kamen) läßt sich die erfundene Geschichte eines Paares rekonstruieren, das sich mittlerweile wieder getrennt hat. Viele Episoden des gemeinsamen Lebens werden durch die Objekte metonymisch repräsentiert, wobei eine erhebliche Zahl der Objekte zugleich in Katalogabschnitten und Photos repräsentiert wird. Manche der Katalogbeschreibungen deuten aber auch auf Ereignisse hin, von denen nicht die Rede ist. Die photographisch abgebildeten Objekte sind evidenterweise allesamt reale Dinge. Ob diejenigen Objekte überhaupt existieren, zu denen es keine Abbildung gibt, erscheint zweifelhaft. Die den abgebildeten Dingen beigefügten Erklärungen jedenfalls sind Elemente einer Fiktion, so real sie selbst sind. Die Katalogfiktion schließt auch die Angabe von Preisen für die zu versteigernden Objekte ein, Angaben, die vielfach irritieren. Denn nur ein Teil der Objekte hat überhaupt einen materiellen Wert, handelt es sich doch um gebrauchte, manchmal sogar defekte Gegenstände, um Dokumente des Alltagslebens von Personen, die nicht berühmt sind. Viele der Versteigerungsobjekte allerdings haben einen immateriellen, nicht bezifferbaren Erinnerungswert – wobei allerdings die beiden (fiktiven) Figuren, denen diese Erinnerungen gehören, die Objekte und vielleicht auch ihre Erinnerungen gerade loswerden möchten. Daß für diese Erinnerungsstücke Preise angesetzt werden, verweist auf den Unterschied zwischen materiellen und immateriellen Werten und verleiht dem Katalog als ein Medium kommerzieller Transaktionen einen selbstironisch-gebrochenen Grundzug. Indirekt signalisiert wird, daß es auf die Selbstdarstellung des Katalogs hier doch eher ankommen könnte als auf dessen praktische Funktion als Katalysator ökonomischer Prozesse wie Versteigerung und Erwerb.

8. Konversationslexika

Das Konversationslexikon bietet eine kompilatorische Übersicht über das zu einer bestimmten Zeit aktuelle, noch nicht überholte und für aktuelle praxisbezogene Zwecke brauchbare Wissen.¹⁶³ Es ist die Schwundstufe der Enzyklopädie, die vor dieser aber die leichtere Handhabbarkeit voraushat. Konversationslexika wenden sich an Leser, die in Nachschlagewerken nach theoretischer und praktischer Orientierung suchen. Sie bieten Auszüge enzyklopädischer Kompendien nicht für den Spezialisten, sondern für den interessierten Laien, nicht ›vertiefend‹, sondern überblickshaft. Wie sein Titel schon signalisiert, stellt das Konversationslexikon in erster Linie solches Wissen zusammen, das als Grundlage bürgerlicher Konversation zustandekommt – kein wissenschaftliches Spezialwissen, sondern verfügbar gemachtes Allgemeinwissen, dazu bestimmt, in der gehobenen Gesprächskultur wiederholt (recycelt) zu werden.¹⁶⁴ Ein Konversationslexikon ist in mehrerlei Hinsicht das typische Produkt der modernen Wissensgesellschaft: Es reagiert auf die Überfülle und Unüberschaubarkeit prinzipiell verfügbaren Wissens; es reagiert auf die Zeitlichkeit (die kurze ›Halbwertszeit‹) dieses Wissens, insofern es relativ schnell aktualisiert und neu aufgelegt werden kann. Als der »bürgerliche[...] Typus der Enzyklopädie« entwickelt es sich im 19. Jahrhundert »als Alternative zu den akademischen und kritischen Enzyklopädiën der aufgeklärten Gelehrtenrepublik«.¹⁶⁵

Partialität als Strategie. Eine Konsequenz aus der Unausweichlichkeit des Partialen aller Enzyklopädiën ist die Entscheidung, mit diesem Defizit offensiv umzugehen. Konstitutiv für Konversationslexika ist eine affirmative Synthetisierung von Wissen, nicht dessen Infragestellung. Als wichtiger Wegbereiter für viele Nachfolgeprojekte gelten darf Rhenanus Gotthelf Löbels *Konversations-Lexikon für die gebildeten Stände* (1796), der im Vorwort zu diesem Kompendium die entscheidenden Funktionen des Konversationslexi-

¹⁶³ Der Zweck kann dabei im Übrigen primär darin liegen zu zeigen, daß man sich dieses Wissen angeeignet hat, also über eine Bildung verfügt, die eine entsprechend gehobene Konversation möglich macht.

¹⁶⁴ Zum Bezug aufs Konversationslexikon: Kilcher 2003, S. 311–313.

¹⁶⁵ Ebd., S. 299. Vgl. weiter ebd., 300f.

kons bestimmte und die Basis für die Begründung der Brockhaus-Lexikographik bereitstellte.¹⁶⁶

Die für das Konversationslexikon vollzogene Selektion des bereitgestellten Enzyklopädie-Wissens beruht auf Vorentscheidungen, die dem Nutzer kaum transparent werden können, die seitens der Lexikographen selbst vielleicht auch nicht immer einheitlich gehandhabt werden, in jedem Fall aber kontingenten Rahmenbedingungen unterliegen. – Für den Wissenschaftler ist das Konversationslexikon natürlich unbefriedigend. Aus der Perspektive seiner Kritiker steht es metonymisch für eine Buchkultur, die lebendige Prozesse der Wissenskonstitution durch Fixierung von Ergebnissen stillstellt. Und seine meist knappen Artikel dienen nicht der Vermittlung allen Wissens über die fraglichen Gegenstände.

Spiel mit Konzept und Konventionen des Konversationslexikons. Unter verschiedenen kritischen Akzentuierungen werden dem Konversationslexikon Parodien gewidmet.¹⁶⁷ Sie gelten seiner begrenzten Funktionalität und Reichweite, den Kontingenzen seiner Auswahl, dem Halbwissen, das es möglicherweise befördert (und auf dem es womöglich sogar beruht), aber auch der bürgerlichen Wissensgesellschaft, deren Wissensbegriffe und Werteverständnis sich in ihm spiegelt und deren Konversationspraktiken es mitprägt. Richard Horns *Encyclopedia* spielt durch die Präsentation von Artikeln über einzelne, historisch unbedeutende Figuren, Ereignisse und Gegenstände ironisch mit dem Anspruch des Konversationslexikons, aus der Fülle des verfügbaren enzyklopädischen Wissens eine repräsentative Auswahl an besonders Signifikantem herauszuheben.¹⁶⁸ Kurt Martis *Kleine Brockhütte* präsentiert sich nicht ohne Selbstironie als Verkleinerungsform der Schwundstufe, die ein Konversationslexikon à la *Brockhaus* gegenüber einer Universalenzyklopädie immer schon ist.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Ebd., S. 301.

¹⁶⁷ Eine Parodie des Konversationslexikons verfaßt Moritz Gottlieb Saphir (1880): *Conversations-Lexikon für Geist, Witz und Humor*. Saphirs Kompendium beschreibt sich selbst als »Fundgrube von Witz und Humor« (Saphir 1880, S. 3f.). Konzeptionell steht es Anekdoten-Lexika nahe (vgl. Kilcher 2003, S. 302).

¹⁶⁸ Horn 1969.

¹⁶⁹ Marti 1971. Vgl. Teil III, Bsp. 31.

Konversation, lexikographisch. Eine spezielle Akzentuierung nimmt die Idee eines Konversationslexikons dort an, wo Konversation selbst zum Gegenstand lexikographischer Beschreibung wird. Interessiert an Sprachlichem in seinen vielen Ausprägungsformen und Facetten, neigen die Verfasser lexikographisch-literarischer Werke durchaus dazu, sich diesem Thema zu widmen. Gespräche werden in Artikeln von Andreas Okopenkos *Lexikon Roman* wiederholt geschildert. Auch in Richard Horns *Encyclopedia* findet sich eine erhebliche Zahl von Artikeln, die über Gespräche von Figuren berichten: Ausdrucksweisen, Formulierungen, Redensarten werden kommentiert. Als Darstellungen von erdachten, sei es typischen und »möglichen«, sei es auch von parodistisch überzeichneten Gesprächssituationen sind diese Texte literarische »Konversations«-Lexika in einem ganz spezifischen Sinn: Lexika imaginärer Konversationen. Vor allem Ror Wolf hat an die Form des Konversationslexikons parodistisch angeknüpft. Den Zielen des Konversationslexikons verpflichtet sich sein Lexikograph Raoul Tranchirer mehrfach explizit, einmal abgesehen von seinen Buchtiteln, die bereits parodistisch auf einschlägige Lexika verweisen. Aus Tranchirers Selbstbeschreibung:

Mein großer *Ratschläger* ist aus dem Gedanken entstanden, alle jene Erfahrungen und Kenntnisse alphabetisch zu ordnen, welche den täglichen Aufenthalt in der Welt erleichtern oder überhaupt erst ermöglichen.¹⁷⁰

Und im Artikel »Unterhaltungsgegenstände« heißt es:

Damen glauben zusammenschrecken zu müssen, wenn von einem Frosch oder einer Maus die Rede ist. Also sollte es ein Herr vermeiden, das Gespräch auf einen Frosch oder eine Maus zu bringen [...]. Der Ton, mit dem die Herren mit Damen verkehren, sei harmlos und höflich. Sich über Dinge des Gefühls oder des Körpers zu unterhalten, ist unpassend.¹⁷¹

Oftmals spricht der Lexikograph Tranchirer abstrakt und allgemein über das *comme il faut* der bürgerlichen Konversation (und über die Abweichungen davon), über dessen Zwecke und über mögliches Mißlingen von Konversation. Der parodistische Akzent liegt auf Formen der Regulierung und Konditionierung bürgerlichen Gesprächsverhaltens. Wolf parodiert nicht allein den Stil und das Selbstbewußtsein von Konversationslexika; er betont durch den

¹⁷⁰ Wolf 1983, S. 5.

¹⁷¹ Ebd., S. 226.

Namen seines fiktionalen Lexikographen »Tranchirer« und die Collagetechnik der Bilder in seinen Lexikon-Texten zudem das ›Zerlegte« und ›Zerschnittene« des Wissens, welches Konversationslexika bereitstellen (vgl. I. S).

9. Listen

Viele Dichter, die ihre Welt überschauen oder doch eine solche Übersicht suggerieren wollen, schreiben gern Listen. Diese stehen hier für die Totalität einer grundsätzlich überschaubaren Wirklichkeit, die in verkleinertem Maßstab durch Repräsentanten dargestellt wird.¹⁷² Ihnen gegenüber stehen Autoren (nicht nur literarische, auch wissenschaftliche), die durch Listen versuchen, einen Eindruck von der Unermeßlichkeit der Welt zu geben.¹⁷³ Listen sind also eine Strategie des Umgangs mit dem Undarstellbarkeitsproblem. Zu den Listen, die Eco anführt, gehört auch die Aufzählung dessen, was der Erzähler in Borges' *El Aleph* alles sieht:¹⁷⁴ In diesem Fall handelt es sich ganz klar um eine der Listen, die angefertigt werden, um indirekt etwas ›Unendliches‹ darzustellen. Bei Borges sieht Eco darüber hinaus ein weiteres, spezifischeres Interesse zum Ausdruck gebracht: das Bewußtsein vom imaginären Charakter der aufgelisteten Dinge (und d.h.: das Interesse am Imaginären). Denn Borges listet ja Dinge, Wesen, Vorstellungsinhalte, die nur in der Imagination existieren, und d.h. nur als ›Namen‹.¹⁷⁵

Listen als Reihungen. Unter ›Listen‹ verstanden werden Reihungen, Aufzählungen und Ansammlungen verschiedenster Art, durch welche jeweils eine bestimmte (manchmal große) Menge von Exemplaren zum Ensemble arrangiert wird. Listen entstehen an der Schwelle zwischen Ordnungslosigkeit und Ordnung, an der Grenze zwischen Unstrukturiertem und Strukturiertem: Sie bilden selbst diese Schwelle oder Grenze. Eine Liste ist immer mehr als ein bloßes Chaos; sie ist ja als Darstellung (als Liste) etwas Geformtes – und in ihr konkretisiert sich damit eine erste formgebende, ordnende Verfahrensweise. Man kann das Heterogenste auflisten; die Liste ist ›gleichgültig‹ gegenüber der Frage, was die aufgelisteten Dinge verbindet. Oft besteht aber auch bei Listen mit auf den ersten Blick ganz heterogenen Dingen ein (zunächst verborgener) Zusammenhang. (Umberto Eco zählt einmal eine Reihe ganz unterschiedlicher Dinge auf, um dann zu sagen, man könne sich vorstellen, das sei ein Inventar von Dingen, die sich alle in einem

¹⁷² Vgl. Eco 2009a: *Vertigine della lista* (dt.: *Die unendliche Liste* (2009b)).

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Eco 2009b, S. 110.

¹⁷⁵ Ebd., S. 156. Vgl. Eco 2009a, S. 155f.

bestimmten Keller gefunden haben.) – Listen können eine Ordnung (etwa nach der Chronologie ihrer Gegenstände, nach der Länge der Artikel oder Namen oder auch nach dem Alphabet) besitzen, dies ist aber nicht zwingend. Jede und sei es eine noch so simple kategoriale Ordnung, ist ein Schritt über die bloße Liste (Aufzählung) hinaus. Insofern ist die Liste das Pendant zur systematischen Enzyklopädie. Die Darstellung von Gegenständen, die in großer Fülle überschaubar gemacht werden müssen, spielt sich gleichsam im Spektrum zwischen bloßer Liste und enzyklopädischem Wissenssystem ab. Listenförmige Texte und andere mediale Repräsentationsformen, die als ›Listen‹ interpretiert werden können, verhalten sich in diesem Sinn enzyklopädieaffin. In literarischen Texten können listenartige Passagen oder auch Bemerkungen über Listen allerdings dazu dienen, auch und gerade über enzyklopädische Projekte und Modelle zu reflektieren.

Listen als Schreibverfahren. Die Anfertigung von Listen ist ein Schreibverfahren von grundlegender und kulturenübergreifender Bedeutung. Das Interesse an Aufschreibesystemen prägt die kulturwissenschaftliche Forschung seit geraumer Zeit; Schreibverfahren bilden ein Kernstück kulturwissenschaftlicher Gegenstände. 1977 hat Jack Goody in diesem Zusammenhang Erörterungen zu Geschichte und Funktionen der Liste angestellt.¹⁷⁶ Als frühe Beispiele der Listenführung geraten dabei mesopotamische Quellen in den Blick. Im Zentrum der Abhandlung Goody steht der Bezug zwischen Listenform und Schriftlichkeit als solcher. Schrift gerät als eine Institution in den Blick, welche die kulturelle Welt, in der sie benutzt wird, nicht einfach nachträglich beschreibt, sondern maßgeblich prägt.¹⁷⁷ Die sumerische Kultur illustriert für Goody, der sich dabei auf Befunde der kulturhistorischen und archäologischen Forschung bezieht, die Bedeutung der Listenführung für Kultur, Politik, Ökonomie exemplarisch. Im Bereich der Listenführung gilt es schon in dieser frühen Schriftkultur, zwischen verschiedenen Formen und Funktionen zu differenzieren. Die Sumerer führten, wie Goody konstatiert, neben retrospektiven (als Verzeichnis vergangener Ereignisse oder gegebener Gegenstände angelegten) Listen und prospektiven (›To-do‹-)Listen solche Listen, die als Inventare von Konzepten eine frühe Form oder Vorform

¹⁷⁶ Goody 2012, S. 338–396.

¹⁷⁷ ›Schreiben ist ein Verfahren, das in der Lage ist, räumliche Ordnungen zu schaffen.« (ebd., S. 354).

des Wörterbuchs oder der Enzyklopädie bilden.¹⁷⁸ Goodys Hypothese zufolge führte gerade diese Art der Liste – als eine neue »Technologie des Intellekts« – Veränderungen nicht allein auf praktischer, sondern auch auf der Ebene der »Denkweisen« mit sich – Konsequenzen im Bereich der »formalen, kognitiven und linguistischen Operationen«.¹⁷⁹ Wie und worüber Listen geführt werden, ist entscheidend für die Einstellung der kulturellen Subjekte zu ihren Gegenständen – und damit von insgesamt kulturprägender Relevanz. So läßt sich ein Zusammenhang zwischen Listenführung und sich ausbildendem Geschichtsverständnis nachvollziehen.¹⁸⁰ Zwar gebe es auch im Bereich oraler Kulturen Listen, so Goody, doch schriftliche Gesellschaften haben andere Listen und gehen anders mit diesen (und mit dem Aufgelisteten) um.

Liste, Differenzierung, Klassifikation. Der gesprochenen Sprache eher fern stehend, läßt die Liste als Format dazu ein, Gegenstände nach Typen voneinander zu unterscheiden, sie nach Gruppen oder Klassen zu ordnen, Ensembles zu bilden und deren Ordnung auf visuell nachvollziehbare Weise darzustellen. Listen sind durch ihre Begrenztheit charakterisiert (so Goody), und sie implizieren Kriterien, die darüber entscheiden, was auf die Liste gehört und was nicht. Sie sind also begrenzt und begrenzend – wer Listen macht, operiert, indem er nach Aufzulistendem Ausschau hält und Kriterien der Aufnahme in die Liste anwendet (wie bewußt auch immer), an Rändern und Grenzen, über die das potenziell Auflistbare dann auf die Liste geholt wird oder eben nicht. Listen schulen, so Goody, als Zusammenstellung von dekontextualisierten Objekten sowie als Format des Ordnen das Abstraktionsvermögen. Solche Listen, die weder primär retrospektiv noch primär prospektiv sind, sondern eher Formen des Disponierens über Gegenstände um ihrer selbst willen repräsentieren, haben Übungs- und Spiel-Charakter. Ihre relative Indifferenz gegenüber direkten und konkreten Zwecken läßt sie als intellektuelle Schulung indirekt nützlich werden; zugleich aber dokumentieren sie auch eine Distanz zum unmittelbar Zweckhaften, die sie dem Ästhetischen näher rücken läßt. Die Wort- oder Konzept-Liste, also jener Typus, der sich von registrierend-retrospektiven und praxisleitend-prospektiven

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 347f.

¹⁷⁹ Ebd., S. 348.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 363f.

Listen unterscheiden läßt, erscheint als eine besonders interessante Spielform der Listenführung, da sie eine relative Emanzipation des jeweils Aufgelisteten vom Erfahrungs- bzw. Praxiskontext impliziert. Wortlisten setzen einen Schritt der Abstraktion von solchen Kontexten voraus, isolieren die Gegenstände der Listenführung – und machen sie dadurch für den Intellekt in neuartiger Weise disponibel. Als eine Konsequenz daraus eröffnet sich die Möglichkeit der Umgruppierung, der Erprobung alternativer Formen der Auflistung. (D.h. zugespitzt gesagt: Wo Wörter und Konzepte als etwas vom konkreten bezeichneten Gegenstand relativ Unabhängiges betrachtet werden, da erscheint der Kontext aufgelöst; die gelisteten Gegenstände, buchstäblich ›zur Disposition gestellt‹, werden kontextfrei betrachtet – und vielleicht als Bestandteile potenzieller alternativer Kontexte.) Die Einstellung zu den Gegenständen modifiziert sich, die Perspektive auf die Welt verschiebt sich. Als Dokumente und Möglichkeitsbedingungen eines intellektuellen Abstraktionsprozesses, der Namen (Wörter) und Konzepte in relativer Isolation von konkret gegenständlichen Situationen in den Blick rückt, scheinen diese Listen kulturgeschichtlich später entstanden zu sein als die administrativen Listen. Das Zur-Disposition-Stellen gelisteter Gegenstände durch ihre Lösung aus Erfahrungs- und Handlungskontexten, wie es gerade Wort- und Konzeptlisten charakterisiert, eröffnet die Möglichkeit eines spielerischen Umgangs mit dem Aufgelisteten sowie mit seinen Repräsentationen, den Namen bzw. Schriftzeichen. Spielerischen Charakter haben insbesondere auch Schreibübungen. In jedem Fall schult das Spiel mit Namen und Konzepten den Intellekt, trainiert im Erproben möglicher Kontextualisierungs- und Organisationsformen – und eröffnet damit mittelbar dann wieder neue Gestaltungs- und Handlungsoptionen.

Listen-Spiel. Goodys Überlegungen zur Liste betreffen, zusammenfassend gesagt, basale kulturelle Vorgänge – hier: die Unterscheidung von direkt zweck-/funktionsorientierter Listenführung einerseits, einer weniger ›handlungsorientierten‹ Listenführung andererseits. Das Interesse konzentriert sich bei Letzterer auf Wörter bzw. Darstellungsformen – es erfolgt eine Bewegung hin zum Spiel mit den gelisteten Objekten bzw. Namen. Insofern die Ablösung von konkreten Zweckkontexten eine Abstraktionsleistung bedeutet, ist sie mittelbar wissensfördernd; sie bereitet die Basis für einen freieren Umgang mit den Wissensgegenständen. Listen erscheinen als frühe Dokumente eines schriftkulturellen ›spielenden‹ Umgangs mit kulturellen Bestän-

den – und nicht nur als Dokumente, sondern auch als Ermöglichungsbedingungen einer solchen Spielkultur. Das ›Spiel‹ Liste, so wie es Goody beschreibt – kann nur in Schriftkulturen gespielt werden. Listen – dies könnte auch für die Einschätzung späterer Listenkulturen ein wichtiger Aspekt sein – stimulieren und ermöglichen ein distanziertes, ›neugieriges‹, d.h. relativ praxisfernes, schließlich spielerisches Interesse an Wissensgegenständen.

Listenschreiben als Randgang. Das Listenführen ist zugleich in mehr als einer Hinsicht ein Rand-Gang: Auf der Auswahl auch Kriterien der Auflistung beruhend, zieht es Grenzen, operiert es an Rändern. Die Liste erscheint als Praxis der Eingrenzung, insofern sie semantische ›Felder‹ konstituiert.¹⁸¹ Listenführen vollzieht sich zudem im Rand- und Grenzbereich zwischen funktionsbezogenen (zweckgerichteten) und nicht direkt zweckgerichteten (dekontextualisierten, einübenden, ›spielerischen‹) Tätigkeiten. – Goody verbindet insgesamt die Listen als eine (trotz der Existenz mündlicher Listenstrukturen) für Schriftkulturen charakteristische Form mit Konzepten wie Distanzierung, Spiel und Erprobung alternativer Formen der Kontextbildung; ein Moment der Selbstbeobachtung der Kultur, in der solche Distanzierung, solches Spiel, solches Experimentieren stattfindet, geht damit stets einher. Insbesondere scheint das Führen von Listen des erörterten Typus ein exploratives, erprobendes (um nicht schon zu sagen: spielerisches) Verhältnis zur Sprache zum Ausdruck zu bringen und zu fördern. Untersuchungen der Listen aus der Tempelschule von Nippur, auf die Goody verweist, galten Objektlisten, die in unterschiedlicher Frequenz vorgefunden wurden; die Zusammenstellung zeigt interessanterweise, daß neben Objektgruppen auch Wortgruppen gebildet wurden, bei denen die Wortgestalt für die Aufnahme in die Liste maßgeblich gewesen zu sein scheint.

Ecos Konzept der Liste. Umberto Eco hat die Liste als proto-enzklopädisches Format erörtert und dabei nicht nur verbale Liste in seine Überlegungen einbezogen.¹⁸² Ecos Darstellung bezieht sich dabei auf ganz verschiedene Typen von Listen: auf Aufzählungen in der Wissenschaft, in sachbezogenen Texten, aber auch auf Aufzählungen in literarischen Texten. Auf literarischen Texten liegt dabei sogar ein besonderer Schwerpunkt; Eco

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 384.

¹⁸² Eco 2009b.

behält stets die (literaturwissenschaftliche) Frage mit im Blick, warum Dichter Listen in ihre Texte einfügen. Bemerkenswerterweise bezieht Eco in die Darstellung von Listen neben Texten auch viele Werke der bildenden Kunst ein. »Listen«, so wie er sie versteht, sind demnach nicht nur sprachliche Aufzählungen (Namensnennungen, Objektnennungen, aneinandergereihte Objektbeschreibungen, aneinandergereihte Gegenstandsdarstellungen...), sondern auch zum Ensemble arrangierte bildliche Darstellungen. Listen müssen nicht ›nacheinander‹ erstellt und rezipiert werden; sie haben nicht notwendig die für Texte konstitutive temporale Dimension. Sie können auch ›simultan‹ strukturiert sein: als Tableau, auf dem Gegenstände verschiedener Art ausgebreitet sind, etwa als Gemälde, auf dem die himmlischen Heerscharen in Massen zu sehen sind (oder Massen von Menschen, von Kriegern, von Bauern etc.).¹⁸³ Eine Liste braucht über ihren Charakter als Ensemble von Dingen (Darstellungen, Benennungen, Beschreibungen) hinaus keine weitere Ordnung aufzuweisen. Das Herstellen eines Ensembles, das Arrangement von einzelnen Elementen zu einem listenartigen Zusammenhang, ist bereits eine erste rudimentäre Formgebung. Ecos Buch selbst ist eine Liste von Listen: Es enthält neben dem erläuternden und argumentierenden Sachtext vielfältige Zitate aus literarischen Werken (wie die Borges-›Lexika‹) sowie viele Reproduktionen von Werken der bildenden Kunst: Es listet also Beispiele auf, wobei diese nicht einer strengen Ordnung unterworfen werden – obwohl der erläuternde Text Ecos in Abschnitte gliedert und sachlich-argumentativ strukturiert ist. (Zu den Romanen Ecos bestehen enge motivliche und strukturelle Beziehungen.)

Eco unterscheidet grob zwischen zwei Typen von Listen, die zwei verschiedenen Funktionen entsprechen (und letztlich kann es von der einer Liste zugeschriebenen Funktion abhängen, wo man sie einreicht): Die einen (die ›pragmatischen‹) haben praktische Zwecke (wie Einkaufszettel, Inventarien, Verzeichnisse von Besitztümern, Namensnennungen im Telefonbuch etc.). Die anderen – Eco nennt sie ›poetische Listen‹ – werden aus einer reflexiven Haltung des Schreibenden zu seiner Arbeit heraus verfaßt: Sie drücken den Anspruch aus, eine unermeßliche Vielfalt von Dingen darzustellen – und

¹⁸³ Eco behandelt auch räumliche Installationen wie Sammlungen von Merkwürdigkeiten (Mirabilia), Kunst- und Wunderkammer und das aus diesen hervorgegangene Museum als »Listen«; auch diese genügen ja dem Kriterium, das für eine Liste konstitutiv ist: Sie sind Ensembles von Dingen. Auch künstlerische Installationen können Listen sein, etwa wenn unterschiedliche Gegenstände zusammengetragen werden.

signalisieren meist zugleich das Scheitern dieses Anspruchs. Die Liste mit ›vielen‹ Dingen (die Aufreihung vieler Namen, die Nennung vieler Objekte etc.) steht stellvertretend für die Darstellung ›unermeßlich‹ vieler Dinge oder Wesen, aber eben nur stellvertretend. Die pragmatische Liste besitzt also eine primär praktische Orientierungsfunktion: Sie wird angelegt, um etwas aufzuzählen, was es gibt, was es gab oder was es geben soll (im Sinn eines Einkaufszettels oder eben im Sinn einer Aufzählung noch zu schreibender literarischer Texte. Sie ist, zumindest bezogen auf den Kontext, in dem sie entsteht, endlich (wenn auch vielleicht oft unvollständig). Man kann nur bestimmte Mengen an Dingen einkaufen, nur bestimmte Mengen an Büchern schreiben – und man besitzt nur bestimmte Mengen an Dingen, hat so und so viel Bücher geschrieben etc. Die poetische Liste wird, wie Eco sagt, verfaßt, um eine ›Idee der Unendlichkeit‹ zu vermitteln. Sie verweist als Aufzählung über sich hinaus. Sie sagt: Es gibt noch mehr als das, was ich nenne; sie sagt: ich kann gar nicht alles nennen; sie sagt: das prinzipiell Nennbare ist unerschöpflich. (Und darum wird sie z.B. bei Werken der religiösen Kunst eingesetzt, um die Unendlichkeit Gottes oder des Universums indirekt zum Ausdruck zu bringen – oder in Listen wie denen Christian Boltanskis, um anzudeuten, daß sich keineswegs alles darstellen läßt.)¹⁸⁴ Listen stehen insbesondere in Beziehung zu Versuchen, etwas Unermeßliches, in seiner Ganzheit Unüberschaubares darzustellen. (Extremfall des Unermeßlichen ist das Unendliche.) Wichtig werden Listen zumal in Kulturen respektive bei Autoren, die nicht mehr hoffen können, die Welt als Ganzes zu überblicken.

Ecos eigene Listen. Unter dem Titel *Meine Listen* hat Eco in einem Vortrag von 2011 in Grundzügen seine Konzeption der Liste zusammengefaßt,¹⁸⁵ insbesondere die Unterscheidung zwischen praktischen und poetischen Listen. Er erinnert sich an seine lebenslange Vertrautheit mit Listen, beginnend mit den für ein katholisch erzogenes Kind prägenden Rezitation von Litanei-

¹⁸⁴ Manche Listen können sowohl als ›praktische‹ wie auch als ›poetische‹ Listen betrachtet werden, je nachdem, welche Funktion man ihnen zuschreibt. Man kann auch ›praktische‹ Inventare in künstlerische Kontexte versetzen, dann werden sie ›poetisch‹ (z.B. durch Verwandlung eines Nachlasses in eine künstlerische Installation, durch die Einmontage von praktischen Listen wie Einkaufszetteln oder Namenslisten in poetische Texte; z.B. in einem Gedicht Handkes, das aus Fußballernamen besteht).

¹⁸⁵ Eco 2011: »Meine Listen«. Vgl. die Ausführungen über »praktische Listen« und »poetische Listen«: S. 116–118, sowie S. 139–148: »Listen von Dingen, Personen und Orten«.

en, erörtert die Motive literarischer Autoren, Listen zu schreiben, und bietet selbst eine Fülle von Beispielen für Listen-Texte in der Literatur, gleichsam eine Liste der Listen, in Form von teils ausführlichen Zitaten. Wie so oft bei Eco, gerade anlässlich der Beschäftigung mit Listen, gehen Vermittlung von Sachwissen und ästhetische Textgestaltung ineinander über, hier konkret die Nutzung des Listenprinzips, um dessen literarische Funktionen es inhaltlich geht. Auch auf eigene Texte verweist Eco dabei. In seinen Romanen haben Listen-Passagen oftmals eine Schlüsselfunktion, bieten eine Art mise en abyme der jeweiligen Romanwelt und der mit ihr verknüpften Themen; dies gilt schon für *Il nome della rosa* und im Folgenden dann auch für *Il pendolo di Foucault*, *Baudolino*, *L'Isola del giorno prima*, *La misteriosa fiamma della regina Loana* und *Il cimitero di Praga*, wobei in letzteren beiden Romanen auch Bilder-Listen einkomponiert werden; in *Numero zero* sind Listen weniger signifikant. Ecos vielfältige Verwendung von Listenformen verdeutlichen exemplarisch die Funktionen und Effekte der Liste, er auch theoretisch erörtert: Listen entstehen an der Schwelle zwischen Ordnungslosigkeit und Ordnung, an der Grenze zwischen Unstrukturiertem und Strukturiertem: Sie bilden selbst diese Schwelle oder Grenze. Oft besteht auch bei Listen mit ganz heterogenen Dingen ein (zunächst verborgener) Zusammenhang. Allerdings verweisen gerade poetische Listen auch auf die Grenzen der Reichweite und Tragfähigkeit von Ordnungssystemen.

Als ein besonders listen-affines Thema erweisen sich bei Eco immer wieder die Monster. Unter dem Titel *Wunderzeichen und Fabelwesen* widmet er den antiken Monstern einen Abschnitt in seinem Bildband zur *Storia della brutezza* (2007a), dessen Gestaltung selbst dem Listenprinzip verpflichtet ist.¹⁸⁶ Die vielfältige Welt mittelalterlicher Monstererscheinungen wird in *Il nome della rosa* nahezu enzyklopädischer Fülle dargestellt, etwa als Adson das Tympanon des Kirchenportals betrachtet. Hier entdeckt er, als Teil des Figurenarsenals der mittelalterlichen Vorstellungswelt, zusammen mit Christus umgeben von Aposteln und den Vertretern aller Völker der Welt, auch Fabelwesen allerlei Art.¹⁸⁷ Das Monströse scheint die Liste als Darstellungsform anzuziehen, weil sich gerade anlässlich seiner Absonderlichkeit ein Oszillationseffekt zwischen geschlossener und offener, zwischen

¹⁸⁶ Eco 2007b: Vgl. u. a. Kap. IV: »Monster und Wunder«, Abschn. 1: »Wunderzeichen und Fabelwesen«.

¹⁸⁷ Eco 1987, S. 88.

praktischer und poetischer Liste erzeugen läßt. Monster sind signifikante Gegenstände enzyklopädischer Darstellung, in ihrer Vielfalt noch am ehesten durch Listen im Überblick darstellbar, was sich auch auf Wissensdiskurse über Monströses und deren Darstellungsmodi auswirkt. Sind Monster ein Teil des Kosmos, wie es mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Auffassungen entspricht – oder signalisieren sie Brüche in Ordnungsmodellen? Nicht zuletzt, weil die Listenform beide Einschätzungen erlaubt, münden Informationen, Reflexionen, Dialoge und Geschichten über Monster münden bei Eco immer wieder in die Listenform ein. Fragen sind davon davon ausgenommen:

›[...] cosa significano quelle ridicole mostruosità, quelle deformi formosità e formose difformità? Quelle sordide scimmie?[...] Quelle tigri maculate, quei guerrieri in lotta, quei cacciatori che soffiano nel corno, e quei molti corpi in una sola testa e molte teste in un solo corpo? Quadrupedi con la coda di serpente, e pesci con la testa di quadrupede, e qui un animale che davanti pare un cavallo e dietro un caprone, e là un equino con le corna e via via, [...].¹⁸⁸

¹⁸⁸ Ebd., S. 425f. »[...] Was bedeuten [...] jene lächerlichen Monstrositäten, jene deformierte Formenpracht, jene Formen prächtigen Deformationen? Jene schmutzigen Affen? [...] Jene gescheckten Tiger, jene kämpfenden Krieger [...]? Und jene vielen Leiber an einem einzigen Kopf und jene vielen Köpfe an einem einzigen Leib? Vierbeiner mit Schlangenhäuptern, Fische mit Vierbeinerköpfen, da ein Tier, das vorn ein Pferd zu sein scheint und hinten ein Ziegenbock, dort ein pferdeähnliches Wesen mit Hörnern, und so immer weiter!« (Eco 1983, S. 107f.).

10. Romanlexika

Romane, die auf inhaltlicher Ebene durch eine besondere Fülle an Gegenständen charakterisiert und zudem entsprechend umfangreich waren, lösen bei Lesern oft den Wunsch nach einer Erschließung der in ihnen dargestellten Welt in Form von Listen, Registern oder lexikographischen Paratexten aus. Daraus resultierte eine spezifische Art literarischer Lexikographie und Enzyklopädistik. Manchmal sind die Romanciers selbst ihre eigenen Lexikographen; in anderen Fällen übernehmen spezialisierte Leser diese Rolle. Die Grenze zum Spin-Off kann dabei überschritten werden. – Zumindest zu heuristischen Zwecken unterscheiden kann man dabei verschiedene Arten und Gegenstände der vermittelten Information: (a) Da sind erstens Erläuterungen, die den fiktionalen Elementen (Figuren, Orten, Daten und sonstigen Bausteinen) einer fiktiven Welt gelten, also etwa der Welt Tolkiens, ihren Bewohnern, ihren Schauplätzen, ihrer Geschichte.¹⁸⁹ (b) Von solchen Kompilationen des Wissens über lauter fiktionale Gegenstände zu unterscheiden sind Kompendien, die zumindest auch die ›Realien‹ erläutern, welche in die Gestaltung der Romanwelt eingegangen sind. Ausgewiesen werden hier Bezüge des Romantextes auf reale historische Figuren, Daten, Ereignisse, Schauplätze, auch etwa auf reale Bücher und Schriften, reale Kunstwerke, Erfindungen, wissenschaftliche Leistungen etc.¹⁹⁰ (c) Ein dritter Typ Romanlexikon oder -Enzyklopädie liegt vor, wenn Realien und Fiktionen gemischt werden.¹⁹¹ Dies impliziert (auch dort, wo es nicht eigens thematisiert wird) eine spezifische (entdifferenzierende) Umgangsform mit Realien und Fiktionen – es sei denn (aber auch dies impliziert eine Vorentscheidung), die Realien und die Fiktionen werden in separaten Teilen präsentiert. Besonders interessant werden Wissenskompendien über Romanwelten dann, wenn sich nicht mehr eindeutig – oder doch zumindest nicht sofort und ohne Heranziehung zusätzlicher Informationen – sagen läßt, welche ihrer Erläuterungen sich auf Realien und welche sich auf Fiktionen beziehen.

¹⁸⁹ Vgl. Foster 1978. – Day 1991. – Krege 2005. – Noel 1980.

¹⁹⁰ Zu Umberto Eco's Roman *Il pendolo di Foucault* existiert beispielsweise eine solche Enzyklopädie, vgl. Bauco/Milloca 1989.

¹⁹¹ Vgl. Gifford/Seidman 2009.

Enzyklopädische Paratexte. Barocke Staatsromane wie Philipp von Zesens *Simson* (1697) werden mit Registern ausgestattet, so ist dem *Simson* ein »Blatweiser der merkwürdigsten Dinge« beigefügt.¹⁹² – Daniel Casper von Lohensteins *Arminius-Roman* (posthum 1689/90)¹⁹³ wird schon von den Zeitgenossen als enzyklopädisch gewürdigt, wie der wahrscheinlich von Benjamin Neukirch stammende *Vorbericht an den Leser* zeigt.¹⁹⁴ Er entsprach damit der Forderung Daniel Huets an den Roman.¹⁹⁵ Allerdings findet sich das vielfältige in den Roman eingeflossene mythologische und historische Wissen über die Darstellung der ihrerseits komplexen Romanhandlung derart verstreut, daß seine Nutzung als suboptimal erschien. Und so entschieden sich die Herausgeber, durch Anmerkungen und Register die Erschließbarkeit dieses Wissens besser zu gewährleisten, als es der Romantext von sich aus konnte. Christian Wagner ergänzte 1690 den zweiten Romanband Lohensteins um die »Anmerckungen über Herrn Daniel Caspers von Lohenstein Arminius nebst beygefügtem Register derer in selbigem Werck befindlichen Merckwürdigen Nahmen und Sachen«. Der *Arminius*, so Wagners Kommentar zu seinem Paratext, sei selbst das Produkt einer Bibliothek, deren »Auszug«, und so sieht Wagner seine Aufgabe darin, die vielfältigen Relationen dieses Auszugs zur enzyklopädischen Gesamt-Bibliothek des Wissens deutlich zu machen, indem Quellen genannt und Entsprechungen aufgewiesen werden. Die dem Roman beigefügten Register übernehmen – im Horizont des Bildes von der Wissens-»Bibliothek« gedacht – die Funktion eines Katalogs. Gegenüber dem Register zu von Zesens *Simson* wächst der erschließende Paratext zu Lohensteins *Arminius* erheblich an; das Register umfaßt in der ersten Ausgabe 158, in der zweiten (1731) 174 Spalten.¹⁹⁶ Kernstück ist das alphabetische »Verzeichnüß der fürnehmsten in dem Arminius und der Thußnelda befindlichen Sachen und Personen«. Es dient nicht nur der Aufbereitung der über den Roman verteilten Wissensbruchstücke, sondern auch der Überschau über die Romanhandlung, welche in den

¹⁹² Kilcher 2013, S. 294.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 291; es handelt sich um zwei Bände mit jeweils neun Büchern im Umfang von etwa 3.100 Seiten umfassend, bearbeitet durch den Bruder Lohensteins sowie durch Christian Wagner.

¹⁹⁴ Dazu ebd., S. 292.

¹⁹⁵ Vgl. Huet, zitiert nach Kilcher 2013, S. 290: »Den vornehmsten Zweck der Romanen, oder welches zum wenigsten derselbe sein sollte, [...] ist die Unterrichtung in einigen Dingen oder Wissenschaften [...]«

¹⁹⁶ Ebd., S. 294.

alphabetisch geordneten Einträgen skizzenhaft dargestellt wird.¹⁹⁷ Hinzu kommen tabellarische »Geschlecht-Register«, eine Auflistung der Topographien (»Register einiger zur Zeit Arminius bekannter Länder/Völker/Städte/Berge/Wälder/Flüsse«) nebst Aufschlüsselungen ihrer Namen.

Integrierte lexikographische Passagen. Von derlei Beispielen für eine lexikographische Sekundärarstellung romaninterner Welten oder Weltbereiche, die gedruckten Ausgaben beigelegt wurden und dabei eindeutig paratextuellen Charakter haben, sind solche Spielformen lexikographischer Passagen zu unterscheiden, die selbst Bestandteil des literarischen Textes sind. Das wohl berühmteste Beispiel aus dem 19. Jahrhundert findet sich in Herman Melvilles *Moby Dick* (1851), einem Roman von enzyklopädischer Gegenstandsfülle, der die Abhängigkeit enzyklopädischer Bücher von Vorgängerbüchern (und damit die Abkünstigkeit eines entsprechenden Romanprojekts aus der Bibliothek) eigens hervorhebt. Das Romankapitel, das einer Typologie der Wale gilt, bedient sich eines lexikographischen Darstellungsverfahrens und analogisiert dabei die erfaßten Arten und Unterarten des Wals mit Büchern von verschiedener Größe. Ishmaels zoologische Bestimmung der Wale läuft nach mancherlei Aufwand an historischer und zoologischer Informationsvermittlung auf eine Einteilung der Wale nach »Formaten« hinaus – Ismael differenziert zwischen Folio-, Oktav- und Duodez-Walen –, welche bei aller Sachhaltigkeit der zu den einzelnen Walarten gegebenen Erklärungen doch wie eine Parodie des Versuchs wirkt, einem Unfaßlichen durch Katalogisierung und Deutung gerecht zu werden.

Interaktion zwischen Romantext und Paratext. Lawrence Norfolks historischer Roman *Lemprière's Dictionary* (1991) handelt von einem Mann, der ein Kompendium der in antiken Texten auftretenden Namen und ihrer Träger schreibt, um gedanklich Ordnung in die behandelten Gegenstände zu bringen. Lemprières Geschichte ist die fingierte Entstehungsgeschichte eines tatsächlich existierenden mythologischen Lexikons, das im englischen Sprachraum die Rezeption antiker Mythen über Jahrhunderte hinweg stark

¹⁹⁷ Die alphabetische Liste reicht von »Abdankung vom Regiment« und »Aberglaube treibt in die Flucht« bis hin zu »Zweykampff der Tußnelda« und »Zwistigkeiten der Druiden«, vgl. ebd., S. 294.

geprägt hat.¹⁹⁸ Die verworrene und vielschichtige Welt, in die der Lemprière des Romans hineingeboren ist, kompliziert sich zunehmend.¹⁹⁹ Der umfangreiche Roman enthält selbst eine Fülle an historischen und mythologischen Reminiszenzen – u.a. viele antike Namen. Im letzten Kapitel des Romans beginnen die einzelnen Absätze mit den Buchstaben des Alphabets in alphabetischer Folge. Zur Orientierung des Lesers, aber auch in Abstimmung auf die den Roman prägende Wörterbuch-Thematik enthält der Roman ein alphabetisches Verzeichnis von Personen und Orten; das Verzeichnis wurde vom Übersetzer erstellt, doch Norfolk selbst hatte bereits einen Grundstock an Sacherläuterungen geliefert. Einen erheblichen Raum nimmt der vermeintliche Paratext ein, der tatsächlich als integraler Bestandteil des Romans zu betrachten ist: »Historische und mythologische Orts- und Personennamen in alphabetischer Reihenfolge« (S. 713–750). Zudem werden die einzelnen Kapitel des Romans durch Sacherläuterungen ergänzt. Die Selbstkommentierung Norfolks wirkt auf den annotierten Roman zurück: Sie schließt die der Präsentationsform nach paratextuell erscheinenden Passagen an die Romanerzählung über Lemprière an.

Nicht nur, daß die Art, wie dieser Roman aus Wissensbausteinen konstruiert ist, durch die angefügten Bemerkungen des Autors nun in höherem Grade transparent wird und sich insofern für den Leser anders präsentiert – nämlich als Darstellung einer typischen »Lexikonwelt«, einer Welt, wie man sie auf der Basis intensiver Konsultation von enzyklopädischen Nachschla-

¹⁹⁸ In der Darstellung der fingierten Geschichte des realen Lexikons kommt es wiederholt zu einer postmodernen Verschränkung von (intradiegetisch) »Realem« und Imaginärem: Lemprière wird durch reale Erlebnisse, die ihm Analogien zu mythischen Fabeln aufzuweisen scheinen, zum Lexikographen. Die Analogien selbst sind von anderen Figuren inszeniert worden, um Lemprière zum Lexikographen werden zu lassen und ihn dadurch in eine komplexe Intrige einzuspinnen; all dies ist Teil des Komplotts, mit dem Lemprière gelenkt und beherrscht werden soll. Die mythologischen Texte, die den Intriganten als Handlungsmuster dienen, bewirken die Ausführung von Gewalttaten (bei denen u.a. Lemprières Vater zu Tode kommt und unschuldige Frauen ermordet werden); dies löst eine entsprechende mythenrezeptionsgesteuerte, Mythen »wiedererkennende« Interpretation der Ereignisse durch Lemprière aus – und daraufhin macht er sich an seine lexikographische Arbeit (die dann angeblich dem realen Lexikon zugrundeliegt).

¹⁹⁹ Norfolks Roman weist ausgeprägte Affinitäten zu Borges-Texten und zu Umberto Ecos Roman *Il nome della rosa* auf. Das *Lesen* der Ereignisse durch den Protagonisten – hier eine Lektüre, die sich an Textmustern aus der mythischen Welt orientiert – wirkt auch hier auf die Ereignisse selbst zurück. Und es kommt zu absichtsvoll wie Textzitate wirkenden Ereignisarangements. Was hier die mythischen Fabeln bewirken, bewirkt in Ecos Roman der Text der Apokalypse.

gewerken erfindet. Der Leser registriert infolge der Selbstthematization des ›Paratextes‹ zudem, wie dieser mit der Romanfabel interagiert, deren enzyklopädischen Zug unterstreicht, damit aber dem Romaninhalt selbst, dieser Geschichte über einen Lexikographen, neue Akzentuierungen verleiht. Zugespitzt gesagt: Indem der Selbstkommentator Norfolk in seinem Selbstkommentar offenlegt, welches Bildungswissen er für seinen Roman zusammenmontiert hat, wird er selbst zum Alter Ego der eigenen Hauptfigur, des Lexikographen Lemprière, der Bestände solchen Bildungswissens in die Form eines mythographischen Kompendiums bringt. Das Schreiben beider, der Figur wie des Autors, ist durch das Recycling bestehender Wissensbestände geprägt; beide agieren in einem Raum der (vor allem mythologischen) Zitate und Versatzstücke. Und wenn nun Lemprières Geschichte maßgeblich dadurch geprägt ist, daß sich Analogien zwischen antiken Mythen und seinen eigenen Erfahrungen ergeben (Analogien, die von Vertretern einer Geheimgesellschaft gezielt arrangiert wurden), so findet die so konstruierte Korrespondenz zwischen mythischer Welt und Romanwelt ihrerseits eine Parallele in der Korrespondenz zwischen Lemprières mythographischer Tätigkeit und der seines Autors Norfolk.

Einladung zum Vergleich, Darstellung einer Metamorphose. Unter freier Verwendung von Motiven aus dem Leben des ans Schwarze Meer verbannten römischen Dichters Publius Ovidius Naso und unter zahlreichen intertextuellen Anspielungen auf dessen Werke, vor allem auf die *Metamorphosen*, erzählt Christoph Ransmayrs Roman *Die Letzte Welt* (1988) die fiktive Geschichte der Suche eines Römers (Cotta) nach dem verschollenen Ovid. Cotta findet von den *Metamorphosen* nur Bruchstücke, erhält von den Bewohnern des Verbannungsortes Tomi unterschiedliche Hinweise auf die Erzählungen Ovids, und der Dichter bleibt verschwunden. *Die letzte Welt* ist, obwohl sich Ransmayr kritisch vom Konzept des Postmodernismus distanziert hat, wiederholt als exemplarisch postmoderner Roman gedeutet worden, insbesondere als Parabel über den Tod des Autors, die Fragmentierung aller Texte und die Dissoziation alles Geschriebenen in Lesarten. Allerdings ist der Roman selbst kein Fragment. Im Gegenteil: am Schluß wird mit auktorialen Gestus sortiert und erläutert, was an literarischen Zitaten und Reminiscenzen in den Roman eingegangen ist: Im »Ovidischen Repertoire« finden sich alle Figuren, alphabetisch sortiert, simultan versammelt und kommentiert. Das »Ovidische Repertoire« ist zweispaltig gedruckt, ähnlich wie ein

Wörterbuch oder eine erläuternde tabellarische Übersicht. In der einen Spalte wird die Geschichte der Figur, so wie sie im Roman vorkommt, nacherzählt. In der anderen finden sich Angaben zur Geschichte der Figur, wie sie sich auf der Basis der Ovidschen Werke, insbesondere der *Metamorphosen*, darstellt. Damit ist das Repertoire einerseits ein Kommentar zum Roman, andererseits dessen Fortsetzung mit anderen Mitteln, gleichsam die Performanz einer weiteren Verwandlung. Denn auch hier werden Geschichten erzählt, nacherzählte Geschichten ausgesponnen und ausgelegt – und überlieferte stoffliche Substrate in einen neuen Text verwandelt. Neben der Verwandlung, welche Ovids Geschichten innerhalb des Haupttextes erfahren haben, bekommt der Leser hier gleich zwei weitere geboten: die Nacherzählung von romaninternen Geschichten (eine Verwandlung im Zeichen der Komprimierung) sowie die Nacherzählung der Ovidschen Geschichten (die ebenfalls schon als Paraphrase eine ›Metamorphose‹ des Zusammengefaßten ist, ganz abgesehen vom Sprachwechsel).

Das »Repertoire« präsentiert sich als neuerliche, der Haupterzählung parallel geschaltete ›Metamorphose‹ der mythischen Stoffe, als eine mehrfache Metamorphose – und in der Demonstration solch mehrfachen Sich-Verwandeln der erzählten Stoffe liegt seine Hauptfunktion, nicht in der Information des bildungsbeflissenen Lesers über Ransmayrs Quellen. Daß es mit den parallel gesetzten Teilen des »Repertoires« um eine solche Verwandlung und nicht um die bloße Mitteilung mythenbezogenen Bildungswissens geht, spricht unter anderem, daß auch das »Repertoire« fiktionale Elemente enthält, wie den Hinweis auf den angeblichen Selbstmord eines römischen Schauspielers nach dem Verriß seiner Darstellung des Ceyx im Film.²⁰⁰ Den Bildern des Untergangs, des Verschwindens im Amorphen, die den Roman leitmotivisch prägen, vor allem am Ende der Haupthandlung, wird mit dem »Repertoire« eine relativ beständige und eine relativ – nämlich alphabetisch – geordnete Welt gegenübergestellt. So betrachtet, kontrastiert das mythographisch-lexikographische »Repertoire« mit der Suggestion allgemeiner

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 296. Nicola Kaminski weist darauf hin, daß im Repertoire zwar teilweise wörtlich die zur Charakteristik der Figuren innerhalb des Romans verwendeten Formulierungen verwendet werden (etwa im Fall des Cyparis), dabei aber das, was im Roman im Präteritum erzählt wurde, im Repertoire im Präsens steht (Kaminski 2002, S. 165). Diese Differenz signalisiert den Unterschied zwischen der vom Roman thematisierten Zeitordnung historischer Ereignisse (die auch keineswegs einfach linear verlaufen) und der mythischen Zeit, einer dauerhaften Gegenwart.

Auflösung, und gerade die paratextuellen Bestandteile des Romans unterstreichen dies. Allerdings liegt, wie das »Repertoire« ebenfalls signalisiert, die Beständigkeit des mythischen in seiner Wandelbarkeit; sobald zu einer eben erzählten Geschichte eine Paraphase verfaßt wird, verwandelt sich der erzählte Stoff einmal mehr, und wo zwei Geschichten paraphrasiert werden (die im Roman erzählte und die Ovidische Vorlage), da vollziehen sich zwei Metamorphosen. Die mit dem »Repertoire« aufgegriffene Form des vergleichenden mythographischen Kompendiums bündigt das Wuchern der Geschichten vorübergehend, indem sie die Varianten fixiert und einander gegenüberstellt. Allerdings vermag auch der Lexikograph, als welcher der Romanerzähler im »Repertoire« (seinerseits »metamorphisiert«) in Erscheinung tritt, keinen verbindlichen, keinen »originalen« Text zu bieten. Damit befindet er sich aber ja in bester Gesellschaft. Sind doch bereits die Metamorphosen Ovids, die den maßgeblichen Hypotext des Romans bilden, aus der Kompilation verschiedener Quellen und Mythenvarianten entstanden.

Durch die Kontrastierung von Bildern des Zerfalls (in der Romanfabel) mit Praktiken der Anordnung von Stofflichem durch den Lexikographen – einer Anordnung, die auch in der mise-en-page des zweispaltigen Textes zum Ausdruck kommt – stellt sich der Roman selbst auf eine Ebene oberhalb dieser Dichotomie und schafft aus den Bausteinen, den »Trümmern« einer alten Welt eine neue, die freilich ebenso der Zeitlichkeit unterliegt.²⁰¹ Das »Repertoire« in seiner scheinbar bloß rahmenden und ergänzenden Funktion trägt maßgeblich zur Profilierung von Ransmayrs Poetik der Metamorphosen bei.

Lexikographische Passagen innerhalb narrativer Texte. Evidenter noch als im Fall von der Romannarration angeschlossenen lexikographischen Passagen bilden solche Artikel einen integralen Teil des Textes, die sich in diesen auch räumlich eingebettet finden. – In Milan Kunderas Roman *Nesnitelná lehkost byti* (1984; dt.: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* (1984)) findet sich ein diktionaristischer Teil, der in die Haupterzählung integriert ist. Er gliedert sich in mehrere Teile. Insgesamt gehören diese Tei-

²⁰¹ Daß das Erzählen einen Ordnungsprozeß darstellt, in dessen Verlauf »Welt« neu geschaffen wird, hat Ransmayr explizit in seiner Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises hervorgehoben: »Wovon immer er spricht – in seiner Geschichte, in seiner Sprache muss der Erzähler *alle* Welt noch einmal erfinden, noch einmal und immer wieder erschaffen [...]« (Ransmayr 1997, S. 200).

le dem Dritten Teil des Romans an, der unter dem Titel »Unverstandene Wörter« steht. Wie die anderen Romanteile ist er in nummerierte Abschnitte untergliedert. Abschnitt 3 des Dritten Teils heißt »Kleines Verzeichnis unverstandener Wörter (Erster Teil)« (86–92); er gliedert sich in Unterabschnitte, die unter typographisch herausgehobenen Lemmata stehen: »Frau« (86–88), »Treue und Verrat« (88f.), »Musik« (89–91), »Licht und Dunkel« (91f.). – Fortgesetzt wird das »Kleine Verzeichnis unverstandener Wörter« in Abschnitt 5 von Teil III (95–101), der auch entsprechend betitelt ist (den Hinweis »Fortsetzung« inbegriffen). Hier finden sich Einträge zu den Stichworten »Umzüge« (95–97), »Die Schönheit von New York« (97–99), »Sabinas Heimat« (99f.), »Friedhof« (101). Unter dem Titel »Kleines Verzeichnis unverstandener Wörter (Schluß)« steht schließlich auch Abschnitt 7 (105–111); die Lemmata lauten hier »Die Alte Kirche in Amsterdam« (105–107), »Stärke« (107f.), »In der Wahrheit leben« (109–111). Diese diktionsaristischen Teile unterscheiden sich bezogen auf Inhalt und Textgestaltung nicht kategorial von den erzählenden Kapiteln, die sie umgeben; auch sie bieten erzählerische Passagen, die zur Gesamtnarration gehören, allerdings in Verbindung mit ausgeprägt reflexiven Abteilen, in denen es um Ausdruckweisen oder die Erläuterung von Formulierungen geht. – Funktional lassen sich die lexikographisch-diktionsaristischen Teile als Komprimationen und Kondensierungen beschreiben; sie lenken den Blick auf zentrale Motive und Themen. Der Titel der Verzeichnisse »unverstandener Wörter« ist doppelbödig, und damit sind es auch die Verzeichnisse selbst. Denn auch wenn sie das Wissen des Lesers über die romaninterne Welt anreichern und manches explizieren, unterstreichen sie die von der Romanhandlung insgesamt erzeugte Suggestion von Unverständlichkeit, von Grundlosigkeit und Kontingenz. Von Worterläuterungen im strikten Sinn, welche deskriptiv die Bedeutung eines Ausdrucks fixieren und explizieren, kann ja ohnehin nicht die Rede sein. Letztlich machen die »Verzeichnisse« auf das *Unverstandensein* der »unverstandenen Wörter« aufmerksam, um es zu bekräftigen, nicht um es aufzuheben.

Dem unvollendeten Romanprojekt *Wirths Roman* (1999) von György Sebestyén läßt sich in der hinterlassenen fragmentarischen Gestalt nicht ansehen, wie die Proportionen bezogen auf die Narration der Hauptfabel und den lexikographischen Teil ausgefallen wären;²⁰² sicher ist nur, daß letzterer

²⁰² Sebestyén starb 1990, bevor er den Roman fertigstellen konnte.

schon in der vorliegenden Form umfangreich ist (und dabei hätte sich sein Umfang offenbar noch vervielfachen sollen). Mathias Senkels Roman *Frühe Vögel* (2012)²⁰³ besteht unter anderem aus einem umfangreichen Lexikonteil, der mit anderen Schreibweisen kontrastiert.²⁰⁴

²⁰³ Der Roman enthält zwei alphabetische Artikel-Sequenzen sowie andere Teile, die weiteres ›Sachwissen‹ über die Romanwelt vermitteln und sich dabei an wissensvermittelnde Textformen anlehnen. Vgl. Teil III, Bsp. 12.

²⁰⁴ Vgl. Teil III, Bsp. 8.

11. Sammelsurien

»Sammeln kann nur, wer von dem, was er sammelt, einen Begriff hat oder haben könnte«, so erläutert Manfred Sommer in seiner Abhandlung über das Sammeln.²⁰⁵ Dies gilt auch dort, wo nicht um praktisch-ökonomischer Motive willen gesammelt wird, sondern um des Sammelns selbst willen, aus einer Haltung heraus, die Sommer als »ästhetisch« bestimmt.²⁰⁶ Hiervon als von einem »Grundriß« ausgehend, lassen sich laut Sommer zwei »Weisen des Sammelns« beobachten, »die als Grenzfälle des Zuwenig und des Zuviel in ihm enthalten sind.«²⁰⁷ Im ersten Grenzfall fehlt der das Sammeln leitende Begriff, im zweiten steht das Sammeln unter der Herrschaft einer ganzen, alles potentiell Sammelbare umfassenden begrifflichen Systematik.²⁰⁸ – In letzterem Extremfall entstehen Sammlungen, bei denen es primär um den Zweck der Repräsentanz begrifflicher Differenzierungen und nicht primär um die »sehenswerten« Dinge selbst, also um deren Reiz als Sammelobjekte geht. Für Sommer waren die auf gelehrten Studien basierenden barocken Wunderkammern in dieser Weise organisiert: als Akkumulationen von Exemplarischem, das wegen seines jeweils exemplarischen (einen Begriff repräsentierenden Status) in die Sammlung Eingang fand.²⁰⁹ Wer ein Exemplar in der Sammlung hatte, das einem bestimmten klassifikatorischen Begriff in einem Ordnungssystem entsprach, brauchte kein zweites. Dafür

²⁰⁵ Sommer 2002, S. 113f.

²⁰⁶ »Was ästhetisch gesammelt wird, ergibt sich als Schnittmenge aus dem Begriff des Sehenswerten *und* einem weiteren Begriff. Dieser bestimmt näher, *was* gesammelt wird.« (Ebd., S. 81).

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ »Ist, außer dem des Sehenswerten, kein Begriff da, so ist nichts ausgeschlossen; sind hingegen *alle* Begriffe da, so ist alles eingeschlossen. Es kommt zu Sammlungen, in die alles Sehenswerte Eingang finden kann.« (Ebd.).

²⁰⁹ »Die zweite Form, alles Sehenswerte zuzulassen, beruht auf dem Grundsatz: von allem etwas. Hier fehlt zwar der Begriff nicht, aber er kann nicht mehr als Auswahlinstrument fungieren, weil er mit anderen Begriffen in einem System verbunden ist, das alles umfaßt. Sie bilden gemeinsam ein wohlgeordnetes Ganzes, das sich räumlich darstellen läßt als ein Plan, ein Schema, ein Tableau, eine Matrix. [...] Es findet Eingang, was sich als exemplarisch oder prototypisch hervortut, was sich als schön und wohlgefällig darstellt, was einen Zug deutlich oder überdeutlich ausprägt; dann aber auch, was sich an oder auf den natürlichen Begriffsgrenzen befindet, und was jenseits ihrer: abartige und naturwidrige Dinge, kuriose und monströse Erscheinungen, groteske und bizarre Gebilde. Die Kunst- und Wunderkammern waren solche systematischen Sammlungen.« (Ebd., S. 82).

orientierten sich die Sammler um so mehr an der Idee einer auf Vollständigkeit abzielenden Systematik.

Sammlung und Sammelsurium. Anders wenn es keinen das Sammeln leitenden Begriff geht, also im zuerst genannten Extremfall. Hier entstehen – als Grenzformen der eigentlichen Sammlung – die »Sammelsurien«.

Die eine Form [von den beiden ›Grenzfällen‹] ist das Sammelsurium. Wenn sich hier bei mir ein sonderbarer Zweig, ein herrlich glänzender Kieselstein, eine seltene Münze und eine alte Uhr angesammelt haben: welches ist dann der Begriff, den ich brauche, um das, was ich da habe, so auffassen zu können, als sei es durch absichtliche Sammeltätigkeit zusammengetragen worden? *Fehlt* mir dieser Begriff, so bleibt zwar alles ästhetisch, aber ich vermag es nicht als Anfang einer Reihe zu begreifen, die ich sammelnd fortsetzen könnte. Wie und warum auch immer weiteres hinzukommt: es bleibt, obgleich schön anzuschauen, Sammelsurium. Und es gibt keinen Grund, beliebiges Sehenswertes nicht mit hinzuzutun.²¹⁰

Angemerkt sei, daß für den Betrachter einer von anderen angelegten Sammlung, der die das Sammeln einst leitenden Begriffe nicht kennt, die begriffsgeleitete entstandene Sammlung (auch die auf Systematik angelegte) wie ein Sammelsurium wirken kann. Man muß schon wissen, was eine Wunderkammer repräsentieren soll, welche epistemische Ordnung sich in ihr manifestiert, um diese Ordnung aus ihr herauszulesen.

Sammelsurien jedenfalls sind, in ihrer Indifferenz gegenüber sie konstituierenden Begriffen und Begriffssystemen, das Gegenmodell zu begrifflich-epistemisch geordneten Darstellungen. Als »Sammelsurien« zu charakterisieren wären Kollektionen von formal und inhaltlich heterogenen Dingen, hinter deren Diversität kein gemeinsamer begrifflicher Nenner steckt – oder doch (genauer gesagt) keiner, der sie und ihre Präsenz in der Sammlung erläuterte. *Ding* ist ja auch ein Begriff, aber keiner, der erklärt, warum etwas in eine Kollektion aufgenommen wird.

Text-Sammelsurien, Artikel-Sammelsurien. Manche Textkompilationen präsentieren sich ostentativ als ein Sammelsurium von Textbausteinen und Text-Fundstücken, von (kontingenten oder absichtsvoll gestalteten) Textfragmenten, von kompilierten Zitaten und bunt gereihten Paraphrasen sind

²¹⁰ Ebd., S. 81f.

Sammelsurien. Zum Thema ›Ordnungen des Wissens‹, zu epistemisch fundierten Ordnungsideen und zu etablierten Praktiken der Anordnung von Wissensbeständen in wissensvermittelnden Kompendien verhalten sie sich zumindest latent subversiv.

Es kann aber auch sein, daß zwar die Texte selbst gewisse Ähnlichkeiten aufweisen (etwa indem sie allesamt wie Artikel in einem Lexikon gestaltet sind), daß aber auf der Ebene der dargestellten Inhalte und Gegenstände eine Heterogenität besteht, die sich der begrifflichen Homogenisierung verweigert. Bücher, die aus Artikelsequenzen zu ausnehmend heterogenen Gegenständen bestehen, ohne daß sie nach einem erkennbaren Anordnungsprinzip organisiert wären, lassen sich als »Sammelsurien« charakterisieren – mit einem Begriff also, der für eine Serie einschlägiger Publikationen auch explizit verwendet wurde (s.u.). Selbst wenn das Alphabet als Anordnungsprinzip gewählt wurde, kann ein »Sammelsurium« vorliegen, da die alphabetische Anordnung ja das Gegenteil von einer begrifflich-systematischen ist. Solche Kompilationen heterogener Wissensbrocken können als Hinweis darauf gelesen werden (vor allem, wenn sie Titel wie »kleine Brockhütte« oder auch »Große Brocklaus« tragen), daß auch die geläufigen Wissenskompendien Sammelsurien sind. Eine solche Betrachtung von ›normalen‹ Lexika und Enzyklopädien impliziert die These oder doch den Verdacht, daß diese nicht wirklich auf einer einheitlichen Ordnung basieren, daß sie zwar von Begriffen und Begriffssystemen geprägt werden, welche das Sammeln von Informationen leiten und sich im Inhalt der Kompendien niederschlagen – daß diese Begriffe und Begriffssysteme aber ihrerseits nichts als ›Sammelsurien‹ sind.

Borgesianische Sammelsurien. Jorge Luis Borges' auf Sammlungsprozessen beruhende *Handbücher*, seine Kompilationen und seine Anthologie *Bibliothek von Babel* nähern sich dem Sammelsurium (vgl. I. B). Zwar sind sie zum einen insofern als ›Sammlungen‹ zu charakterisieren, als die noch einem integrierenden Begriff zuzuordnen sind (Fabelwesen, Traumvisionen, Himmels- und Höllendarstellungen, Phantastische Literatur), aber intrikaterweise verliert eben dieser Begriff selbst – indem er durch die an seinem Leitfaden konstituierte Sammlung gleichsam in Texten materialisiert wird – bedingt durch deren Unterschiedlichkeit an Konsistenz und Tragfähigkeit. Der Begriff des »imaginären Wesens«, Leitfaden der Sammlung von Fabeltieren, erweist sich als unpraktikables Instrument, verdünnt und verflüssigt

sich, wenn die Leitdifferenz zwischen Realem und Imaginärem sich als problematisch erweist. Der Begriff des »Traums« wird unscharf. Himmel und Hölle, einem impliziten Vorverständnis gemäß voneinander und vom irdischen Lebensraum unterschieden, verlieren an bestimmbarer Kontur. Und was »phantastische« Literatur ist, zumal in Kontrastierung zu nicht-phantastischer Literatur, weiß ohnehin niemand zu sagen. Statt, wie man es von Begriffen erwarten kann, bei differenzierenden Wahrnehmungen und Beschreibungen von Phänomenen und Vorstellungen zu helfen, verwirren die genannten Pseudo-Begriffe den, der sich an ihnen orientieren will, nur noch mehr. Das Ergebnis ist ein Sammelsurium. In die Form lexikographischer Kompendien gebracht, unterminiert es deren Funktion.

Von der Sammlung zum Sammelsurium. Auch geordnete Sammlungen können als latente Sammelsurien erscheinen. Der Sammler sortiert seine Stücke, aber er kann sie auch umsortieren. Er folgt einer Ordnungsidee, aber diese kann sich verändern. Der Betrachter einer Sammlung kann andere Ordnungsmuster entdecken als der Sammler selbst. Sammlungen sind – so gesehen – das typische Format einer Episteme der flexiblen (geschichtlich gewordenen) Ordnungen. In Sammlungen können sich auch verschiedene Ordnungen überlagern. Entsprechend können die einzelnen Stücke im Licht unterschiedlicher Relationen (potenzieller Relationen) erscheinen; der Betrachterblick kann immer neue Konstellationen bilden.

Eine Serie von Sammelsurien hat in Jahresabständen Ben Schott publiziert – wie um zu demonstrieren, daß sich Sammelsurien prinzipiell endlos erweitern lassen.²¹¹

²¹¹ Vgl. z.B.: *Schott's Original Miscellany* (2002). – *Schott's Food and Drink Miscellany* (2003). – *Schott's Sporting, Gaming & Idling Miscellany* (2004). – *Schott's Almanac 2006* (2005). – *Schott's Almanac 2007* (2006). – *Schott's Almanac 2008* (2007). – *Schott's Almanac 2009* (2008). – *Schott's Almanac 2010* (2009). – *Schott's Almanac 2011* (2010). – *Schott's Quintessential Miscellany (Indispensable Irrelevance)* (2011).

12. Vokabularien

Über Vokabelsammlungen wird eine Fülle an Weltwissen vermittelt, das in ihnen wie kondensiert vorliegt; sie spiegeln kollektive Ideen, bieten Wissensbestände in kondensierter Form – und verweisen auf bestehende gesellschaftliche Strukturen und Praktiken. Sie bieten insofern Gelegenheit, den Wissensstand der Kultur, auf die sie sich beziehen, zu bedenken, vielleicht unter kritischem Vorzeichen – aber auch kritisch auf die sozialen Ordnungen zu blicken, auf die Institutionen, die sie hervorbringen und die Ordnungs- und Wertvorstellungen, an denen sie sich orientieren. Vokabularien können unterschiedlich gestaltet sein – als knappe Umschreibungen der Bedeutung einer Vokabel, als ausführliche Zusammenstellung einer Vielzahl von Bedeutungsoptionen, Kontexten und Gebrauchsformen, aber auch als Darstellung von Sachverhalten oder als Serie von Handlungsanweisungen am Leitfaden von Vokabeln. Unabhängig von ihrer jeweils konkreten Gestalt und Funktion signalisieren sie in jedem Fall, daß Wörter keine absoluten Bedeutungen haben. Einzelvokabeln und zusammengesetzte Ausdrücke gewinnen ihre Bedeutung stets in einem Kontext (und sie können, je nach Kontext, oft Verschiedenes, ja manchmal Konträres bedeuten) – wobei aber zudem auch die Bestimmung bzw. Identifikation dieses Kontextes eine Vorentscheidung, eine Auswahl oder ein ›Wiedererkennen‹, voraussetzt.

Insofern Wörter ihre Bedeutung durch die Kontexte gewinnen, in denen sie benutzt werden, haben auch und gerade Vokabularien, deren Verfasser Belegstellen kompilieren, erläutern und dabei gefundene Wortbestände neu kontextualisieren, einen performativen Effekt: Indem sie darstellen und ggf. kommentieren, wo und wie ein Wort verwendet und kontextualisiert wurde, privilegieren sie die ausgewählten Beispiele und Verwendungsweisen und beeinflussen selbst die Bedeutungsgeschichte des fraglichen Worts. Die Bestände eines Vokabulars werden allein schon durch Auflistung zu etwas anderem, als sie vorher waren; sie beginnen etwas zu repräsentieren, implizit in jedem Fall den Wortbestand, dem sie entnommen sind. Das Vokabular ist eine Metonymie der ›Sprache‹ und wird oft als solches reflektiert.

Man könnte Wörterbüchern sogar einen Sonderstatus gegenüber bloßen lexikographischen Listen oder digital vernetzten Einzeleinträgen zugestehen, weil sie zumindest für einen gewissen Zeitraum die Abgeschlossenheit und Repräsentativität eines Wortbestandes suggerieren, den Eindruck von ›Exemplarischem‹, von ›Relevantem‹ erzeugen.

›Literarischen‹ Wörterlisten geht es primär um eine kreative Arbeit an und mit Sprache; als ›protoliterarisch‹ könnten solche Vokabularien charakterisiert werden, die jedenfalls nicht in erster Linie einem praktischen Zweck wie Verständigung, Sachinformation oder Handlungsanweisung dienen, sondern denen es darum geht, Denkanstöße zu geben, Reflexionen auszulösen, scheinbar Selbstverständliches in Frage zu stellen. Daß gerade dies am Leitfaden von Vokabeln bzw. Vokabellisten und Namen bzw. Namenslisten besonders effizient möglich ist, illustrieren viele Beispiele aus der neueren und neuesten Literatur, aus Prosatexten und Lyrik. Das Wörterbuch ist ein wichtiges poetologisches Motiv (vgl. dazu I. D), ebenso wie Sonderformen des Wörterbuchs wie etwa das Vokabelheft, das gelegentlich – etwa bei Ernst Jandl – als Textmuster herangezogen wird. Das Vokabelheft ist in der Regel nicht alphabetisch strukturiert, dafür ist es ein selbstgeschriebenes und insofern ›persönliches‹ Wörterbuch, anlaßbezogen entstanden, oft ein Ausdruck spezifischer Interessen, offen für individuelle Akzentuierungen. Das Spektrum literarischer Semantisierungen der Wörtersammlung oder Wörterliste ist breit (vgl. dazu I. D). Es reicht vom Vertrauen in Wortbestände als potentielle Quellen dichterischer Inspirationen, ja als Kollektion von Beschwörungsformeln für die Dinge der Welt, bis hin zum inneren Widerstand gegen die Vokabeln, die dem Sprechenden vorzuschreiben scheinen, was gesagt werden soll, ja bis zur resignativen Vorstellung, als Sprachbenutzer selbst nichts anderes als ein lebendes Wörterbuch (oder vielmehr: das Echo bestehender Wörterbücher) zu sein.²¹²

Fremdes, Befremdliches. Oft enthalten literarische Vokabelsammlungen unvertraute Ausdrücke; oft bestehen sie sogar aus Unvertrautem – sei es, daß sie sich auf selten benutzte, anachronistische oder spezialistische Wörter konzentrieren, sei es, daß sie Neologismen bieten. Mit ihren Sonder- oder Alternativvokabularen lösen sie Reflexionen über die Beziehung von Spra-

²¹² In Ingeborg Bachmanns Erzählung »Simultan« empfindet dies die Protagonistin, eine Simultandolmetscherin, so: »Was für ein seltsamer Mechanismus war sie doch, ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben, lebte sie, eingetaucht in die Sätze anderer, und mußte nachtwandlerisch mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen, sie konnte aus ›machen‹ to make, faire, fare, hacer und delat' machen, jedes Wort konnte sie so auf einer Rolle sechsmal herumdrehen, sie durfte nur nicht denken, daß machen wirklich machen, faire faire, faire fare, delat' delat' bedeutete [...], und sie mußte schon aufpassen, daß sie eines Tages nicht von den Wortmassen verschüttet wurde.« (Bachmann 1972, S. 19f.).

che, Sprechern und Welt aus. Nicht selten geben sie zudem Anlaß, über die Grenzen des sprachlich Bezeichenbaren und Vermittelbaren nachzudenken, über das Namenlose oder das mit Wörtern bloß Umschriebene, über das, was jenseits der Wörter liegt – und über die Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren.

Zur Differenzierung zwischen faktuellem und fiktivem Schreiben unterhalten Wörterbücher kein eindeutiges Verhältnis, sondern hier besteht vielmehr ein ganzes Spektrum potenzieller Beziehungen. Als deskriptive Darstellungen konventioneller Wortverwendungen konsultiert, haben sie einen faktual-deskriptiven Zug; als Medien der Belehrung, wie man sich ausdrücken sollte, eher einen präskriptiven. Wörterbücher können konsultiert werden, um durch möglichst passende, dichte, treffende Vokabeln tiefer in die Welt der Dinge einzutauchen oder sich diese Dinge durch sprachliche Mittel doch näher heranzuholen (vgl. I. D).

Gegenüber kodifizierten Wortbeständen abweichende, aus Neologismen, Wortverfremdungen oder verfremdenden Bedeutungserklärungen beruhende Wörtersammlungen können demgegenüber das Befremden gegenüber der erfahrenen sozial-kulturellen oder natürlichen Welt zum Ausdruck bringen. Sie können ferner als Sprachführer gelesen werden, die entweder die unsichtbaren Seiten der vertrauten Welt sichtbar machen oder aber zu alternativen Welten gehören, wo eben ›anders‹ gesprochen wird.

Zumindest zu heuristischen Zwecken könnte man im Bereich der literarischen Vokabelsammlungen zwischen solchen unterscheiden, die sich an monolingualen, und solchen, die sich an bilingualen, also an Fremdwörterbüchern, orientieren. Allerdings bieten gerade scheinbar monolinguale Beispiele einen Anlaß, die Idee der ›Monolingua‹ als solche kritisch zu überdenken. Der Sprachwissenschaftler Mario Wandruszka hat im Kontext seiner Ausführungen zu einer »Interlinguistik« die These vertreten, ein jeder Sprecher sei innerhalb seiner eigenen Sprache multilingual. Sprachen seien keine Monosysteme; ein jeder spreche, je nach aktuellem Lebenskontext, letztlich mehrere ›Sprachen‹ – und die jeweils ›eigene‹ Sprache bleibe den Sprechern stets teilweise unvertraut. Die Unterscheidung zwischen dem Bezug zu dieser ›fremdsprachlichen‹ Dimension der Erstsprache und dem Bezug zu sogenannten ›Fremdsprachen‹ sei relativ.

Wir sprechen mehrere Sprachen, Teilsprachen, schon in unserer Muttersprache. Wir lernen im Laufe unseres Lebens Regionalsprachen, Sozialsprachen,

Kultursprachen, Fachsprachen, Gruppensprachen [...]. Wir ›übersetzen‹ immer wieder von einer Teilsprache in eine übergreifende Gemeinsprache oder in eine andere Teilsprache. [...] W]er Ohren hat, zu hören [...], weiß aus alltäglicher Erfahrung, daß eine Sprache eigentlich ein Konglomerat von Sprachen ist.²¹³

Gerade literarische Umgangsweisen mit Sprache – auch und gerade in Form poetisch-literarischer ›Wörterbücher‹ – könnten zur Plausibilisierung dieser Ideen herangezogen werden.

Vokabeln und Verwandlungen: Zur Poetik Yoko Tawadas. In den Romanen, Erzählungen, Gedichten und poetologischen Texten Yoko Tawadas spielen Vokabularien vielfach tragende Rollen. Tawada demonstriert facettenreich das stimulierende Potenzial gesammelter Wörter. Wenn bekannte Dinge im fremdsprachigen Raum andere Namen als die aus der Muttersprache vertrauten tragen, so bewirkt dies – zum Erschrecken oder auch zur Freude des beobachtenden Subjekts – oftmals ihre eigene Verwandlung. Tawada erzählt eine ganze Reihe von Geschichten über solche Erfahrungen von Befremdlichem.²¹⁴ In fremdsprachigen Räumen kommt es zu vielen, oft unvorhersehbaren Entdeckungen im Reich der unvertrauten Vokabeln westlicher Sprachen. Homonymien beispielsweise stiften irritierende Beziehungen zwischen Dingen. So fühlt sich die Ich-Erzählerin in der Erzählung »Coronis« als Folge der Wörterbuch-Erklärung zum englischen Wort »tube« fortan in englischen Untergrundbahnen so, als sei sie in einer deutschen »Tube«. »›Tube‹ bedeutet U-Bahn, lese ich in einem meiner Wörterbücher. Seitdem fühle ich mich halb flüssig, wenn ich ihn einer U-Bahn sitze.«²¹⁵ Fremdsprachige Vokabeln können Schwindelerfahrungen auslösen, wie es anlässlich eines besonders passenden Beispiels heißt: Der deutsche Ausdruck »Kreislaufstörungen« erscheint als Auslöser der (außerhalb des Deutschen

²¹³ Wandruszka 1971.

²¹⁴ »Ein deutscher Bleistift unterschied sich kaum von einem japanischen. Er hieß aber nicht mehr ›Enpitsu‹, sondern ›Bleistift‹. Das Wort ›Bleistift‹ machte mir den Eindruck, als hätte ich es jetzt mit einem neuen Gegenstand zu tun. [...] Bald gewöhnte ich mich daran, mit einem Bleistift - und nicht mehr mit einem Enpitsu - zu schreiben. Bis dahin war mir nicht bewußt gewesen, daß die Beziehung zwischen mir und meinem Bleistift eine sprachliche war.« (Tawada 1996, S. 9)

²¹⁵ Tawada 2001a, 78f.

unbekannten) Gesundheitsbeeinträchtigung, die er bezeichnet.²¹⁶ Poetisch fruchtbare Irritationen weckt aber nicht nur die Beschäftigung mit fremdsprachigen Vokabularien, sondern auch eine vertraute Sprache kann fremde und überraschende Gesichter zeigen, wenn ihre Vokabeln sich in neuen Konstellationen präsentieren. Fremdsprachliches Vokabular kann die Genese solche Konstellationen allerdings katalysieren. Ein in dieser Hinsicht programmatisches Gedicht aus dem Band *Überseetzungen*, betitelt »Ein chinesisches Wörterbuch«, demonstriert exemplarisch Tawadas Spiel mit Vokabellisten als ein Kernstück ihrer Poetik der Verwandlungen.²¹⁷ Alle Wörter dieses »Chinesischen Wörterbuchs« sind deutsche Vokabeln, sie entstammen allerdings einem chinesisch-deutschen Wörterbuchs. Jeweils einem Wort aus der deutschen Sprache steht hier die wörtliche deutsche Übersetzung desjenigen Ausdrucks gegenüber, den die chinesische Sprache für dasselbe Signifikat bereithält. Der buchstäbliche Sinn des chinesischen Ausdrucks erscheint somit in der Gestalt einer intrasprachlichen (deutschen) Übersetzung. Das Deutsche, rechts und links der Doppelpunkte, erscheint selbst als Sprache auf bzw. mit zwei Seiten.²¹⁸ Angelegt als zweispaltige Vokabelliste offenbart der Text die Zwiespältigkeit der Sprache ebenso wie das produktiv nutzbare Irritationspotenzial, das daraus resultiert.

In literarischen und protoliterarischen Wörterlisten und Wörterbüchern, wie sie vor allem seit dem sogenannten linguistic turn der 1960er und 1970er Jahre in vielen Varianten entstanden sind, bespielen sich die stark ausdifferenzierten Interessen der Kulturen und Diskursgemeinschaften, denen sie entstammen. Dies gilt für sprachkritische und für sprachgeschichtliche Themen, für soziale Sondersprachen und spezifische Sprachführer, für die Freude am Wissen, die an der Satire und die am Nonsense.

Zur Illustration des Spektrums einige literarische und protoliterarische Wörtersammlungen, präsentiert als ›Wörterbücher‹:

²¹⁶ Vgl. Tawada 2002, S. 150.

²¹⁷ Vgl. dazu Tawada 2001b.

²¹⁸ »Pandabär: große Bärkatze / Seehund: Seeleopard / Meerschweinchen: Schweinmaus / Delphin: Meerschwein / Tintenfisch: Tintenfisch / Computer: elektrisches Gehirn / Kino: Institut für elektrische Schatten / schwindelerregend: in den Augen blühen / unzählige Blumen in voller Pracht / Ohnmacht: Abenddämmerung der Vergangenheit« (Tawada 2002, S. 31).

- CUS (= Pseudonym): *Das sonderbare Lexikon der deutschen Sprache* (2009).
- Delius, Friedrich Christian: *Konservativ in 30 Tagen. Ein Hand- und Wörterbuch. Frankfurter Allgemeinplätze* (1988).²¹⁹
- Drews, Jörg: *Das endgültige zynische Lexikon. Ein Alphabet harter Wahrheiten zugemutet von Jörg Drews & Co* (1990).
- Faber, Olaus: *Das babylonische Handbuch der Sprache. Von Zungenbrechern, Schwiegermutterssprachen und Freud'schen Versprechern* (2008).
- Fricke, Gerald/Frank Schäfer: *Das Campus-Wörterbuch. Der obligatorische Führer von Abitur bis Zwangsexmatrikulation* (1998).²²⁰
- Griesbeck, Robert: *Der Turm von Schwafel* (2010).²²¹
- Moore, Christopher J.: *Mister Moore's Wortgestöber. Ein Wegweiser durch die Sprachen der Welt* (2007).
- Scaraffia, Giuseppe: *Petit dictionnaire du dandy* (1988).²²²
- Voltaire light. Il nuovo dizionario filosofico. Senza dizionario, senza filosofia e a basso contenuto di Voltaire. Racconti* (2015).

²¹⁹ Der Band bietet 30 ›Lektionen‹, zu Themen wie »Der Mensch«, »Die Natur«, »Die Kultur«, »Der Markt«, »Der Sozialstaat oder: Das Schlaraffenland für Schnorrer«, »Europa«, »Der Rest der Welt«, »Sprichwörter zum alltäglichen Gebrauch«. Innerhalb der Kapitel finden sich dann meistens alphabetisch aneinandergereihte Begriffserklärungen. Es folgen Übungen und Merksätze; das Lehrbuch verwandelt den beflissenen Leser in einen Konservativen. (Stichworte: »Betreuungsstaat«, »Krankfeiern«, »Kururlaub«.)

²²⁰ Laut Schultz der »obligatorische Führer vom Abitur bis zur Zwangsexmatrikulation«. Leseprobe: »Ordinarius. Der ›ordentliche‹ Professor (immer ordentlich gescheitelt). Er spendet Segen und weist den rechten Weg aus düstrem Jammertal und mahnet alleweil, zu Nutz und Frommen des andächtig lauschenden Publici. Es ist unstreitig eine Schande unseres Zeitalters, dass man Ingenium und warme Religion eines solchen Hirten, den wir uns angewöhnt haben C4-Professor zu nennen, immer noch verkennt.« (Zit. bei Schultz, S. 12). Wie Schultz diagnostiziert, verfällt das Campus-Lexikon oft in Flaxerei und Kalauer (ebd.).

²²¹ Eine Zusammenstellung von Worthülsen, Phrasen, Stilblüten und anderem sprachlichem Unfug, gegliedert in einzelne Kapitel. Diese enthalten dann jeweils ein alphabetisches Wörterverzeichnis sowie andere Beispiele. Kapitel des Buches sind u.a.: »Jugendsprache«, »Denglish«, »Übersetzungen«, »Sicherheits-, Warn-, und Gebrauchshinweise, Packungsaufschriften«, »Internet«, »Werbung und Politik«, »Deutsche Demokratische Wörter«, »Feminismus«, »Euphemismen« etc.

²²² »Der ›großstädtische Zierlummel‹ wird hier mit Artikeln über Kunst und Kunstwerk, Schönheit und Glück, Krawatte, Dialektik, Femininität, Ironie, Spiegel, Mysterium, Satanismus, Vulgarität, Zeit u.v.m. charakterisiert.« (Ebd., S. 10).

III: 101 Beispiele

Viele literarische Werke zitieren Formen wissenschaftlicher Darstellung von Sachverhalten. Oft etwa wird auch ein erzählter fiktionaler Haupttext durch kommentierende Komponenten ergänzt, welche (spielerisch) die Suggestion wissenschaftlicher Darstellung erzeugen. Paratextuelle Schreibweisen und Textformen wie Vor- und Nachworte, Fußnoten, Appendices, Kommentare, Forschungsberichte, Rezensionen etc. bilden oft Schwellen zwischen Literatur und außerliterarischen Wissensdiskursen. Lexikographische Schreibweisen und andere Referenzen auf wissensvermittelnde Textformate finden sich gerade in der neueren und in der Gegenwartsliteratur in vielen Spielformen.

Die in diesem Teil vorgestellten Beispiele sind dem Erscheinungsbild nach ausnehmend heterogen. Hinsichtlich zentraler Fragen wie der nach ihrer Positionierung zum Feld konventionellen Wissens, nach der Fiktionalität oder Faktualität ihrer Inhalte und nach der Funktion ihrer Strukturen lassen sie sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Immerhin zeichnen sich aber Tendenzen ab, bilden sich Konstellationen. Vielfach überwiegt gleichwohl der Eindruck der Besonderheit von Texten respektive Büchern, die aus dem Rahmen fallen, indem sie sich von Darstellungskonventionen spielerisch distanzieren. Literarisch-ästhetische Artefakte, daran wird so unter anderem erinnert, sind unbeschadet ihrer vielfachen Vergleichbarkeit und Gruppierbarkeit stets Singularitäten.

Nicht nur experimentell verfahrenende Autoren setzen sich produktiv mit wissensbezogenen Darstellungsformaten auseinander. Beliebt sind letztere auch im diffusen Bereich dessen, was man behelfsweise ›Unterhaltungsliteratur‹ nennen könnte.¹

¹ Den Hintergrund bildet eine disziplinenübergreifende Auseinandersetzung mit epistemologischen, wissens- und darstellungsgeschichtlichen Fragestellungen. – Vgl. zu Affinitäten zwischen Literatur und Lexikographik: *Dictionnaires et littérature. Actes du Colloque international ›Dictionnaires et littérature, Littérature et dictionnaires (1880–1990)‹*. Hg. v. Pierre Corbin und Jean-Pierre Guillermin. Paris 1995. Hier u.a.: André Goosse/Jean-René Klein: »De la lexicophilie à la lexicomanie«, S. 279–289. Das Spektrum literarischer Positionierungen gegenüber dem lexikographischen ist weit. Es reicht beispielsweise von der intensiven Konsultation bestehender Nachschlagewerke über die Parodie lexikographischer Werke bis zur Etablierung eines regelrechten Konkurrenzverhältnisses zu ihnen. Vgl. hierin etwa Anne-

Verfasser unterschiedlicher Textgenres erkunden die gestalterischen Möglichkeiten, die in Formen wissensvermittelnder Darstellung stecken. Diese Möglichkeiten werden für Konstruktionen fiktionaler Welten genutzt und treten daneben in den Dienst literarischer Reflexionen über Welt und Wissen, Epistemen und Ordnungsmuster, Realitäten und Fiktionen, Wörter und Schreibweisen.² Als literarisch reizvolles Unternehmen erweist sich vor allem immer wieder das Inszenieren der Brüche und Paradoxien des Enzyklopädierens: die spielerische Auseinandersetzung mit der Idee, ›alles mögliche Wissen‹ darzustellen – der Umgang mit einem ›Zuviele‹ an Wissen, das doch zugleich eben wegen seiner Fülle geschätzt wird – die Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen enzyklopädischer Wissensrepräsentation – die Demonstration eines sich verzweigenden, zersplitternden, in sich unstimmen oder schlicht irritierend zeitgebundenen Wissens.

Lexikographische Projekte sind vielfach einer Poetik der Verfremdung und Irritation (der ›De-Familiarisierung‹) verpflichtet: Scheinbar Geläufiges stellt sich in anderem Licht dar bzw. wird im Licht seiner Darstellung zu etwas anderem. – Literarische Lexikographie ist – auch dies kann als einer ihrer Grundzüge gelten – ein ostentativ und in mehrerlei Hinsicht intertextuelles Projekt: Form und Gattung als die architextuellen Momente sind Zitat; ein Zitat ist auch das abecedarische Anordnungsprinzip; direkte Zitate und Paraphrasen spielen meist eine quantitativ und qualitativ wichtige Rolle, vor allem wenn Wissens- und Wortbestände aus anderen Kontexten zitiert werden. Und durch die Kompositionsform der Artikelfolge treten oftmals intertextuelle Relationen zwischen den zitierten oder zum Gegenstand der Allusion gemachten Wissensbereichen, Textüberlieferungen und Vokabularien deutlich hervor.

Wo sich literarische, para- und protoliterarische Projekte an der Form des Lexikons, der Enzyklopädie oder ähnlicher wissensvermittelnder Kompendien orientieren, können mehrere Motive im Spiel sein; natürlich können sich auch mehrere verbinden. Eher zu heuristischen Zwecken als im Sinn einer differenzierenden Systematik genannt seien insbesondere: ein Interesse

Marie Christin: »Les mots, l'écrit: l'usage du dictionnaire chez Francis Ponge«, S. 319–330; Jean-Pierre Guillermin: »Paul Adam lexicographie. Entre symbolisme et décadentisme. Littre ironisé«, S. 357–368; Bernard Magné: »Georges Perec. Faire concurrence au dictionnaire«, S. 331–341. – Zum Themenfeld vgl. ferner: Schmitz-Emans/Fischer/Schulz 2012, S. 7–26. – Schmitz-Emans 2014. – Schmitz-Emans 2015.

² Vgl. Kilcher 2007. – Kilcher 2012. – Reulecke 2008.

an Stilimitationen und Zitaten, am Spiel mit Wörtern und Wortbedeutungen, an Anordnungsoptionen, Strukturen, Kompositionsformen, an Alphabet, Liste, Artikelform etc.; eine satirische Grundhaltung gegenüber spezifischen Gegenständen oder Darstellungsformen, Personen, Verhaltensweisen, Ausdrucksweisen, Institutionen, Konventionen, Autoritäten, Wissensdisziplinen etc.; ein Interesse an (nach konventionellen Kriterien) Abseitigem, Randständigem, Peripherem (als ein Impuls, den man als genuin literarisch-künstlerisch interpretieren könnte, sofern man die Funktion von Literatur und Kunst im Aufbrechen eingefahrener Wahrnehmungsmuster sieht); ein Sinn für die Offenheit von Artikeln und Artikelsequenzen für Disparates, für potentiell Kontroverses und für mögliche Fortsetzungen, für Vieldeutiges, Widersprüchliches, potenziell ›Wucherndes‹; ein Interesse am Spiel mit Fiktionen respektive mit der Differenz zwischen Fiktionalem und Faktualem.

Die folgenden Beispiele repräsentieren unterschiedlich akzentuierte Interessen am Lexikographisch-Enzyklopädischen, insofern sich diese in literarischen Texten und Schreibweisen niederschlagen, einbegriffen solche aus dem Bereich der Essayistik und einer Sachliteratur, die die Vermittlung von Wissen mit einer auffälligen Darstellungsweise verbindet. – Vielen der angeführten Texte kann über ihren exemplarischen Status hinaus eine jeweils eigene immanente Poetik attestiert werden; darum wird ihnen wohl auch im Kontext einer Exempla-Sammlung eine jeweils individuelle Darstellung wohl am ehesten gerecht, wie sie für diesen (III.) Teil gewählt wurde. Immerhin lassen sich Gruppen bilden, wenn auch unter dem Vorbehalt, daß bei anderer Akzentuierung andere Gruppierungen und entsprechend andere Anordnungen möglich wären.

Was viele Beispiele verbindet, ist – bedingt durch die formale Orientierung an der alphabetischen Artikelsequenz – die prominente Stellung bestimmter *Wörter*: der Lemmata.³ Diese überlagern sich dem Gesamttext als eine eigene, netzartige Textschicht, die das zu Lesende strukturiert und Deutungsperspektiven eröffnet. Listen von Lemmata sind, so sie sich explizit in den Büchern abgedruckt finden, kein bloßer ›Paratext‹; sie verdeutlichen Thematik, Anordnungsverfahren sowie die Haltung des Schreibenden bzw. die Positionierung des Textes gegenüber geläufigen Ordnungsmustern. Aber auch dort, wo sich ein solches Stichwortregister nicht explizit findet, bilden die Lemmata als Sequenz einen Faden durch den Text, der inhaltliche Inte-

³ Vgl. u.a. Schmitz-Emans 2008. – Schmitz-Emans 2011.

ressen und konzeptionelle Entscheidungen erkennbar macht.⁴ Ein zweiter für viele Beispiele prägender Grundgedanke ist der eines ›alternativen Wissens‹ – eines Wissens, das quer zu standardisiertem, schulmäßigem, geläufigem Wissen steht, sei es hinsichtlich seiner Gegenstände, sei es hinsichtlich der Anordnung, in der diese präsentiert werden. Maßgeblicher Impulsgeber ist hier vor allem der Surrealismus. Deshalb sollen die in Teil I. A vorgestellten surrealistischen Lexika (hier ohne zusätzliche Kommentare) die folgende Liste von 101 Beispielen anführen.⁵

1. Surrealistisch geprägte Lexika

(1) *Kritisches Wörterbuch. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a. Hg. u. übersetzt von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen. Berlin 2005. (Orig.: *Dictionnaire Critique*) (Vgl. I A)*

Die Liste der Lemmata (s.u.) läßt sich unter mehr als einem Aspekt als eine Art *mise-en-abyme* der gesamten Artikelserie lesen – als gleichzeitige Steigerung konventioneller Lexikographieeffekte einerseits, als deren Parodie andererseits. Verteilt auf eine Reihe von Zeitschriften-Nummern ›fehlt‹ der Artikelserie erstens der Zusammenhang, den buchförmige Lexika normalerweise besitzen – wobei auch diese ja aus isolierten Artikeln bestehen. Die alphabetische Ordnung beginnt immer wieder von vorn, anders als in Lexika (auch in mehrbändigen), aber sie verleiht den Artikelserien in den Einzelheften doch etwas ›Lexikographisches‹. Die Gegenstände sind nicht nur kategorial disparat, was auch für die eines Konversationslexikons oder eines Wörterbuchs gelten kann; die ›Erläuterungen‹ stehen konkret auch oft im Widerspruch zum Erwartbaren, Konventionellen – was ihre Zweckmäßigkeit fraglich erscheinen läßt. Obwohl ›zusammenhanglos‹, erscheint die Lemmataliste doch als Einladung, Zusammenhänge zu konstruieren – etwa zwischen

⁴ Darum wird in den Beschreibungen der Beispiele oft auf die Liste der Lemmata eingegangen.

⁵ Weiterführende Literatur: Corbin/ Guillerm 1995. – Kilcher 2003, 2007, 2012. – Reulecke 2008. – Schmitz-Emans/Fischer/ Benjamin 2012. – Schmitz-Emans 2008, 2011, 2014, 2015.

dem Wolkenkratzer (»Gratte-ciel«) und der Sonne (»Soleil«) in Heft 1929/7, aber auch zwischen Absolutem, Materialismus und Metapher (Heft 1929/3).⁶

Lemmata-Liste:⁷ (Documents 1929, 2:) Architecture – Rossignol; (1929, 3:) Absolu – Matérialisme – Métaphore; (1929, 4:) Black Birds – Homme – Œil; (1929, 5:) Chameau – Cultes – Homme – Malheur – Poussière – Reptiles – Talkie; (1929, 6:) Abbatoir – Cheminée d’usine – Crustacés – Métamorphoses; (1929, 7:) Crachat – Débauche – Informe; (1930, 1:) Espace – Hygiène; (1930, 2:) Pensum – Seuil – Travail; (1930, 4:) Benga (Féral) – Esthète – Keaton (Buster) – Poterie (1929, 5:) Bonjour (Frères) – Bouche, Musée; (1929, 6:) Ange – Joujou – Kali; (1929, 7:) Gratte-ciel – Soleil

(2) André Breton/Paul Éluard: *Dictionnaire abrégé du surrealisme*. (Reprint) Paris 2005 [Paris 1938]. (Vgl. I. A)

Der überwiegende Teil der Artikel dieses bebilderten lexikographischen Textes setzt sich aus Zitaten zusammen, die typographisch entsprechend (durch Anführungszeichen) markiert sind, so daß sich der Text auch visuell als Montage präsentiert. In der vom Lexikon porträtierten Welt spielen die Namen surrealistischer und vom Surrealismus rezipierter Künstler eine auch quantitativ prägende Rolle. Die den A-Abschnitt einleitende A-Initiale stellt den Buchstaben A als Segment eines Baumstamms mit abzweigenden Astabschnitten dar; einer der wie Arme vom Stamm abgespreizten Aststücke hält eine Axt. Damit wird das Konzept des ›Zerlegens und Zerschneidens‹ als allererstes visuell inszeniert; der Baum (arbre) erhält ja auch einen Artikel (aus Zitat-Abschnitten).⁸

Aus der Liste der Einträge (A-Artikel): Absurde – Air – Ami – Amour – Anachronisme – Angoisse – Animal – Aragon – Arbre – Argot – Arnim (Achim d’) – Arp (Hans) – Art – Artaud (Antonin) – Assassinat – Automatique (écriture) – Avenir – Averse – Avion – Azur [...].

⁶ Weiterführende Literatur: Andriopoulos/Dotzler 2002. – Kiefer 1994. – Kiesow/Schmidgen 2005. – Joyce 2002. – Santone 2010.

⁷ Angaben nach Kiesow/Schmidgen 2005; die dt. Lemmata-Liste ist hier vorn im Buch plaziert, die frz. Liste hinten.

⁸ Weiterführende Literatur: Berranger 1995. – Riese 1988. – Maillard-Chary 1991. – Meschonnic 1991.

(3) *Le Da Costa Encyclopédique [1947–49] / Die Da Costa Encyclopédie.* Hg. v. Tom Lamberty u. Ronald Voullié. Aus d. Frz. und mit einem Nachwort v. Ronald Voullié. Berlin 2008. (Vgl. I. A)

Die mit E-Lemmata mitten in einem Artikel beginnende Textsequenz (der also der Anfang des Alphabets fehlt, sodaß von vornherein eine ›fragmentierte‹ Enzyklopädie vorliegt) weist eine bemerkenswerte Zahl unkonventioneller und ungebräuchlicher Bildungs- oder Pseudobildungsvokabeln auf. Die Beispiele aus dem E-Bereich illustrieren dies exemplarisch.⁹

Aus der Lemmata-Liste des *Da Costa Encyclopédique*, hier: Fascicule VII: -festations [vgl. dazu unten]. Echechs – Eclat – Eclipse – Economie – Ecrouelles – Ectoplasme – Edifiant – Egalisation – Elégie – Elie – Emancipation – Emeraud – Emménagogue – Empreintes digitales – Enclume – Encomiaste – Enfantin – Engels – Epicier – Epidote – Erotin – Erotisme – Erratum – Escrocs – Esenplush – Esprit – Esquimeau – Essence – Estime – Estorgissement – Et Caetera – Eternité – Ethique – Euclide – Euphorie – Evagination – Evaluation – Eventail – Exageration – Examen – Eccès – Exempt – Exhalaison – Exode – Exolète – Exonirose – Explication – Expression – Extase [sic] [...].

(4) Alberto Savinio: *Nuova Enciclopedia (1941–1952)*. Mailand 1977. (Vgl. I. A)

Eine gewisse Paradoxie liegt darin, daß Savinio einerseits an der Möglichkeit zeitgenössischer Enzyklopädien zweifelt – und sich andererseits eine ›private‹ Enzyklopädie schreibt, da ihm die vorliegenden Enzyklopädien nicht genügen.

Oggi non c'è possibilità di enciclopedia. Oggi non c'è possibilità di saper tutto. Oggi non c'è possibilità di una scienza circolare, di una scienza conshiosa. Oggi non c'è omogeneità di cognizioni. Oggi non c'è affinità spirituale tra le cognizioni. Oggi non c'è commune tendenza delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze.¹⁰

⁹ Weiterführende Literatur: Lamberty/Voullié 2008. – Kleiber 2006, 2014.

¹⁰ Savinio 1977, S. 133. »Heute ist eine Enzyklopädie nicht möglich. Heute ist es nicht möglich, alles zu wissen. Eine abgeschlossene, eine umfassende Wissenschaft ist heute nicht möglich. Heute gibt es keine Homogenität der Kenntnisse, keine geistige Verwandtschaft zwischen den Kenntnissen. Heute besteht ein gewaltiges Ungleichgewicht zwischen den Erkenntnissen«Savinio 2005, S. 99.

Amo così poco le enciclopedie ed esse così pocomi contentano, che sto provvedendo a farmi una enciclopedia da me e per mio uso personale [...].¹¹

Auch das Projekt einer Privatzyklopädie als solches impliziert zumindest eine starke Abweichung von den geschichtlichen Konzepten des ›Enzyklopädischen‹. Aber gerade als eine solche Abweichung ist Savinios *Enciclopedia* zum Muster für viele Nachfolger geworden.¹²

Die A-Einträge der *Nuova Enciclopedia* nach der italienischen Ausgabe von 2011 (=Neuaufgabe der Ausgabe von 1977): Abatino – Abat-jour – Abbiategrosso – Accademia – Achille – Adamo – Agonia – Albero – Allodole – Ammazzone – Ambrogio (santo) – Ameba – Amicizia – Amore – Annasagora – Angelus – Anima – Annibale – Antenati – Apollinaire – Apollo – Apparenza – Arte – Asteiotos – Atlantis (Nova Atlantis) – Attendere – Automobile – Autorità (abuso de) – Aviazione [...]

2. Lexikonromane und verwandte Formen

Der Lexikonroman entsteht in einer Phase der Erkundung neuer Schreibweisen (vgl. dazu I. E). Er erweist sich dabei als besonders aufnahmefähig nicht allein für Themen verschiedener Art (wie sie Romane insgesamt auszeichnet), sondern zudem als affin für heterogene Themenmischungen und häufige Perspektivenwechsel. Offen sind die Grenzen zwischen lexikographischem und abecedarischem Roman: Nicht immer haben die alphabetisch angeordneten Abschnitte die Form von Lexikonartikeln, aber Romane und Textsammlungen, die durch ihre abecedarische Form geprägt sind, erinnern doch an Lexika, schon durch ihre Zentrierung auf Stichworte – und Texte, die sich entlang einer Stichwortliste bewegen, erinnern aus demselben Grund an Lexika, auch wenn sie nicht alphabetisch strukturiert sind.

Gelegentlich tragen Lexikonromane Merkmale des historischen Romans und der Erzählung über Geschichte, zumal über erlebte Zeitgeschichte. Andere sind der Tradition des Familienromans oder des Liebesromans verbunden. Durch die Lexikonform als solche betont wird das Moment artifizieller

¹¹ Savinio 1984, S. 58. »Ich liebe Enzyklopädien so wenig und bin so unzufrieden mit ihnen, daß ich mir eine eigene, für den persönlichen Gebrauch bestimmte geschrieben habe« Savinio 1989, S. 56.

¹² Weiterführende Literatur: dell’Aquila 2008. – Baldacci/Schmied 2001. – Gahl 2005. – Gutiérrez 1999. – Roos 1999. – Savinio 1989.

Anordnung des Dargestellten, oft akzentuiert als Verzicht auf Systematik, auf ›Ganzheiten‹. Geschichtswissen etwa präsentiert sich als ›Blätterwerk‹, als Sortiment von Bruchstücken, aber auch als etwas virtuell Vernetztes, das zur Kreuz- und Querlektüre einlädt.

Persönliche, ›private‹ Lexika sind der Selbstdarstellung und der eigenen inneren oder äußeren Biographie gewidmet. Alberto Savinios Nuova Enciclopedia kann als Prototypus gelten, letztlich vielleicht aber bereits Voltaires Dictionnaire philosophique, der entstand, um zu fixieren, was seinem Verfasser höchstpersönlich durch den Kopf ging und darum in der großen Encyclopédie keinen Platz hatte.¹³ Roland Barthes knüpft mit Roland Barthes par Roland Barthes (vgl. I. C) nicht zuletzt an diese Tradition an. – Alphabetische Texte erweisen sich aber auch als flexible Formate, wenn es darum geht, andere darzustellen – deren Leben, Gedanken, Werke, Themen, Projekte. Oft geht das Personen-Porträt in allgemein wissensvermittelnde und wissensreflexive Formen über.¹⁴ – Der Essay als eine betont subjektive, perspektivische, im Zeichen persönlicher Interessen und Erfahrungen stehende Darstellungsform schließt hier an; er stets auch ist implizite Selbstdarstellung

(5) Andreas Okopenko: *Lexikon Roman. Lexikon einer sentimentaln Reise zum Exporteurtreffen in Druden*. Salzburg 1970, ²1983.

Andreas Okopenkos lexikographische Romane sind Experimente mit einem zu ihrer Entstehungszeit neuen Genre (vgl. I. E). Sie erscheinen als geprägt durch einen sprachreflexiven Zug, der die Literatur – auch und gerade die experimentelle Literatur – ihres zeitlichen Umfelds insgesamt nachhaltig charakterisiert. Insgesamt nutzen Okopenkos Romane die Form der alphabetisierten Enzyklopädie zur Dynamisierung und Multiplikation des Textes, der im einen Fall (*Lexikon Roman*) durch Verweisungsstrukturen (Pfeile) eine nicht-lineare, labyrinthisch wirkende Gestalt annimmt, im zweiten Fall (*Meteoriten*) stark partikularisiert wird. Enzyklopädische Aspekte und Strukturen sind auf der Ebene der Romanform prägend (Leser-Adressen, Benutzungshinweise, Verweise auf andere Artikel als Vernetzungsverfahren), aber auch bezogen auf Inhaltliches: Die Romane enthalten Listen von Objekten

¹³ Vgl. dazu Schultz 2002, S. 8–9.

¹⁴ Dafür seien ohne weitere Beschreibung nur einige Beispiele genannt: Földényi 1999. – Szeemann 1993. – Vinken/Wild 2010. – *Auerbach-Alphabet* 2004. – Horn/Lowrie 2013.

und Sachverhalten, von Beobachtungen, von Wörtern – und bieten in manchem eine Bestandsaufnahme der Wirklichkeit selbst, bedingt auch durch ihren partiellen Dokumentations- oder Protokollcharakter. Als Konsequenz des ›Artikel‹-Formats kommt es zu starken Verzweigungen des Dargestellten; die Gesamtheit der Mitteilungen erscheint nicht als konsistent. – Leser haben Okopenkos Anregungen zu einer Kreuz- und Querlektüre inzwischen in einen elektronischen Lexikon-Roman umgesetzt.¹⁵

Im *Lexikon Roman* wird ›Welt‹, akzentuiert als Sprachwelt, auf eigenwillige Weise lexikographisch erfaßt, respektive konstruiert. Der Roman bietet ein Inventar von Wörtern, Satzmustern, Sprechweisen, Redensarten, Sprech-Stilen, Textformen, an welche sich Segmente und Bruchstücke von Geschichten knüpfen – Geschichten um die Hauptfigur und einige wenige andere Figuren. Aus diesen Geschichten ist die Romanwelt gewoben, wobei sie sich zu erheblichen Teilen in Imaginationen abspielen. – In *Meteoriten* zeichnet sich eine andere, komplementäre Tendenz ab: Wiederum ist der Leser mit einer Sprach-›Welt‹ konfrontiert; wiederum ist es vor allem die des Alltags. Aber diese wird hier ostentativer demontiert, da ihre kritische Zerlegung in Sprachbestände, anders als im Vorgängerroman, kaum durch die Konstruktion von Geschichten ausbalanciert wird. Das sprachliche Reservoir besteht einmal mehr aus aufgespießten Fundstücken, vor allem aus den Massenmedien und anderen Bereichen öffentlicher Kommunikation.

Dem *Lexikon Roman* vorangestellt ist eine »Gebrauchsanweisung«.¹⁶ Geprägt durch diverse literarische Schreibstrategien, verweist diese bereits auf das dominante Interesse an der Erkundung der lexikographischen Form als Gestaltungsoption experimenteller Texte. Der Leser wird hier auf die Möglichkeit hingewiesen, kombinatorisch zu *lesen*; die typographischen Besonderheiten des Buches sind parodistisch gefärbte Zitate konventioneller Lesehilfen pragmatischer Texte. Umspielt wird aber indirekt auch die komplementäre Idee der *Konstruktion* eines Romans aus bereitgestellten Bausteinen. Die Anrede eines Lesers kann als Reverenz an rezeptionsästhetische Konzepte betrachtet werden, hat in ihrer Ausdrücklichkeit aber zugleich

¹⁵ <http://www.essl.at/bibliogr/elex.html>: »Die Grundstruktur des elektronischen Lexikon-Romans ist die des Hypertext, des assoziatives, am Kontext orientiertes Verknüpfen von Textstellen.« [letzter Aufruf: 01.03.2017].

¹⁶ Okopenko 1970, S. 5–7.

etwa Parodistisches, zumal die dem Leser zugestandenen Freiheiten teils selbstverständlich sind, sich teils aber auch nur schwer umsetzen lassen.

Dieses Buch hat eine Gebrauchsanweisung, denn es wäre hübsch, wenn Sie sich aus ihm einen Roman basteln wollten. Die sentimentale Reise zum Exporteurtreffen in Druden muß erst vollzogen werden. Das Material liegt bereit, wie die Donau und die Anhäufungen von Pflanzen, Steinen und Menschen an ihren Ufern für viele Reisen und Nebenausflüge nach Wahl bereitliegen. Das Material ist alphabetisch geordnet, damit Sie es mühelos auffinden. Wie in einem Lexikon. Aus dem Lexikon sind Ihnen auch die Hinweispfeile bekannt (→), die Ihnen raten sollen, wie sie am besten weitergehen, wie Sie sich zusätzlich informieren oder wie Sie vom Hundertsten ins Tausendste gelangen können. Wie im Lexikon haben Sie die Freiheit, jeden Hinweispfeil zu beherzigen oder zu übergehen. (Selbst übergangene Pfeile geben dem Reizwort ja eine gewisse räumliche Tiefe.). *Die* Hinweise, die Ihnen von Etappe zu Etappe die Fortsetzung der Reise ermöglichen sollen, sind *schräg gedruckt*. // Eines darf sie nicht verwirren: wenn Sie zum Beispiel auf STÄDTCHEN hingewiesen werden und beim nachschlagen STÄDTCHEN 1, STÄDTCHEN 2 und so weiter vorfinden. Wählen Sie sich eines aus, gehen dort spazieren und kehren, wenn Sie wollen, auf die Hauptroute zurück. Die anderen STÄDTCHEN kennenzulernen, werden Sie im weiteren Verlauf des Romans noch Gelegenheit haben, wo der nächsten Hinweis STÄDTCHEN folgt. // [...] Betrachten Sie einen Stadtplan: er sagt, daß Sie durch die Bierschädelgasse an der alten Brauerei vorbei zum Dirndlmarkt gehen können und – genau so wirklich! – durch die Rußnasengasse über den Judensturz zum Hotel Wildschwein. *Das ist Welt*. Und ich will Ihnen keinen *sentimentalen Exporteur im Glaskasten* vorführen, sondern eine kleine Reise, ein Mikromodell Welt, gruppiert um den sentimental Exporteur, der ihr Bestandteil ist, wie sie sein Bestandteil ist.¹⁷

Die Charakteristik des Romans als ›Möglichkeitsroman‹ ist mehrdeutig: Sie bezieht sich auf die dargestellten Inhalte, die als Fiktionen wie die Elemente ›möglicher‹ Welten wirken; sie läßt sich auf die Rezeption beziehen, welche (den expliziten Ausführungen des Textes zufolge) verschiedene mögliche Wege nehmen kann; sie verweist aber auch darauf, daß der Autor hier eine neue Schreibmöglichkeit erkundet und ein bisher virtuelles Romangenre in seinen Realisierungsmöglichkeiten präsentiert.¹⁸

¹⁷ Ebd., S. 5–6.

¹⁸ Weiterführende Literatur: Hauptfeld 1997/1998.

Daß die Sentimentale Reise ein Möglichkeitenroman ist, wurde nun ausgesprochen. Er ist ein Mobile, wie man es von der Decke herabhängen hat, damit es in jedem Luftzittern mitlebt und wechselt. Er ist ein Spiel, das nicht nach einmaligem Gebrauch ausgespielt ist. Lesen Sie einmal dem Schiff nach und einmal dem Alphabet, einmal durcheinander und einmal Überschlagenes nachholend oder STÄDTCHEN tauschend. [...] Legen Sie einmal den Helden beiseite und spielen Sie ohne ihn mit den Ödstättenkindern, gehen Sie von Bord und machen Sie sich in der Au selbständig. Blättern Sie später wahl- und gedankenlos in dem Buch oder benützen Sie das Würfelspiel Ihres Kindes. (›Man überschlage drei Kapitel‹ oder ›man kehre zum Ausgangspunkt zurück‹.) (Bauer + Jelinek haben die aleatorische Textverwertung übrigens unabhängig von mir ›erfunden‹.) // Die Dürftigkeit des Modells sehen Sie mir, bitte, nach. Geographisch wie psychologisch wie kombinatorisch könnte es ungleich reicher sein. Nehmen Sie das Prinzip für die Durchführung, denken Sie an den ersten Computer, erweitern Sie den Roman durch eigene Weiterknüpfung an Reizwörter, am besten: schreiben Sie ein Buch, das meines in seiner Kleinheit festnagelt. // Diese Gebrauchsanweisung ist kein Vorwort, denn sie ist nötig. Mit Vorworten verschone ich Sie. Wer die Schonung aus schlägt, weil er Vorworte liebt oder weitere Informationen will, schlage unter → Vorworte nach. Das Gros folge mir, bitte, gleich zum → Anfang der Reise.¹⁹

(6) Andreas Okopenko: *Meteoriten. Roman. Klagenfurt/Wien 1976.*

Eine ähnliche Präambel wie im *Lexikon Roman* findet sich auch in *Meteoriten* (in der 2. Auflage).²⁰ Wiederum artikuliert sich gerade hier eine Poetik des folgenden Textes, wiederum werden produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte berücksichtigt. Zentral sind die Hinweise auf die titelgebende Leitmetapher der *Meteoriten*. In »Mikrostrukt – ein Autorenwort zur 2. Ausgabe«²¹ werden Romankonzept und Meteoriten-Metapher gemeinsam kommentiert. Und wieder wird der Autor anlässlich der zweiten Romanaufgabe zum Beobachter seiner selbst.

Zu einem Vorabdruck von PRÄLUDIUM UND FUGE ließ ich als Herkunft verlauten: ›Meteoriten‹, ein Mikrostrukt-Roman der Zeit zwischen Zweitem und Drittem Weltkrieg. // Mikrostrukt: In blitzerhellten ›Mikrostrukturen‹ erhellte sich mir, dem 15- bis 45-jährigen Spitz- und Stumpfbuben all jener

¹⁹ Ebd., S. 6–7.

²⁰ Vgl. die Beschreibung in Teil I, Kap. E – Erzählte Enzyklopädie. Der Lexikonroman als Darstellung von Weltwissen.

²¹ Okopenko 1976, S. 5–8.

Jahre, immer wieder das Wesen + Unwesen der Epoche. Es war nun intellektuell nicht zu integrieren, auch eine Datensammlung wollte/sollte/konnte ich den Wissenschaftlern [sic] nicht vorwegpfuschen, nur etwas von der Gemuttheit suchte ich einzufangen, so wie ich sie aus Lebenssekunden und Traumtangentialen, mitmenschelnd Angefreutem und massenmedial Angeärgertem gewonnen habe.²²

Anknüpfend ans Bild des Meteoritenstaubs wird der Realitätsbezug des Dargestellten gleichsam in die Schwebelage gebracht.²³

Das auf den ersten Blick Kontingente, willkürlich und beliebig Erscheinende der Zusammenstellung von Stichwörtern und Teilinformationen erweist sich aus einer komplementären Perspektive als das eigentlich Aussagekräftige: als das, was die Interessen und Absichten des Autors am deutlichsten ausdrückt – ja als indirektes lexikographisches Selbstporträt dieses Autors. Auch *Meteoriten* ist ein ›Möglichkeitsroman‹ – unter anderem in dem Sinn, daß er das dem Verfasser Mögliche dokumentiert.

[...] die willkürliche Auswahl des Lebens- und Zeitmaterials gehört verstanden. Nicht immer die ›Welt‹-Ereignisse, epochalen Erfindungen, Lebensmarksteine sind subjektiv das Wichtigste. Und die ›Meteoriten‹ sind ja selbst für das eine Stäubchen-Subjekt, den Autor, nur ein einziger seiner unendlich vielen möglichen Würfe nach Flaschen, aus denen Zeitgefühl ausströmen soll; ein anderer Wurf hätte andere Pfüten und Bläschen befreit, bahnbestimmt und zufällig ist der Meteoritenfall.²⁴

Andreas Okopenkos *Meteoriten* repräsentieren ebenso wie der *Lexikon Roman* auf prototypische Weise das Lexikonroman-Genre. Dabei können sie – zumindest ihrer jeweiligen Grundtendenz nach – als komplementär betrachtet werden: Interpretiert der *Lexikon Roman* das in seiner Form konkretisierte lexikographische Schreiben eher als einen Prozeß des ›Bauens‹, des ›Kon-

²² Ebd., S. 5.

²³ »›Unscharfe Bezüge‹: Wie auch in Wirklichkeit alles voll *Meteoritenstaub* ist, voll angegriffener, nicht weiter ausgeführter (oder gar zu Ende gedachter) Gedanken, so sollte es auch in diesem Roman sein. Auch in die Fakten wird nicht erschöpfend hineingeleuchtet, es ist nicht gesagt, daß die Hilde eines Artikels unbedingt mit der Hilde des Buches identisch ist. Oft bleibt auch im Dunkel, wer spricht. Das Ungefähre ist so Armut wie Absicht. [...] Man merkt oder ahnt manches, manches widerspricht diesen Ahnungen wieder, dann wird umgeahnt, und immer wieder durchkreuzen sich überraschend die Bahnen geliebter, gekannter, begaffter Menschen, verweben, variieren, paraphrasieren sich die Fakten.« (Ebd.)

²⁴ Ebd., S. 6.

struierens« von »Welt«, so akzentuiert *Meteoriten* demgegenüber eher das »zerlegende«, dekonstruierende, im materiellen wie im übertragenen Sinn analytische Potential der lexikographischen Form. Aber beides läßt sich nicht trennen. Deutlich ablesbar ist an beiden Texten die Prägung durch den »linguistic turn«, das Interesse an Vokabeln, Sprechweisen, sprachlichen Kommunikationsformen.²⁵

(7) Richard Horn: *Encyclopedia*. New York 1969.

Richard Horns formal innovativer Roman präsentiert sich als eine Sequenz von Abschnitten im Umfang von wenigen Zeilen bis zu wenigen Seiten. Diese Abschnitte beginnen jeweils mit einem in Kapitalien gesetzten Einzelwort oder einer entsprechend typographisch markierten Wortfolge, und die Reihenfolge der Artikel ergibt sich aus der alphabetischen Reihung dieser »Lemmata«. Noch vor Okopenko schafft Horn damit einen Roman, der sich an die Form eines Lexikons anlehnt – sowohl mit Blick auf die alphabetische Gesamtform als auch mit Blick auf die einzelnen Textabschnitte. Diese ähneln den Artikeln eines Lexikons nicht nur durch ihre »Lemmatisierung«, sondern auch stilistisch; in lakonisch-sachlichem Stil geben sie Auskunft über ihre (fiktionalen) Gegenstände: über Figuren, Ausdrucksweisen und Äußerungen, über Gegenstände, Situationen und eher abstrakt-allgemeine Dinge. Besonders zahlreich sind die Artikel über Personen, bei denen nach dem Namen (zuerst Familien-, dann Vornamen) Angaben zum Geburts-, ggf. auch zum Todesjahr erfolgen. Es folgen dann jeweils – je nach Figur mehr oder weniger ausführlich – Informationen, wie sie in Personalkarteien oder auf Steckbriefen mitgeteilt werden: zu Beruf und Familienstand, zur absolvierten Universität, zu Adresse und Telefonnummer. Die einzelnen Artikel sind untereinander vernetzt: Namen und andere Lemmata, denen eigene Artikel gewidmet sind, erscheinen in den jeweils anderen Artikeln in Kapitälchen gesetzt. Zudem enthalten viele Artikel explizite Querverweise auf andere (»See [...]«).

Im Unterschied zu konventionellen Lexika informieren die Artikel nicht über allgemeine faktuale Wissensbestände, sondern über eine gewisse Gruppe fiktionaler Personen, die allerdings in den USA der 1960er Jahre angesie-

²⁵ Weiterführende Literatur: Fliedl/Gürtler 2004. – Fliedl 2007 – Frank 2001– Kastberger 1998. – Kilcher 2002. – Knelangen 2000. – Kuhangel 2003. – Petersen 1991. – Schmidt-Dengler 2012. – Schmitz-Emans 2013.

delt sind, sodaß sich viele Wiedererkennungseffekte bezogen auf diese historische Welt ergeben. Die Figuren konzentrieren sich in New York City, Hoboken, New Jersey, und Provincetown, Massachusetts. Bei den meisten handelt es sich um unbürgerliche Figuren: Künstlertypen, Berühmtheiten und Mächtigen-Berühmtheiten, Schriftsteller (ohne Erfolg), Trinker, Drogenkonsumenten. Parties, sexuelle Libertinage, Promiskuität und der Lifestyle der mittleren 1960er Jahre bestimmen die Atmosphäre. Die Geschichten der Figuren sind vernetzt, da viele sich untereinander kennen oder einander doch einmal begegnet sind. Über manche Figuren werden nur bruchstückhafte Informationen geboten, weil sie nur in Einzelenepisoden auftreten. Andere geraten regelmäßig in den Blick, allerdings ohne daß sich daraus kohärente und komplette Lebensgeschichten ergäben: vor allem Sadie Massey, eine junge Frau, die ein freizeit- und konsumorientiertes Leben in Bohèmezirkeln führt, ihr zeitweiliger Liebhaber Tom Jones, ein ambitionierter Nachwuchsdichter, sowie ein anderer Liebhaber Sadies namens Charles ›Blacky‹ Falis. Der erste Eintrag gilt dem Stichwort »Abortion«: Sadie Massey nimmt, von Tom Jones unterstützt, mithilfe einer Injektion eine Abtreibung an sich selbst vor. Den Beginn des Romans markiert also ein ›Abbruch‹.

Schon dadurch wird nahegelegt, zwischen der ostentativ beliebig wirkenden lexikographischen Form und dem Inhalt des Romans nach Beziehungen zu suchen. Die Arbitrarität der Informationsvermittlung entspricht der Beliebigkeit der dargestellten Lebensläufe von Personen ohne wirkliche Orientierung und ohne Ziel; Sadies Schwanken zwischen verschiedenen Männern ist charakteristisch. Die Figuren erscheinen typenhaft; damit entsprechen sie der Funktion konventioneller Lexika für die Vermittlung von ›Allgemeinwissen‹. Die lockere und inhaltlich nicht motivierte Folge der Artikel (die ja zu weiten Teilen Personenporträts sind) erinnert an die Bindungslosigkeit der Figuren, die zwar temporäre, aber doch letztlich beliebige Paare und Gruppen bilden. Insgesamt entwerfen die Episoden das Bild einer Gesellschaft, die keine feste Ordnung hat – ob man dies nun als Freiheit oder als Bindungslosigkeit interpretiert. Beide Optionen werden suggeriert; die Querverweise zwischen den Artikeln wirken dabei wie Versuche, in das Durcheinander doch wenigstens ein Minimum an Ordnung, in das Nebeneinanderher der Figuren doch noch ein Minimum an Wechselbeziehungen hineinzubringen.

Aus der Typenhaftigkeit der Figuren, die sich selbst als unbürgerlich verstehen, resultiert eine gewisse Komik; insgesamt hat der Roman einen

tragikomischen Zug, weil gerade die Auflösung von Lebenszusammenhängen in fragmentierte Episoden die Suggestion eines zielstrebigem und selbstbestimmten Lebens gar nicht aufkommen läßt. Tragikomisch wirken auch viele der Mitteilungen über schriftstellerische Projekte und künstlerische Unternehmen; zwischen Ambition und Selbstentwurf auf der einen, ernüchternder (fiktiver) Wirklichkeit auf der anderen Seite bestehen stets Diskrepanzen. Die Bedeutung einzelner Figuren für den Roman läßt sich aus Umfang bzw. Häufigkeit der ihnen gewidmeten Artikel erschließen. Sadie Massey und Tom Jones kommen in vielen Einträgen vor, wobei eine spezifische Pointe mehrfach in den damit jeweils verbundenen Wechseln der Situation (und des Partners) liegt. Der Akademiker Lane Anderson wird mithilfe eines tabellarischen Lebenslaufs porträtiert, der neben Angaben zu den Stationen seines Werdegangs auch eine Liste mit Referenzen sowie eine Liste seiner Publikationen bietet; bei letzteren handelt es sich um Gedichte. Der CV, so wird dabei deutlich, ist allenfalls der Schatten eines individualisierenden Porträts. Was es mit den dahinterstehenden Personen auf sich hat, erfährt man allenfalls zwischen den Zeilen und aus Andeutungen; so heißt es bezogen auf den 1931 geborenen Anderson, sein Ph.D. werde für 1966 oder 1967 erwartet. Immerhin sind »200 pages of dissertation completed«. ²⁶

Daß es Horn gelingt, im Rahmen der zunächst rigide erscheinenden Bindung an bestimmte (niemals wiederkehrende!) Lemmata ein Netzwerk fragmentarischer Geschichten darzustellen, basiert nicht zuletzt auf stilistisch-erzählerischen Tricks: Wo etwas mitgeteilt werden soll, muß nur ein passendes Lemma gefunden und am Artikelanfang plaziert werden. Vielfach sind die Lemmata Äußerungen von Personen, welche als Stichworte zitiert und dann situativ kontextualisiert werden. Auf diesem Weg wird Horns *Encyclopedia* auch zum Kompendium der Ausdrucksweisen, Konversationsgegenstände, Redensarten, wie sie in der lexikographisch porträtierten Gesellschaft zirkulieren. Figuren werden durch ihre Ausdrucksweisen charakterisiert, so Sadie Massey, die im Artikel »DEAR TOM, O, SPAIN IS SUPER. GROOVY!« ihrem Ex-Freund Tom Jones mitteilt, daß sie sich von seinem Nachfolger zwar unterdessen getrennt hat, inzwischen aber mit einem weiteren Mann zusammenlebt. ²⁷

²⁶ Horn 1969, S. 12.

²⁷ Ebd., S. 35–37.

Die Arbitrarität der Festlegung von Lemmata (welche die Erzählung bzw. das Erzählungsnetzwerk trägt) wird gelegentlich parodistisch auf die Spitze getrieben, so etwa wenn eine Episode um den Streit zwischen einem Schulleiter und einer Elterngruppe erzählt wird; um sie am gewünschten Ort zu plazieren, wird sie unter das Lemma »BEETHOVEN« gestellt – begründet durch das (völlig irrelevante) Faktum, daß ein Porträt Beethovens im Zimmer des Schulleiters hängt.²⁸ Die tragikomische Episode um einen mittellosen Schriftsteller, dessen mangels Geld niemals kopiertes Romanmanuskript durch ein Versehen in tausende Fetzen zerrissen wurde, wird anlässlich des Lemmas »BRICK« erzählt; auf einem Ziegelstein habe, so heißt es dazu, eine Wasserpfeife gestanden, die zwei Personen rauchten, von denen die eine der anderen die Episode erzählte.²⁹ Neben solch eher komisch-grotesken Szenen stehen bedrückende Episoden, so im Gefolge des Lemmas »CADILLAC BEEF LIVER FOR DOGS«: Von einem Ladenbesitzer wird Tom Jones darauf hingewiesen, daß das Hundefutter auch von sozial unterprivilegierten menschlichen Konsumenten geschätzt wird.³⁰ Eine humoristische Anspielung auf ein anderes wissensvermittelndes Format neben der Enzyklopädie mag darin gesehen werden, daß die letzte Episode (unter dem Stichwort »ZOO CAFETERIA (NYC)« im Zoo spielt: Rückblickend erscheint die Figurenkollektion des Enzyklopädisten einem Arrangement von Zootieren ähnlich, die in den Artikeln wie in Gehegen und Käfigen präsentiert worden sind. Zoos sind Enzyklopädien in Form von Tiersammlungen. Entsprechend guten Anlaß haben Sadie und Tom zur Diskussion darüber, ob die Zoohaltung von Tieren als grausam oder als lehrreich zu betrachten sei.³¹

Ironie gegenüber der zeitgenössischen Gesellschaft, die durch keine Bildungskultur im emphatischen Wortsinn mehr geprägt ist, grundiert das »Preface«, das der Lexikograph (der als »Richard Horn, editor-in-Chief« zeichnet) seiner Artikelserie voranstellt und in dem die aktuellen Bedürfnisse des Publikums erörtert. Gerade das »partikuläre« Wissen passe, so sein Hauptargument, zur gegenwärtigen Zeit.³²

²⁸ Ebd., S. 19.

²⁹ Ebd., S. 24.

³⁰ Ebd., S. 27.

³¹ Ebd., S. 157.

³² Weiterführende Literatur: Malmgren 1985. – Tyrkkö 2008.

In presenting this one-volume Encyclopedia, a concern for the modern reader has been the governing principle. Continuous change in the realm of knowledge is the unique heritage of contemporary civilization. An encyclopedist, in preparing a one-volume edition of general knowledge, should today have to take pains to discover recent developments in area entirely unknown fifteen years ago [...]. This encyclopedia, however, is unique in two ways: It is not an encyclopedia or encyclopedic dictionary of general or specialized knowledge, but of particular knowledge, and it is not derived from any previous encyclopedia.³³

(8) György Sebestyén: *Wirths Roman. Lexikon eines Lebens. Ein Fragment.* Hg. v. Helga Blaschek-Hahn. Graz/Wien/Köln 1999.

Der unvollendet gebliebene Roman Sebestyéns über die erfundene Figur Wirth hätte zu weiten Teilen lexikographische Form haben sollen. Er erzählt die Geschichte einer Vielzahl von Personen, unter denen die Titelfigur András Wirth die Hauptrolle spielt. Sebestyén plante eine lexikographische Variante des Gesellschaftsromans: ein Netzwerk von Erzählungen, die ihren Ausgang vor allem von den Namen der Romanfiguren genommen hätten. Das Textcorpus des unvollendet hinterlassenen Werks gliedert sich in einen ersten Teil, der in der Buchausgabe Helga Blaschek-Hahns als »Romantext« ausgewiesen wird, sowie in einen Komplex weiterer ausgearbeiteter Abschnitte, von der Buchausgabe »Lexikonteil« genannt. – Ausgearbeitet wurden drei Teile des Romans, welche das Leben des Protagonisten András Wirth von der Geburt bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr darstellen; diese enthalten aber schon manchen Vorgriff auf sein weiteres Leben. Der vorgesehene lexikographische Teil liegt zum einen in der Gestalt ausgearbeiteter Stichworte vor, zum anderen existiert ein Verzeichnis von Stichworten, das auch weitere geplante Abschnitte berücksichtigt.

Die Hauptfigur András Wirth, geboren 1891 in Ungarn als Sohn eines Österreicherers und einer Ungarin, verbringt seine erste Lebenszeit in Ungarn, siedelt dann aber nach Wien über, wo er in Kontakt zur Verwandtschaft seines mittlerweile verstorbenen Vaters tritt. In Ungarn wie in Österreich macht er die Bekanntschaft vieler Personen, die hier wie dort verschiedenen Ständen und Berufsgruppen angehören. Zugleich repräsentieren diese Figuren unterschiedliche Lebensmodelle, Lebenshaltungen, Ideen und Charakterty-

³³ Ebd., S. 7.

pen. Der lexikographische Teil des Romans hätte vor allem diese große Zahl von Figuren porträtiert, deren Leben auf verschiedene Weisen mit dem der Hauptfigur zusammenhängen. Ferner waren Artikel zu mythologischen Figuren, historischen Gestalten und einzelnen Sachbegriffen vorgesehen. Das hinterlassene Textmaterial umfaßt rund ein Viertel dessen, was Wirth schreiben wollte: etwa ein Drittel der vorgesehenen biographischen Artikel zu fiktiven Personen, drei historische Porträts, einen zu einer mythologischen Figur sowie sieben Artikel zu Begriffen. Zu dem Roman existiert ein fragmentarischer Vorentwurf, dessen Protagonist noch Ignác Wirth heißt; beide Figuren, Ignác (1885–1964) mehr als Andrés (1891–1972), tragen autobiographische Züge. – Die vom Autor vorgesehene Verbindung einer fiktiven Biographie mit einem lexikographischen Teil, in welchem eine Vielzahl weiterer (fiktiver und nichtfiktiver) Biographien dargestellt worden wären, entspricht textstrukturell dem Konzept des Lebenswegs von Figuren, um welches es dem Autor ging – ja seinem Konzept von Geschichte insgesamt: das Netzwerk von Relationen, das zwischen den Lebensgeschichten Einzelner besteht, läßt sich durch die Artikel eines Lexikons offenbar noch am ehesten abbilden. Der als zusammenhängende Narration konzipierte Teil, der Andrés Wirths Leben gewidmet ist, enthält viele Verweise auf den lexikographischen Teil. Sebestyén selbst schreibt über seinen Roman (zit. nach dem einleitenden editorischen Hinweis der Herausgeberin):

»Der Roman ist die fiktive Biographie eines Menschen ..., es gibt eine große Konzentration auf eine Figur. Diese Biographie, die auch an ein empfindsames Kapitel aus einem alten Lexikon erinnert, also eine ausführliche Biographie, ist streng chronologisch, aber auch die Zusammenhänge entlarvend ... Viele Nebenfiguren sind dazu nötig, viele Schicksale; sie sind unerlässlich, denn alle haben sie Auswirkungen auf das Schicksal dieses einen Menschen, es ist ein Geäst von Schicksalen. Dieses Geäst soll aber in angemessener Kargheit dargestellt werden.«³⁴

Die narrativen Partien sind durchzogen von essayistischen Exkursen und Reflexionen; die lexikographische Artikelform erleichtert dies. Wie die Romanform als solche bieten sie wichtige Anhaltspunkte für die Interpretation des Romans, unter anderem mit Blick auf dessen immanente Poetik. So enthält der Artikel zum Stichwort »DISKRETION (aus dem französischen

³⁴ Sebestyén 1999, S. 7.

discret, nach dem lateinische discretum = abgetrennt)« (ebd., S. 203) nicht nur eine Worterläuterung, sondern im Zusammenhang damit auch Verweise auf das »Unaussprechbare in seiner Unformulierbarkeit« (ebd.) – darauf, »daß es – meist an der Grenze von Ratio und Emotion – Dinge gibt, die durch Sprache nicht gefaßt, höchstens vereinfacht und also verfälscht werden können« (ebd.), Hinweise schließlich auf die »Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Sprache« (ebd.).

Das dem Romanfragment beigegebene »Verzeichnis aller geplanten und ausgeführten Stichworte« (das die realisierten Artikel durch Kursivierung markiert) verdeutlicht die starke Zentrierung auf fingierte und reale Biographien sowie die Vernetzung von Fingiertem mit Historiographischem – eine bunt gemischte Adressliste, durch die u.a. der mythische Fährmann Charon schwimmt und in der manche Stichworte merkwürdige Fremdkörper bilden.³⁵

Stichwörter: Adler, Victor – Ady, Endre – Anarchisten – Bahr, Hermann – Báthori, Istvan, Graf – Batthyanyi, Lajos – Bismarck, Otto v – Blau, Felizita – Bolschewiken – Brahms, Johannes – Burg Thököly – Burkert, Konrad – Caisius, Hans-Georg, Charon – Deutsch, Adél = Wirth, Adél – Deutsch, Alfons = Deutsch, Jenö – Diskretion – Dostojewskij, Fjodor – Dreyfus, Alfred – Engels, Friedrich – Franz Joseph I. – Freud, Sigmund – Furková, Teresa – Garzó, Regina – Garzó, Rudolf – Gomperz, Elmar v. – Grischin, Olga Iwanowna – Gutmann, Tibor – Heiducken – Kollontaim Madame – Kossuth, Lajos – Kreibich-Kiss, Mihály – Lenin, eigentlich: Wladimir Iljitsch Ulanow – Lichtl, Adelheid – Linné, Carl v. – Löwenberg, Bernhard – Marx, Karl – Monory, Elemér – Monory, Ilka – Moreno, Jacob – Naumann, Nándor – Nietzsche, Friedrich – Nijonski, Waclaw – Petöfi, Sandor – Pfeilkreuzler – Poduschka, Imre – Pokorny, Max – Polomska, Barbara – Sauerbruch Kal – Semmelweis, Ignaz – Schubert, Franz – Stalismismus – Vargha, Berta – Vargha, Eszter – Vargha, János – Walser, Therese – Winter, Max – Wirth, Adám – Wirt, Adél = Deutsch, Adél – Wirth, Ignác [...] – Wirth, August – Wirt, Hubertus – Wladar, Alfons – Zamenhof, Ludwig³⁶

³⁵ Weiterführende Literatur: Schramm/Sebestyén 2000.

³⁶ Ebd., S. 257.

(9) Xiaolu Guo: *A Concise Chinese-English Dictionary For Lovers*. London 2007.

Xiaolu Guo hat einen Liebesroman in die Form eines ›Wörterbuchs‹ gebracht. Der Wörterbuchtypus, der *A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers* als Modell zugrunde liegt, ist das persönliche Vokabelheft, charakterisiert durch die Gegenüberstellung von Vokabeln zweier Sprachen, strukturiert als Sequenz von Artikeln, in denen zunächst ein fremdsprachiges Wort erscheint und dann dessen Bedeutungen erklärt werden – in einer Reihenfolge, die der Nutzer des Vokabelhefts festlegt. In dem 2007 erschienenen Kurzroman der chinesischen Autorin, deren Protagonistin ebenfalls aus China kommt, fehlen allerdings chinesische Wörter; der ganze Text ist auf Englisch verfaßt – der Sprache, die die Protagonistin erst nachträglich lernt. Die Artikel behandeln ausgewählte Vokabeln der englischen Sprache wie Fremdwörter, die erst einmal erklärt werden müssen, indem man ihre Gebrauchsweisen beobachtet und zusammenstellt. Anlässlich der fraglichen Vokabeln berichtet die Ich-Erzählerin über ihre Leben in England, ihre Auseinandersetzung mit der englischen Sprache und Kultur sowie über ihre schließlich scheiternde Liebesbeziehung zu einem Engländer. Sie stellt die Verständnisschwierigkeiten dar, die ihr die Konfrontation mit einem westlichen Land, seiner Mentalität und seinen Gewohnheiten bereiten, gespiegelt in der Schwierigkeit des Spracherwerbs. Die ›Wörterbuch‹-Einträge zu den Stichwörtern sind nicht alphabetisch arrangiert. Sie bieten aber, analog zu konventionellen Wörterbuchartikeln, Hinweise auf Anlässe, das jeweilige Wort in einem bestimmten Sinn zu benutzen, hier jeweils in Verbindung mit Reflexionen über sprachliche und kulturelle Unterschiede zwischen China und dem Westen. Daß die Ich-Erzählerin ihre Stichwörter nicht alphabetisch sortiert, ist übrigens konsequent. Sie lernt die Wörter, an deren Leitfaden sie ihre Geschichte erzählt, ja auch nicht in alphabetischer Folge, sondern situationsabhängig. Zudem hat sie als Chinesin zum lateinischen Alphabet ohnehin eine allenfalls distanzierte Beziehung.³⁷

(10) Gwenaëlle Aubry: *Personne*. Paris 2009.

Im Mittelpunkt des autobiographisch grundierten Romans steht die Erinnerung der Verfasserin an ihren verstorbenen Vater, François-Xavier Aubry, der, aus großbürgerlicher Familie stammend, nach seiner Karriere als Jurist

³⁷ Weiterführende Literatur: Doloughan 2011.

und Universitätsprofessor psychisch erkrankte, zwischen Heilanstalten und Privatquartieren wechselte, teilweise auch obdachlos und in mental wie physisch depraviertem Zustand. Im Nachlaß des Vaters hat die Erzählerin ein Konvolut von Aufzeichnungen gefunden, betitelt »Das melancholische schwarze Schaf«, mutmaßlich für ihre Hände bestimmt und versehen mit dem Hinweis, daraus sei ein Roman zu machen (»à romancer«). Auf der Basis dieses Materials schreibt sie nieder, was ihr zu ihrem Vater einfällt, zitiert dabei ausführlich aus dessen Notizen und stellt die Abschnitte unter bestimmte Stichwörter, um sie dann alphabetisch anzuordnen. So entsteht ein privates und persönliches, formal an lexikographische Texte erinnerndes Abecedarium aus Erzählungen und Reflexionen. Durch die Reminiszenz an Lexikographie wird u.a. die implizite Frage nach dem ›Informationswert‹ des Mitgeteilten und seiner Zugehörigkeit zu allgemein signifikanten Wissensbeständen aufgeworfen. Die abecedarische Form suggeriert in jedem Fall die Notwendigkeit, dem Aufgefundenen und Erinnerten eine Form zu geben, nicht nur und nicht primär aus ästhetischen Gründen, sondern vor allem, weil dadurch ein Bearbeitungsprozeß erfolgt.

Die Erzählerin umstellt eine Abwesenheit – die des Vaters – mit Vokabeln. Auf den ersten Blick disparat wirkend, erscheinen diese auf unterschiedliche Weisen als Schlüsselwörter zum Leben des Vaters.³⁸ In dieser Eigenschaft verweisen sie nicht zuletzt auf die Spannung zwischen dem Wissen der Erzählerin und dessen Grenzen sowie auf die zwischen Mitteilbarem und Unmittelbarem. Der Vater bleibt ausgespart, die Perspektiven auf ihn wechseln, die entworfenen Bilder decken sich nicht – aber die auf ihn verweisenden Lemmata dienen der Annäherung an ihn, vergleichbar den Photos, von denen im Roman wiederholt die Rede ist: Auch sie zeigen eine Person mit wechselnden Gesichtern. Der erste Eintrag zum Stichwort »An-

³⁸ »À present qu'il est mort, on réunit ce qu'il a laissé, miette et cailloux semés dans la forêt de son angoisse, trésors et épaves, [...] on scuöpte l'absence, on cherche une forme pour ce qui, demeure de lui, [...] on cherche de mots pour ce qui, toujours, a été en nous la part secrète, la part muette, un corps de mots pour celui qui n'a pas de tombe, un château de présence pour protéger son absence.« Aubry 2009, S. 20. »Nun da er [der Vater] tot ist, versammelt man, was er zurückgelassen hat, Krümel und Kiesel, die er in den Wäldern seiner Angst ausgestreut hat, Schätze und Strandgut, [...] man arbeitet an der Abwesenheit und sucht eine Gestalt für das, was in uns von ihm bleibt [...], man sucht nach Wörtern für das, was in uns stets der geheime Anteil, der stumme Anteil war, einen Körper aus Wörtern für den, der kein Grab hat, eine Burg der Anwesenheit, um seine Abwesenheit zu beschützen.« Aubry 2013, S. 15.

tonin Artaud« etwa dient der Annäherung an das Thema Geisteskrankheit und Delirium, der zweite »Bond« (zu James Bond) Rollenspielen des Vaters, der, wie es heißt, gerne James Bond gewesen wäre. Der Abschnitt »Clown« erinnert an die vom Vater übernommenen Clownsrollen; »Disparu« (»Abgetreten«) gilt der Auseinandersetzung von Vater und Tochter mit dem Tod, dem Verschwinden anderer und dem eigenen.

Kurz vor dem Ende ihres Abecedariums, unter dem für das Rätselhafte stehenden Buchstaben »Y«, setzt sich die Erzählerin mit der gewählten Textform auseinander. Einerseits mit dem Scheitern dessen, was sie als Ordnungsversuch, als Versuch der Herstellung von Zusammenhängen, beschreibt, andererseits aber doch in einer Weise, die sprachgestisch den Willen zur Kontinuität des Erinnerns und des Schreibens dokumentiert: das ganze zweiseitige Kapitel besteht aus einem ununterbrochenen Satz. In diesem geht es (auch) um die Buchstaben – sie erscheinen einerseits als Bausteine arbiträrer und zerfallender Textes, andererseits als die Materie, aus denen sich endlose Aussagen bilden lassen, auf der Suche nach etwas, das sich der Darstellung entzieht.

Voici que les lettres s'épuisent, cet ordre sans signification où j'ai tenté d'enserrer son désordre et le mien, d'aplanir nos souvenirs, d'épeler, balbutiante, ce savoir très ancien que je n'ai pas rejoint, comme si ces mots, des phrases écrites sous l'impulsion et la nécessité d'un autre ordre, le sein, d'une injonction ou d'une promesse (à romancer), allaient, sitôt achevées, se disloquer, rendues à leurs éléments premiers, des lettres éparses, déliées, [...] tant d'autres récits sont possibles, d'autres ordres, d'autres codes où crypter ce que je ne sais toujours pas déchiffrer, ce texte qu'il a laissé demeure dans la nécessité des voix que se sont tues, et il me semble que je pourrais indéfiniment le reparcourir, indéfiniment le recomposer [...].³⁹

³⁹ Aubry 2009, S. 173. »Nun gehen die Buchstaben aus, diese Ordnung ohne Bedeutung, mit deren Hilfe ich versucht habe, seine Unordnung und meine in den Griff zu bekommen, unsere Erinnerungen zu glätten und stammelnd dieses sehr alte Wissen zu buchstabieren, zu dem ich nicht durchgedrungen bin, als ob diese Wörter und Sätze, die unter dem Impuls und der Notwendigkeit einer anderen Ordnung, der seinigen – einer Aufforderung oder eines Versprechens (*einen Roman daraus machen*) –, hingeschrieben wurden, sogleich wieder in ihre ursprünglichen Bestandteile auseinanderfallen würden, in zerstreute, unverbundene Buchstaben [...], so viele andere Erzählungen sind möglich, andere Ordnungen, andere Codes, in die man verschlüsseln kann, was ich immer noch nicht entziffern kann, dieser Text, den er hinterlassen hat, besitzt noch die Dringlichkeit der Stimmen, die verstummt sind, und mit scheint, ich

(11) David Levithan: *The Lover's Dictionary*. New York 2011. - (Das Wörterbuch der Liebenden. {Roman}. Aus dem Amerikanischen von Andreas Steinhöfel. Berlin 2010.

David Levithan nutzt das Wörterbuch im Sinn eines Nachschlagewerks für Wörter der eigenen Sprache als Modell eines Romans. Sein *Lover's Dictionary* ist dem Genre des Liebesromans verpflichtet. Der Verlauf der fiktiven Geschichte ist dabei nicht eindeutig rekonstruierbar, denn ihre einzelnen Abschnitte werden als Artikel eines Wörterbuchs präsentiert. Sie sind also nicht chronologisch angeordnet, sondern alphabetisch entsprechend festgelegten Stichworten sortiert. Der fiktionalen Basiskonstruktion zufolge sind die Artikel Notizen, welche während der Liebesgeschichte entstanden, und zwar jeweils spontan, aus dem Moment heraus. Die einzelnen Phasen der Liebesbeziehung zwischen den Hauptfiguren erscheinen so im Zeichen einer Tendenz zur ›Dissoziation‹; die Brüchigkeit der Beziehung zwischen den Protagonisten, ihre Plan- und Ratlosigkeit spiegelt sich in der Fragmentierung des Textes. Die Wahl der Lemmata läßt ahnen, daß Krisen die Geschichte prägen: »aberrant, adj.« (dt.: abwegig, Adj.); »abstain, v.« (sich enthalten, V.), »abstraction, n.« (Abstraktum, n., Abstraktion, f.) etc.⁴⁰

(12) Matthias Senkel: *Frühe Vögel*. Roman. Mit einem Comic von Maryna Zhdanko. Berlin 2012.

Matthias Senkels Roman *Frühe Vögel* experimentiert mit diversen Schreibweisen und Textsorten. Zu weiten Teilen als alphabetisch strukturierter Lexikonroman angelegt, repräsentiert er exemplarisch das Interesse einer Generation junger Autoren an der lexikographischen Form.⁴¹ Artikelweise erzählt wird die Geschichte einer Familie, deren Mitglieder eine Passion für das Fliegen haben: für Vögel, Flugzeuge und andere Flugobjekte. Dementsprechend gilt schon der erste Lexikonartikel dem »*Archaeopteryx lithographica*«. Am Ende jedes lexikographischen Artikels finden sich Hinweise auf den Abschnitt, der nun als nächster gelesen werden sollte; normalerweise ist

könnte ihn endlos von Neuem lesen, endlos von Neuem zusammensetzen [...]« Aubry 2013, S. 147.

⁴⁰ Daß der deutsche Übersetzer die Reihenfolge der Artikel entsprechend dem amerikanischen Original beibehält, auch wenn dann die deutschen Äquivalente der Lemmata nicht alphabetisch gereiht sind, deutet auf die Signifikanz der Artikel-Sequenz hin.

⁴¹ Im Paratext wird auf Anregungen verschiedener Autoren hingewiesen, darunter Milorad Pavić und Gyorgy Sebestyén (Senkel 2012, S. 298).

dies nicht der im Buch unmittelbar folgende. Folgt der Leser den Anweisungen, so liest er sich kreuz und quer durchs Buch und durch die Familiengeschichte, die sich ihm zwar in Fragmenten darbietet, aber doch immerhin zu einer Geschichte zusammensetzen läßt. Ein anderer Teil des Romans besteht aus einzelnen Artikeln, die den verschiedenen Charakteren des Buchs gelten; sie sind in einem lexikographisch wirkenden Stil verfaßt, dabei aber nicht alphabetisch arrangiert. Der Roman hat Züge eines historischen Romans; die erzählte Familiengeschichte ist in Darstellungen von Zeit- und Technikgeschichtlichem eingebettet. Die Kombination von aviatischer Thematik und lexikographischer Schreibweise erinnert unter anderem an das dem Fliegen und der Flugtechnologie gewidmete futuristische Lexikon Filippo Tommaso Marinettis und Fedele Azaris.⁴²

Hauptfigur Theodor erklärt wie abgestimmt auf das Artikelformat einmal, »[e]r glaube nicht, dass die heutige Welt sich noch im Roman fassen lasse – weder durch Artistik der Form noch durch Umfang«; sein Plan ist es allerdings, »die Welt im Reagenzglas der Lyrik ein[zu]dampfen, bis sie in die sprichwörtliche Nusschale passe«.⁴³ Die Aufteilung des Romans paßt zum rational-technizistischen Gestus, der mit dem Themenkomplex um Flugtechnologien und historische Aviatik, um Lebens- und Zukunftsplanung assoziiert ist, aber auch zu den Hinweisen auf Unberechenbares und Unüberschaubares, das der (Ver-)Planung des Lebens stets Widerstand leistet. Die Kapitel und Unterkapitel stehen im Zeichen so basaler wie rigider Ordnungsschemata – zum einen des Alphabets, zum anderen der Zahlenreihe (beide überlagern sich auch); aber die daraus abgeleiteten Kapitelüberschriften wirken entweder wegen ihrer Heterogenität rätselhaft (dies gilt für die alphabetischen Sequenzen) oder völlig nichtssagend (etwa wenn reine Zahlwörter die Überschriften bilden). Auf den »Prolog: Worin ein Teil der Zukunft bereits Vergangenheit ist«, folgen in »Eins: Worin es mit Theodor aufwärtsgehen soll« die Abschnitte:

Archaeopterix lithographica – Aszendenz – Auftrieb – Bagdadbahn – Boxerkrieg – Caïssa – Dichterkreis – Elektrostatik – Elephantoidea – Erkenntlichkeit – Ferriviatus – Fesselballon – Fordismus – Fortbildung – Genealogie – Georgenthal – Geschwister – Gestose – Gravitation – Herausforderung – Honigmond – Initiative – Interim – Irrtum – Jalousien – Karriere – Katastrophen

⁴² Marinetti/Azari 2015.

⁴³ Senkel 2012, S. 44.

– Lehrplan – Lokalkolorit – Lotterie – Minusdifferenz – Musterung – Nachhilfe – Namenspaten – Neuigkeiten – Obliegenheiten – Ω - Σ -P – Poetik – Quartalsinspektion – Reize – Rekorde – Schnappschüsse – Seegang – Spannfeder – Spurt – Tempozug – Tour de force.

Auch bei der weiteren Gliederung des Romans verknüpft der Autor die durch Zahlen erzeugte Suggestion eines planvollen Nacheinanders mit der Reihung heterogener Gegenstände, wiederholt in Form alphabetisch sequenzierter Einträge.⁴⁴ Kapitel 8 (»Acht: Worin es noch einmal mit Ursula weitergeht« – »Plus ½: Exit Personnage« (Abschnitte: Eins – Zwei – Drei – Vier – Fünf – Sechs – Sieben – Acht) ist listenförmig; es besteht aus Einträgen zu einer Vielzahl von Personen, darunter auch Verwandte der Familie Senkel.⁴⁵

(13) Annette Pehnt: *Lexikon der Angst*. München/Zürich 2013.

Pehnts *Lexikon der Angst* enthält eine Serie von 46 Kurzgeschichten, die jeweils unter einem Stichwort stehen und entsprechend der alphabetischen Folge dieser Stichwörter angeordnet sind.⁴⁶ Dabei muß der Leser die spezifische Beziehung dieser Stichwörter zur erzählten Geschichte respektive die Bedeutung des jeweils benannten Gegenstandes oder Vorgangs für diese Geschichte teilweise erschließen; so ist nicht auf den ersten Blick evident, warum die erste Erzählung, die von der mit Erinnerungen und Ängsten besetzten Beziehung einer jungen Frau zum Trinken von Milch handelt, unter dem Stichwort »Aal« steht. (Tertium comparationis sind – wie sich zeigt – die an einen »fetten Aal«, aber auch an eine »riesige Made« erinnernden Milchschräuche.) Der Zusammenhang der Geschichten untereinander erschließt sich anhand des Buchtitels: Auf verschiedene Weisen handeln die Erzählungen von der Angst und von Ängsten, wenn sie auch sonst nichts zusammenhält, weder ein gleichbleibendes Personal, noch Ort oder Zeit. Vielfach geht es um angstbedingte Marotten. Passend zum Gefühl der Bodenlosigkeit und des Orientierungsverlusts, das die Figuren fast alle kennzeichnet, beginnen die Geschichten selbst ohne markante Anfänge und

⁴⁴ Vgl. »Drei: Worin es mit Theodor weiter aufwärtsgehen soll« (Abschnitte: Elementwechsel – Engpässe – Fingerspitzengefühl – Fluktuationen – Interessenssphären – Keiler – Lehreinheiten – Multiplikator – Passung – Privatsekretär – Revolutionspotential – Superpositionen – Treibgut – Turbulenzen – Umgehungsgeschäft – Venus von Vilnius – Vorzeichenwechsel – Wackelkontakt – Wahlverwandtschaft – Weihnachtstief – Yo-Yo)

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 189. Weiterführende Literatur: Schmitz-Emans 2013.

⁴⁶ Einem ganz anderen Konzept entspricht das *Taschenlexikon der Angst*; siehe dort.

kommen auch ohne pointenhaft-abrundendes Ende aus. Sie lesen sich eher wie Berichte von der Gleichförmigkeit der Welt, einer Welt ubiquitärer Angst.

Daß die einzelnen Geschichten als ›Lexikon‹ präsentiert werden, erschließt eine eigene Deutungsperspektive: Ein Buch mit dem Titel *Lexikon der Angst* suggeriert erstens eine Verbreitung und Ausdifferenzierung der Angst, die lexikographische Darstellungsformen möglich und nötig macht, sowie zweitens eine gewisse repräsentative Breite der in den Texten dargestellten Erscheinungsformen und Aspekte von Angst. Tatsächlich ist das entfaltete Ängste-Spektrum breit. Manche Figuren sind durch Zwangsvorstellungen charakterisiert, wieder andere sind auffällig unauffällig. Nicht das Spektakuläre steht im Mittelpunkt, sondern das in seiner Alltäglichkeit Ubiquitäre. Schweigen, Stille, Einsamkeit, Kommunikationsverzicht und Isolation spielen eine prägende Rolle in diversen Geschichten. Und das Motiv vom Buch des Lebens begegnet wiederholt – unter Akzentuierung der Distanz zum Leben, aber auch seiner Unverfügbarkeit.⁴⁷ Den Abschluß bildet – zum Stichwort »Zittern« – ein Gedicht; es endet, nach der Auflistung einer Reihe angstbesetzter Ideen und Phantasien – mit der Zeile: »Zittern, einfach so«.⁴⁸ Damit schließt sich (fast unmerklich) ein Kreis zum ersten Artikel, der vom »Aal« handelt; im Kompositum »Zitteraal« treffen sich Beginn und Ende des Alphabets.

Stichwörter: Aal – Abendlicht – Anwesenheit – Ausgang – Buch des Lebens – Deckelchen – Doppelglas – Druck der fremden Finger – Federschmuck – Fort – Freigang – Friedensstifter – Geschenke – Hirn – Keller – Knospen – Kooperation – Lehm – Marinade – Morgenlicht – Nachhilfe – Nichts – Niemandsland – Rauschen – Schäfchen – Schätze – Schleim – Schlussverkauf – Spargelspitze – Springkraut – Stallwärme – Strömung – Tarnung – Taschengeld – Triumph – Tsunami – Unebenheit – Urlaub – Vorliebe – Vorsehung – Warten – Wasser – Weintrauben – Zähne – Zirpen – Zittern

⁴⁷ Vgl. das Lemma »Buch des Lebens«, sowie Pehnt 2013, S. 81.

⁴⁸ Ebd., S. 176.

3. Historische Romane, Erzählungen über Zeitgeschichte

(14) Bora Ćosić: *Tutori*. Belgrad 1978 – *Die Tutoren*. Roman. Aus d. Serbischen v. Brigitte Döbert. Frankfurt a.M. 2015.

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 fünf zu Wort kommenden Vertreter der entsprechenden Generationen. (Die eigene Familiengeschichte wertet Ćosić auch für seinen Roman *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* aus.⁴⁹) Untergliedert in Hefte, besteht der fünfteilige Roman *Die Tutoren* aus insgesamt 18 Heften. Der letzte, jüngste Familienvertreter heißt »der Autor« und ist ein romaninternes Alter Ego Bora Ćosićs. Die fünf Figuren, welche jeweils die Perspektive der fünf Romanteile bestimmen, gehören zur selben Familie, allerdings stehen sie zueinander nur in einem Fall in einer direkten Eltern-Kind-Beziehung; in den übrigen Fällen basiert die Familienbindung auf Heiraten.⁵⁰ Sie repräsentieren verschiedene Schreibweisen – allesamt faktographische oder biographisch-chronikalische Aufzeichnungsformen, dabei aber assoziativ mit divergenten Praxisbereichen verknüpft. Was die Familie mehr zusammenhält als Lebensstil, Glauben oder biologische Bande, ist der Hang zum Aufzeichnen enzyklopädischer Datenmengen. Alle fünf Romanteile besitzen enzyklopädische Züge, doch die verwendeten Textsorten und Schreibweisen weichen voneinander ab – nicht nur, weil die Figuren verschiedenen Generationen angehören, sondern auch, weil sie Affinitäten zu unterschiedlichen Textformaten besitzen.

Theodors Teil ist auf 1828 datiert. Dieser erste Protagonist ist ein serbisch-orthodoxer Pope, Nachfahre von Popen und Weinbauern, verheiratet, Familienvater; er lebt im vorwiegend von katholischen Kroaten bevölkerten slawonischen Teil Österreich-Ungarns und ist der Urgroßvater des Autors. Theodor fungiert im Familienroman als der erste Sammler, Protokollant, Aufzähler und Erzähler. Teil II – datiert auf 1871 – wird aus der Perspektive

⁴⁹ Bora Ćosić: *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution*. Aus d. Serbischen v. Mirjana und Klaus Wittmann, Berlin 1994 (Orig.: *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, Belgrad 1980). Auch in diesem Buch wird auf unkonventionelle Weise erzählt.

⁵⁰ Bis auf den einen Fall sind die Beziehungen der jeweils Jüngeren zu den Älteren nicht die der direkten Nachkommenschaft, sondern es handelt sich um Schwiegerkinder. Nicht biologische, sondern soziale Deszendenzen strukturieren also die Abfolge der Romanteile.

von Theodors Schwiegertochter Katharina, geb. Pejacevic, dargestellt. Diese stammt aus einer katholisch-kroatischen Familie, heiratet Theodors Sohn Vasilje und zerstreitet sich daher mit ihrer Familie. Später kommt sie in den politisch-militärischen Wirrnissen ihrer Zeit ums Leben. Katharinas Text erinnert an einen Bauernkalender und spricht von regionalen wie auch von welthistorischen Ereignissen; er enthält Prognosen darüber, was sich in der Welt fundamental ändern wird – und ›antizipiert‹ Entwicklungen des 20. Jahrhunderts. Unter anderem sagt Katharina den Roman selbst voraus:

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.⁵¹

Teil III (»Laura, 1902«) ist Laura zugeordnet, einer deutschen Frau, die zu Beginn des Zweiten Weltkriegs aus Kroatien nach Serbien flieht. Laura ist die Schwiegertochter Katharinas, verheiratet mit deren Sohn Dušan, einem Arzt. Sie taucht auch in anderen Texten Bora Ćosićs auf, so in *Bel tempo*, und repräsentiert die Idee bzw. das poetische Projekt des ständigen Beobachtens und Aufzeichnens besonders nachdrücklich. Laura ist es auch, die durch ihre Reise nach Paris und durch Listen großer Leute ›Welt‹ in den Roman hineinbringt; in dem von ihr verfaßten Romanteil werden Land und Zeitalter selbst zum Thema; Kaufhauskatalog-Passagen umreißen die zeitgenössische Warenwelt zu Beginn des 20. Jahrhunderts; viele Figuren werden umrissen – und führen in Lauras Teil partiell lange Dialoge. – Protagonist von Teil IV (»Lazar, 1938«) ist Lazar, der Ehemann von Lauras Tochter Danica, mit dieser ansässig in Belgrad; Lazar und Danica leben, anders als die tüchtigen Frauen Katharina und Laura, eher in den Tag hinein. Ihre Sphäre ist die kleinbürgerliche Alltagswelt Belgrads; ihre Sprache, in Lazars Teil prägend, ist die von Unterhaltungsromanen (Spionage- und Abenteuerromanen, Western sowie Comics). Heft 3 enthält einen Monolog Danicas, der den Einfluß der Diktion zeitgenössischer Frauenzeitschriften trägt. Lazar kommt in Heft 5 zu Wort. – Der Sohn beider ist Bora, der »Autor«, Protagonist von Teil V (»Der Autor, 1977«), der sich daran gibt, anhand seiner Familiengeschichte über die Geschichte Europas zu erzählen. Im V. Teil der *Tutoren* umreißt der »Autor« unter anderem seine eigene Poetik.

⁵¹ Ćosić 2015, S. 172.

Der Roman und die durch ihn repräsentierte Familiengeschichte beginnen also mit einem ›privaten‹ und hinsichtlich seiner Inhalte auch durchaus persönlichen Vokabelbuch; einem Text, der mehr oder weniger knappe Einträge zu einer sehr großen Zahl von Wörtern enthält. Man könnte die Abfolge als Hinweis auf das deuten, was dem Protagonisten im Lauf eines Tages nacheinander durch den Kopf geht.⁵² ›Zu Wort‹ kommen unterschiedliche Gegenstände, Familiäres und Gegenstände allgemeineren Interesses, Fragen der Welt und religiöse Fragen; ›zu Wort‹ kommt so die Welt des Romans selbst, denn der Verfasser des Wörterbuchs ist ja als das älteste Familienmitglied der Ausgangspunkt für alles Weitere, wenn auch keineswegs ein absoluter Ursprung, ein erstes Glied der genealogischen Kette. Wie ein Wörterbuch repräsentiert er einen relativen, auf vielfältigen Voraussetzungen und Vorgeschichten beruhenden Ausgangspunkt. Theodors kommentierte Vokabelliste enthält Bausteine eines Selbstporträts, einer Lebensgeschichte, einer Beschreibung des Lebensraumes der Familie sowie der Themen, die den Helden beschäftigen. Die Bedeutung des Wörterbuch-Formats für Aufzeichnungen Theodors (›Theodor, 1828‹) wird nicht zuletzt durch die Datierung ›seines‹ Romanteils betont. 1828 erschien das von Vuk Karadžić kompilierte erste serbische Wörterbuch, das sich am Vorbild des Grimmschen Wörterbuchs orientierte und die Vokabeln mit deutschen und lateinischen Übersetzungen präsentierte. Das Wörterbuch Theodors enthält unter anderem eine erhebliche Zahl von Einträgen über Sprachliches, Bezeichnungen für Sprechakte und für verbale Performanzen. Der erste Eintrag gilt dem »Wort«:

Wort: jenes, was dem Munde entweicht, so mir scheint, ich müsste mich erbrechen oder echauffieren. Buchstabenstapel zu einem Gegenstande, welchen der eine versteht, der andre nicht.⁵³

Im Anfang ist also das »Wort«. Das letzte Wort des Romans wird (in der dt. Übers.) »Klappe« sein,⁵⁴ also ein Ausdruck für die fallende Klappe, die alles beendet, aber auch eine Anspielung auf das Verstummen. Die auf das An-

⁵² Das Buch zum Roman, spricht von einem »alphabetisch angeordneten Lexikon«, aber in der Präsentation innerhalb des Romans sind die Vokabeln Theodors nicht alphabetisch sortiert. Bremer 2015, S. 11.

⁵³ Ćosić 2015, S. 9.

⁵⁴ Ebd., S. 781.

fangs->Wort« folgenden Einträge stehen im Zeichen von Lemmata, die der Selbstverortung und Selbstbeschreibung Theodors, des Popen, dienen. Teilweise scheint sich der Schreiber basaler Wortbedeutungen geläufigster Vokabeln vergewissern zu müssen. Über die Vokabeln, die er dabei Revue passieren läßt, nimmt er Profil an; das Wörterbuch wird zum Psychogramm einer Figur, deren Bewußtseinsstrom ihrem Wortschatz folgt; zugleich erinnert es an Chroniken und alttestamentarische Generationslisten.

IN: drinnen, Gegenteil von draußen. Draußen kann man den Wind mit dem Mantel fangen, drinnen predigen. // KIRCHE: wo ich diene wie all meine Vorfahren, der eine besser, der andre schlechter, auch gegenüber dem Volke, so uns befohlen. Die erste, welche Adam 1604, in seinem Todesjahre, hinterließ, brannte unter Simeon 1635, 1678 und 1681. Akim errichtete 1693 eine gänzlich neue, welche 1771 zu Lebzeiten meines Großvaters Kliment neuerlich zerstöret und von ihm, so gut er vermochte, wieder aufgebaut wurde [...]. // ICH: was niemand und nirgend anders sein kann als der, der ich bin, Theodor Uskoković, Pope, verheiratet mit Ana Vuković, mit meinen dreißig Jahren kinderlos, Sohn des sel. Avram, welcher von Kliment abstammt, welcher von Sava abstammt, welcher von Akim abstammt [...]. Es gibt was, so nur ich wissen und mir selbst sagen kann, Etwas drinnen, was nicht raus darf. Bis hierher und nicht weiter. // POPE: bin ich wie alle meine Vorfahren, damit ich dem Volke etwas sage; ob einer drauf hört oder nicht, liegt nicht bei mir.⁵⁵

Auffällig sind die wiederholten Einträge zu Sprechorganen, Verlautbarungen, Artikulationsvorgängen. Das Wörterbuch bietet Einträge zu den Stichwörtern IN, KIRCHE, ICH, POPE, SINGSANG, AUF, LIPPEN, ZUNGE, SOVIEL, KEHLE etc. Zur Sprache kommen Figuren, Verwandte und Bekannte, Gedanken und Lebensumstände, aber die Liste enthält nicht nur Nomina, sondern auch Verba, Adverbien, präpositionale Bestimmungen und Adjektive. Um Reden, Sprechakte und sprachliche Performanzen geht es u.a. in den Artikeln VERKÜNDIGUNG, HEISSEN, REDE, RATSCHLAG, GRÜSSEN; andere Artikel gelten den STICHWÖRTERN BESCHREIBEN, SCHREIBEN, SCHRIFT.

Der auf das Wörterbuch folgende Bauernkalender bestätigt, was das Wörterbuch bereits andeutet: Es geht mit den *Tutoren* zum einen um die Erfassung enzyklopädischer Wortbestände anhand spezifischer Lebenswelten und Erfahrungskontexte, zum anderen um einen Bestand an als faktual geltenden Schreibweisen. Weder Wörterbuch noch Bauernkalender stellen

⁵⁵ Ebd., S. 9.

ihre Gegenstände linear-chronologisch dar: Das Wörterbuch legt einen Querschnitt durch einen Bestand an (historisch gebräuchlichen) Vokabeln, der Bauerkalender akzentuiert zyklische Verläufe.⁵⁶

Mit den folgenden Teil-Romanen kommt dann verstärkt eine linear verlaufende und im Zeichen tiefgreifender Umbrüche stehende Zeitgeschichte in den Blick. Im wesentlichen wird Familiengeschichtliches erzählt, allerdings unter Einbettung in größere geschichtliche Zusammenhänge. Hauptschauplatz ist ein fiktives slawonisches Städtchen namens ›Grunt‹ – das gleichsam den gemeinsamen Bezugspunkt (Grund) der schreibenden Familienmitglieder darstellt. *Die Tutoren* haben ihrem Autor durch Form und Inhalt nicht zuletzt einen ›Schutzraum‹ vor der Zeitgeschichte geboten. Sein politisch bedingter Rückzug aus dem öffentlichen Leben in eine unauffällige Schreib-Existenz motivierte ihn zur Beobachtung sprachlicher Prozesse:

[...] 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 alle 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* nachgeschwatze Sprache begann ich also zu erkunden.⁵⁷

⁵⁶ Im Nachwort zur deutschen Übersetzung wird die Sprachthematik in ihrer Bedeutung betont, der Charakter des Romans als Sprach-Enzyklopädie bekräftigt (Ebd., S. 783–787) (datiert: Berlin, März 2015). – Vgl. Bremer 2015. »Hauptprotagonistin des Romans« sei die Sprache; »zentrales Organisationsprinzip das Aufzählen« (Bremer 2015, S. 7). Es gebe keine »lineare Zeitachse im Sinne einer Entwicklung des Erzählten« (ebd.). Tatsächlich werden keine Geschichten im konventionellen Sinn erzählt. Bora Ćosić parodierte gesprochene und geschriebene Sprache, verwende Dialekte und Soziolekte, orientiere sich an der Sprache von Kochbüchern, Groschenromanen, Gesetzbüchern, Comics, Briefen (ebd.); er lasse seine Kleinbürger dahinschwatzen. Zugleich sei Bora Ćosićs Ästhetik eine »Ästhetik der Sammelleidenschaft«, wobei alles mögliche gesammelt werde: von »Gemüsepreise[n]« zu »Bildzitate[n] aus der Kunstgeschichte« (ebd., S. 8).

⁵⁷ Ćosić 2015, S. 784f.

Tutoren sind demnach also diejenigen, von denen man sprachliche Ausdrucksweisen übernimmt. Ćosić berichtet über seine Sprach-Sammelarbeit und die Quellen. So habe sein Antiquar in den Jahren der Arbeit am Romanprojekt »aus den hintersten Regalen seines Ladenlokals [...] die schäbigsten Bändchen« herausgefischt, darunter Titel wie »Das Wetter. Grundzüge der Meteorologie«, »Physik für Frauenzimmer«, »Neusatzer Gartenbaulehre«. »Gemüseanbau«, »Die Organisation des Turnerbundes Sokol im Königreich Jugoslawien«, die polnische Übersetzung eines deutschen Buchs über »Allgemeine Handelskorrespondenz in 15 Sprachen«, diverse Jahrgänge der »Welt der Frau« und anderes mehr.⁵⁸ Ausgewertet wurden auch bereits vorliegende Sammlungen mit Notizen:

Von meiner Mutter hatte ich eine Kladde geerbt, in der sie wichtige Angaben zur Familie vermerkt hatte: Geburtstage, Todestage von bereits verstorbenen Familienmitgliedern, Schuhgrößen, Beträge, die sie an Nachbarn verborgt hatte. Die Großmutter hatte mir einen Bogen aus ihrem Kochbuch geschenkt, in dem außer Rezepten Angaben aus der Geschichte von Kosmos und Menschheit standen, so dokumentierte sie die »unvorstellbare Teuerung während der Besatzung 1941–1944« [...].⁵⁹

Manche Familiendokumente – »die Haushalts- und Handelsbücher unserer Vorfahren« – seien ihm, so Ćosić, leider entgangen; entsprechende Dokumente habe er sich dann in Bibliotheken besorgt. Und so

[...] bekam meine volkstümliche Chrestomathie nach und nach ihre Kapitel: Lexikon / Bauernkalender / Lesebuch / Belehrender Bilderbogen / Dilettanten / Bildunterschriften / Kitsch / Katalogverzeichnis / Haushaltsbuch / Comic / Kochwissenschaft / Pornografie / Baedeker / Volksliederbuch / Schundroman in Fortsetzungen / Privater Briefwechsel / Literarische Sprache / Amts- und Verordnungssprache.«⁶⁰

⁵⁸ Ebd., S. 785f.

⁵⁹ Ebd., S. 786.

⁶⁰ Ebd.; weiterführende Literatur: Bremer 2015.

(15) Milorad Pavić: *Hasarski rečnik*. Belgrad 1984. – *Das chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100 000 Wörtern. Männliches Exemplar/ Weibliches Exemplar*. Aus d. Serbokroatischen v. Bärbel Schulte. München 1988.

Als »Lexikonroman« bezeichnet sich im Untertitel Milorad Pavićs *Chasarisches Wörterbuch*.⁶¹ Seine Artikel sind dem untergegangenen Volk der Chasaren gewidmet, den Figuren, Mythen, Gebräuchen und historischen Überlieferungen, die mit diesem Volk in Verbindung stehen, aber auch der Überlieferungsgeschichte des Wissens über die Chasaren. In eigenen Artikeln behandelt werden diverse wichtige Gestalten, die auf jeweils besondere Weise chasarische Erbschaften hüteten oder die Spur des geheimnisvollen Volkes aufnahmen – vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Die Frage nach einem einschneidenden Ereignis in der Geschichte der Chasaren, mit dem diese letztlich ihr eigenes Ende einleitete – gemeint ist die sogenannte Chasarische Polemik – zieht sich als Rätsel durch den gesamten Roman. Sie wird gleich dreimal auf jeweils andere Weise beantwortet, demnach folglich gar nicht geklärt. Das Lexikon gliedert sich in einen christlichen, einen jüdischen und einen islamischen Teil.

Im Vergleich mit anderen Lexikonromanen fällt auf, daß Sprache in *Hasarski Rečnik* keine thematisch prägende Rolle spielt. Der vom *Chasarischen Wörterbuch* vermittelten Leitthese zufolge diffundiert der Sinn von Wörtern und Namen auch innerhalb einer bestimmten Sprache so, daß die Frage nach der jeweils besonderen sprachlichen Ausformulierung von Erfahrungen, Gedanken, Ideen etc. dahinter zurücktritt. Der Text kommt der Übersetzung u.a. dadurch entgegen, daß viele Stichwörter des Chasarischen Wörterbuchs Eigennamen sind, die keiner Übersetzung bedürfen. Seiner fiktionalen Konstruktion nach beruht der Lexikonroman selbst auf Quellen in verschiedenen Sprachen (und Schriftsystemen). Die Differenz dieser Sprachen und Schriftsysteme selbst wird nicht vertiefend erörtert – also etwa die Frage, ob das, was der aktuelle Leser in irgendeiner modernen Sprache liest, der übersetzten Vorlage näher oder weniger nahekommt, ob sich die fingierten lateinischen »Originale« besser übersetzen ließen als die arabischen oder hebräischen etc. Die drei Wörterbücher geben zwar unterschiedliche weltanschauliche Perspektiven auf die Geschichte der Chasaren wieder, nicht aber kulturell bedingt unterschiedliche Formen sprachlicher Weltendarstellung.

⁶¹ Milorad Pavić: *Hasarski rečnik*. Belgrad 1984. Vgl. I. L., 3.2.

Durch eine Fülle intertextueller Bezüge geprägt, steht das *Chasarische Wörterbuch* insbesondere in der Nachfolge der Ringparabel.⁶² Diese, wahrscheinlich im Spannungsfeld konfligierender Kulturen entstanden, thematisiert in verschlüsselter Form das Aufeinandertreffen mehrerer Offenbarungsreligionen mit absolutem Wahrheitsanspruch.⁶³ In Pavićs Chasarenroman geht es um einen entsprechenden Konflikt. Der Roman bietet als Geschichte über die Wahrheitsfrage eine Variante der Ringparabel. Dabei überlagern sich mehrere Ebenen: Erstens bildet die Geschichte eines Disputs um die ›wahre‹ Religion den Hintergrund. Zweitens stellt sich die Frage nach der Glaubwürdigkeit der Dokumente, welche dem Roman als einem Lexikon mit «fingierter Geschichte zugrundeliegen. Und drittens steht der Leser angesichts einander widersprechender Recherchen und Forschungen zu den Chasaren vor der Aufgabe, das Unvereinbare in seiner Unvereinbarkeit als Parabel zu lesen. Die Form – nicht nur das Medium des Inhalts – ist hier die des dreifachen lexikographischen Buchs. An die Stelle der drei Ringe treten drei Versionen der Geschichte.

Enzyklopädistik, im *Chasarischen Wörterbuch* vorrangig, aber nicht ausschließlich, in ihrer lexikographischen Spielform reflektiert, erscheint als ein letztlich unvollendbares Unternehmen – als unzulängliche Kompilation dessen, was sich an Wissensbruchstücken zusammentragen läßt, als eine Recherchearbeit, die nicht allein an der Unzugänglichkeit oder Änigmatik vieler Informationsträger scheitert, sondern auch von ständiger *Diffusion* bedroht ist. So geschieht es wiederholt, daß zusammengetragenes Informationsmaterial wieder zerstreut wird. Die Geschichte späterer Auseinandersetzungen mit den Relikten und Spuren der Chasarenkultur verdeutlichen

⁶² Vgl. hierzu ausführlicher: Schmitz-Emans 2004a, S. 187–204. – Monika Schmitz-Emans 2005, S. 197–222.

⁶³ Die Parabel selbst ist wahrscheinlich jüdischer Provenienz und in Spanien entstanden; ihre Spuren lassen sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen, verlieren sich aber insofern im Unbestimmbaren, als sich in verschiedenen Kulturkreisen Reminiszenzen an die Parabel oder einzelne ihrer Motivelemente finden. Plausibel erscheint die These, die spanische Frühversion der Geschichte spiegele die Auseinandersetzung mit der Reconquista und mit der religiösen wie politischen Unterdrückung der Juden. In Rabbi Salomon Ibn Vergas *Schevet Jehuda* (»course of Jehuda«) von 1551 findet sich die älteste bekannte jüdische Version. – Eine ausgeprägt christlich eingefärbte Variante der Ringparabel ist in die *Gesta Romanorum* eingegangen. Die Vorgeschichte der Ringparabel ist durch Friedrich Niewöhner in ihrer hohen Komplexität beleuchtet worden. Niewöhner trägt in Verbindung damit Argumente zur Stützung seiner These zusammen, Maimonides sei Verfasser der Ur-Parabel gewesen. Vgl. Niewöhner 1988.

exemplarisch, was ›Geschichtswissen‹ zu weiten Teilen ist bzw. als was es von Pavićs Roman perspektiviert wird: Es erscheint als ein Gemenge aus ungesicherten und fragwürdigen Überlieferungen, Hypothesen, Spekulationen und Fälschungen. Manchmal passen Bruchstücke solcherart zusammengetragenen Wissens zusammen – daraus ergibt sich dann aber noch keineswegs ein Ganzes. Und was an verbal dokumentierten Spuren zusammengetragen wurde, unterliegt ja zudem differenten, tendenziell kontroversen Lesarten.⁶⁴ Die einleitenden Bemerkungen zur Benutzung des Wörterbuchs sind dabei ihrerseits keineswegs eindeutig, denn sie gestalten sich weniger als konkrete Gebrauchsanweisung denn als Parodie auf das Konzept des autorisierten Lesers.

So kann der Leser das Buch benutzen, wie er es selbst als am angenehmsten empfindet. Die einen werden wie in jedem anderen Lexikon das Wort oder den Namen suchen, der sie im Augenblick interessiert; andere können das Buch als ein Material auffassen, das es in Gänze durchzulesen gilt, von Anfang bis Ende, in einem Zug, um so ein Gesamtbild über die chasarische Frage und die damit in Zusammenhang stehenden Personen, Dinge und Ereignisse zu erhalten. Das Buch läßt sich von links nach rechts blättern und von rechts nach links, so wie das Lexikon, in Preußen veröffentlicht, zumeist auch umgeblättert wurde (hebräische und arabische Quellen). [...] Diese ins einzelne gehenden Anweisungen sollten jedoch den Benutzer dieses Wörterbuchs nicht entmutigen. Er kann guten Gewissens all diese einleitenden Anmerkungen überspringen und lesen, wie er ißt: indem er liest, kann er das rechte Auge als Gabel, das linke als Messer benutzen und die Knochen hinter sich werfen. [...] So wird jeder Leser selbst sein Buch in ein Ganzes verwan-

⁶⁴ Dargestellt wird durch einen Teilstrang der Romanhandlung u.a., daß und wie auch ›Historiographie‹ auf ›Fälschungen‹ beruhen kann. Wie Dr. Muawija rekonstruiert, haben sich Dokumente über die vermeintlich verlorenen Bekundungen des Slavenapostels Kyrills entgegen der allgemeinen Meinung doch in Form indirekter Überlieferung erhalten. Und zwar haben, so die Hypothese Muawijas, die Predigten Kyrills dem historischen Darsteller der Chasarischen Polemik, Jehuda Halevi, vorgelegen, als er im Mittelalter den Dialoganteil des christlichen Teilnehmers an der Chasarischen Polemik ausarbeitete. Halevi bediente sich dabei insbesondere der Argumente für die Überlegenheit des Christentums über andere Religionen. So sind im 9. Jh in die Darstellung eines Ereignisses aus dem 8. Jahrhundert die Kyrillschen Texte als Fragmente eingegangen. Es scheint, als paßten hier von Dr. Muawija zusammengetragene Bruchstücke historischen und philologischen Wissens so zusammen, daß sich eine Erkenntnis daraus ergibt. Allerdings bedürfte es zur Sicherung und Erweiterung der mit Dorota Schulz geteilten Erkenntnis auch der Expertise von Isalo Suk, der mit dem Araber Muawija aber nicht sprechen möchte. Und was Dorota Schulz mit den Mitteilungen Muawijas macht, ist nicht eindeutig: im »männlichen Exemplar« des Roman reagiert sie anders als im »weiblichen«.

deln, wie eine Partie Domino oder Karten, und von diesem Wörterbuch, wie von einem Spiegel, so viel erhalten, wie er hineingesteckt hat; denn von der Wahrheit – so steht auf einer Seite dieses Lexikons geschrieben – vermag man nicht mehr zu erlangen, als man in sie einbringt. Im übrigen braucht man das Buch nie vollständig zu lesen, man kann aus ihm eine Hälfte herausnehmen oder nur einen Teil und es dann dabei belassen, wie man es gewöhnlich mit Wörterbüchern hält.⁶⁵

Darf der Leser alles? Aber wie verhält sich dies zur Suggestion, verborgene Geheimnisse könnten sich bei sachgerechter Lektüre erschließen? Und wer hat die Spielregeln formuliert? Der Roman enthält u.a. »Erhaltene Bruchstücke aus dem Vorwort zur vernichteten Ausgabe von 1691 (In der Übersetzung aus dem Lateinischen)«: In nicht-konsequenter Numerierung (1, 2, 8, 9) erteilt dieser Abschnitt Ratschläge, welche suggerieren, das Buch enthalte Mysterien, denen nicht jeder Leser gewachsen sei.⁶⁶ Letztlich erscheint der ›Leser‹ nicht als souveräner Benutzer des Buchs, sondern als jemand, der subtil fremder Lenkung unterworfen wird.⁶⁷

Was euch angeht, ihr Schriftsteller, denkt immer an folgendes: Der Leser ist ein Reitpferd, man muß ihn daran gewöhnen, daß nach jeder erfolgreich gelösten Aufgabe ein Stück Zucker auf ihn wartet. Bleibt der Zucker aus, wird nichts aus der Aufgabe.⁶⁸

(16) Han Shaogong: *A Dictionary of Maqiao*. Aus d. Chin. v. Julia Lovell. New York 2003. (Orig. chines. Beijing 1996)

the process behind understanding a word is not just an intellectual process, it's also a process of perception, inseparable from the surroundings in which the word is used and the actual events, environment, facts relating to it. Such factors often largely determine the direction in which understanding of this word proceeds.⁶⁹

⁶⁵ Ebd. S. 21–23.

⁶⁶ Ebd., S. 23.

⁶⁷ Weiterführende Literatur: Damrosch 2005. – Golden/Ben-Shammai/Roná-Tas 2007. – Jauss 1996. – Lessing 1984. – Niewöhner 1988. – Schmitz-Emans 2004a, 2005.

⁶⁸ Ebd., S. 24f.

⁶⁹ Han 2003, S. 45. Vgl. auch I. L., 3.3

Han Shaogongs Lexikonroman, der in seiner englischen Übersetzung *A Dictionary of Maqiao* heißt, besteht in dieser englischen Ausgabe aus 111 Artikeln. Einige wenige (Lovell nennt fünf) Artikel aus dem chinesischen Original blieben mit dem Einverständnis des Autors unübersetzt, da sie nach Einschätzung der Übersetzerin umfangreiche Annotationen zu linguistischen Details und Fragen der Schreibweise notwendig gemacht hätten.⁷⁰ Um ein ›Wörterbuch‹ handelt es sich insofern, als alle Abschnitte, aus denen sich der Roman zusammensetzt, jeweils bestimmten Ausdrücken (Vokabeln oder Wendungen) aus dem Dialekt eines von Han fingierten südchinesischen Dorfs entsprechen, die ihnen vorangestellt sind. Diese Ausdrücke bieten dann Anlaß, anhand ihrer Geschichte und ihres Gebrauchs die dörfliche Welt von Maqiao erzählend darzustellen. Obwohl das Dorf Maqiao und seine Bewohner fingiert sind, erscheint die Darstellung doch als realistisches, auf vielfältigen Detailbeobachtungen beruhendes Porträt der bäuerlichen Kultur einer Provinz im südlichen China. Als alphabetisierter Intellektueller beobachtet der Erzähler die Sprechweisen der Dörfler und zeichnet auf, was er darüber erfährt. Allerdings wird die Suggestion des Authentischen auch durch humoristisch-distanzierte Selbstpräsentationen gebrochen. So etwa in der »Editorial Note«,⁷¹ einem Bestandteil des Romans: Eine namenlose Herausgeberinstanz (von Han fingiert) würdigt hier Hans Kompetenz als Schriftsteller, wenn auch nicht als Diktionsarist.⁷² Zur Orientierung im Wörterbuch werden einige Hinweise gegeben: Man habe die (angebliche) ursprünglich alphabetische Anordnung modifiziert, um es dem Leser leichter zu machen, dem Faden der Erzählung zu folgen. Die Lemmata des Originallexikons seien aber als Titel der Artikel beibehalten worden. Eine weiße bzw. eine schwarze Raute, den Artikeln vorangestellt, deuten entweder an,

⁷⁰ Bei der Übersetzung des Romans ins Englische sind fünf Artikel (»Bayuan«, »Lian xiang«, »Liu shi«, »Po nao«, »Xian« sowie den letzten Absatz von »Reincarnation«) unübersetzt geblieben, weil sie in so hohem Maße auf chinesischen Wortspielen beruhten, daß sie nur in Verbindung mit weitläufigen Erläuterungen verständlich geworden wären. (dazu Julia Lovell: *A Note about the Translation in Han* 2008, S. xiii). Es geht in den ›ausgelassenen‹ Artikeln um sprachliche Wendungen und Ausdrucksweisen, das Bedeutungsspektrum bestimmter Vokabeln und bestimmter Schriftzeichen – bzw. darum, daß im Chinesischen gleichlautende Wörter mit unterschiedlichen Zeichen geschrieben werden können. Die inhaltlich und sprachlich bedingte Komplexität dieser Artikel ist insgesamt aber auch nicht größer als die von solchen, die tatsächlich übersetzt wurden.

⁷¹ Ebd., S. XV.

⁷² Ebd., S. XV.

daß das fragliche Wort nicht nur in Maqiao existiert (weiß) oder aber ausschließlich dort bekannt ist (schwarz). Der Autor (Han) habe, so erfährt man weiter, die Dialektausdrücke aus der dargestellten Welt in standardsprachliche Ausdrücke übersetzt; wer aber den Dialekt von Maqiao beherrsche, könne dies rückgängig machen und damit der Welt von Maqiao ein Stück näher kommen.⁷³

Die Artikel des Wörterbuchs ergeben in ihrer Anordnung einen nachvollziehbaren, wenn auch nicht linearen narrativen Zusammenhang.⁷⁴ Porträtiert wird vor allem die Ära der Kulturrevolution, ergänzt um Rückblicke und Episoden aus der Zeit nach dem Ende des maoistischen Systems, der Modernisierung und der neuerlichen ökonomisch-sozialen Umstrukturierung. Das südchinesische Maqiao-Idiom, von Han in Orientierung an tatsächliche Dialekte aus der Provinz Hainan porträtiert, weist starke Abweichungen vom Standardchinesischen (Mandarin) auf. Insofern das offizielle Chinesisch die Amtssprache, die Normsprache, die Sprache der Obrigkeit und der zentralistisch agierenden Macht darstellt, der gegenüber sich der provinzielle Dialekt sperrig, wenn nicht sogar widersetzlich verhält, ist ein zentrales Thema des Romans die Resistenz einer lebendigen ländlichen Kultur gegenüber Normierungen und Vorschriften, die mit Bürokratisierung, Nivellierung, Bevormundung und Reduktion kultureller Vielfalt konnotiert sind – und mit der Stadt. Der städtisch-moderne Raum erscheint aus der Perspektive der Dorfbewohner als eine Welt, in der die Menschen im Takt der Maschinen leben. Demgegenüber spielt sich das Leben der Landbewohner im Rhythmus der Jahreszeiten ab, und die Geister und Dämonen, die Helden der volkstümlichen Überlieferung und die Kräfte der Natur gehören mit zur Wirklichkeit des Dorfes.

Anhand erfundener, teils phantastisch gefärbter Episoden, aber in ständigem Rückbezug auf ethnologische und kulturwissenschaftliche Beobachtungen thematisiert der Roman den Zusammenhang zwischen Ausdrücken, Sprechweisen, Redestilen, Denkweisen. Konzediert wird dabei auch eine mögliche Individualisierung der Sprache, eine Ausdifferenzierung in Perso-

⁷³ Ebd., S. XVI.

⁷⁴ Im chinesischen Original ist ihre Abfolge nach den Zeichen geordnet, welche die jeweiligen Vokabeln wiedergeben; die englische Fassung gibt die Reihenfolge des chinesischen Originaltextes wieder.

nalstile, eine Modifikation durch individuell benutzte Ausdrücke.⁷⁵ Die implizite Poetik Hans ist durch das Interesse am Nicht-Normierten, Variationsfähigen bestimmt – und an Vorstellungen, die dem einsinnigen Fortschrittsdenken der Modernisierer widersprechen: Die ländliche Welt erscheint als (vom Untergang bedrohter) Träger kultureller Erbschaften und als wichtige Inspirationsinstanz für Literaten und Künstler. Die vom Maqiao-Wörterbuch modellierte Beziehung der Literatur zur vorgefundenen Sprache, respektive zur vorgefundenen Vielheit von Sprachen, ist mehrschichtig: Es gilt zunächst zu beschreiben – und dabei auch Differenzen zu beobachten, die von bürokratisch-administratorischer Seite oftmals tendenziell oder radikal nivelliert werden. Es gilt, Stellung zu beziehen für unterdrückte oder ignorierte Spielformen und Aspekte der Sprachkultur. Es gilt, literarisch Position zu beziehen für Vielheiten, für das Nicht-Normierte, Eigensinnige. Und es gilt – gegebenenfalls – diesem ›Anderen‹ der offiziellen Sprache durch Erfindungen weiteren Nachdruck zu verleihen. Wie Han betont, gibt es *die* eine und normierte Sprache letztlich gar nicht. Insofern sind auch die offiziellen standardisierenden Wörterbücher oberflächlich und defizitär. Das Maqiao-Wörterbuch bietet ein Gegenmodell dazu. Es zeigt, wie Vokabeln sich der Bedeutungsnormierung entziehen, und es enthält einzelne Erfindungen des Autors.

Strictly speaking, what we might term a »common language« will forever remain a distant human objective. Providing we don't intend exchange to become a process of mutual neutralization, of mutual attrition, then we must maintain vigilance and resistance toward exchange, preserving in this compromise our own, indomitable forms of expression – this is an essential precondition for any kind of benign exchange. This implies, then, that when people speak, everyone really needs their own, unique dictionary.

Words have lives of their own. They proliferate densely, endlessly transform, gather and scatter for short bursts, drift along without mooring, shift and intermingle, sicken and live on, have personalities and emotions, flourish, decline, even die out. Depending on specific, actual circumstances, they have long or short life spans. For some time now, a number of such words have been caught and imprisoned in my notebook. Over and over, I've elaborated and guessed, probed and investigated, struggled like a detective to discover the stories hidden behind these words; this book is the result.

⁷⁵ Der Autor ist dem Vorschlag von Julia Lovell, seinen Roman ins Englische zu übersetzen, mit Reserve begegnet; tatsächlich ist der Roman als übersetzter Roman vom Original wegen seiner engen Bindung an die in ihm thematisierte chinesische Sprache weit entfernt.

This, of course, is only my own individual dictionary, it possesses no standardizing significance for other people.⁷⁶

Verdrehte Sprach- und Schriftzeichen und verdrehte Zeiten entsprechen einander: so der Tenor der Kritik an der Schriftreform der Kulturrevolution im Artikel »House of Immortals (and Lazybones)«. Das »House of Immortals« ist ein verfallenes, ehemals schönes, nun eher unheimliches Anwesen, wo unter dem Namen der »Vier Unsterblichen« die vier Nichtstuer des Dorfes wohnen. Beauftragt, die Dorfhäuser mit Parteiparolen zu versehen, trifft Han dort auf Ma Ming, einen Philosophen und Aussteiger. Dieser belehrt ihn über den Sinnverlust, den die unter Ma durchgesetzte Schriftreform mit sich bringt, erörtert die Beziehung zwischen den (alten) geschriebenen Charakteren, ihren Bedeutungen und ihrem seinerseits bedeutungsvollen Klangwert – und kritisiert die Reform als sinnverwirrend. Geändert hat sich infolge der Reform, die Graphie des Ausdrucks für ›Zeit‹ (time); der Erzähler verwendet das neue Zeichen bei der Umsetzung seines Auftrags. Der alte Ma Ming kommentiert die politische Parole an seiner Hauswand mit einem Wortspiel: »When time is confused, it must be a time of confusion«.⁷⁷ Wie er auf Rückfrage erläutert, verlieren die vereinfachten Schriftzeichen gegenüber den älteren an Sinndichte, ja sie verlieren ihren Sinn (»these simplified characters had no logic at all«).⁷⁸ Er erläutert im folgenden die sechs Kategorien, in welche die »full-form Chinese characters« fallen, und kommentiert den Orientierungsverlust, den die reformierte Schreibweise des zusammengesetzten Zeichens für ›Zeit‹ zur Folge hat.⁷⁹ Und sein Besucher versteht nun, wieso die ›Konfusion‹ des Zeichens für Zeit als Indiz einer konfusen Zeit betrachtet werden kann.

⁷⁶ Ebd., S. 388.

⁷⁷ Ebd., S. 35.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ »He [...] said that these simplified characters had no logic at all. Full-form Chinese characters fall into six categories, the picto-phonetic type (in which one element represents meaning and the other sound) being easiest for communication. Take the full-form character for ›time‹ [...]=shi: its meaning derives from the left-hand element, the character for ›day‹ [...]; its sound *shi* derives from the right-hand element, the character [...], which is pronounced *si*. If it means [...]=shi and sounds like [...]=si, why change something that works perfectly well? In simplified form [...], its side component became [...]=cun, pronounced *cun*. The reader now had nothing to orient himself by and the character didn't lend itself to quick memorization.« Ebd.

What was introduced as a measure to reduce confusion in fact completely confused the texture of Chinese characters. Time being thus confused, confused times could not be far off.⁸⁰

Politischen Folgen unerwünschten Sprachgebrauchs sind die handgreiflichste Manifestation der an Wörter gebundenen Gewalt, wie der Artikel »Kuiyuan« illustriert. Ein Bekannter Hans ist zu 15 Jahren Gefängnis verurteilt worden, weil er als Radiosprecher den Namen eines berühmten kommunistischen Parteimitglieds, »An Ziwen«, falsch ausgesprochen und so mit dem des Guomintang-Mitglieds »Song Ziwen« in Verbindung gebracht hat.⁸¹ Im Gefängnis verliert der Verurteilte jede Hoffnung; der Fall erfüllt den Erzähler mit einem »nameless terror«. Die Episode wird zum Anknüpfungspunkt eingehender Reflexionen über Wörter, Politik und politische Machtkämpfe. Damit verbunden, artikuliert der chinesische Erzähler sein Unverständnis für die Kämpfe zwischen den Religionen der außerasiatischen Welt, zwischen Christentum und Islam, die ihm als ausnehmend ähnlich erscheinen.⁸² Geschichte scheint »nothing but a war of words« zu sein.⁸³ Aber sind es wirklich Wörter, die alles Unheil hervorrufen?

Does grammar chop off arms and heads? Does blood flow out of sentence structures [...]?⁸⁴ – »Ever since language has existed in the world, it's led to endless human conflict, arguments wars, manufactured endless death by language. But I don't for a moment believe this is owing to the magical power of language itself. No, quite the opposite: the instant that certain words take on an aura of incontrovertible sanctity, then immediately, invariably, they lose their original links to reality, and at moments of the greatest, irreconcilable tension between embattled parties, transform themselves into perfectly chiselled symbols, into the abstract simulacra of power, glory, property, and sovereign territory.⁸⁵

Zunächst ist Sprache nur ein neutrales Instrument der Kommunikation, doch ihre Wörter können sich mit folgenreichen Bedeutungen aufladen, bis sie den Status von Kultobjekten bekommen und zum Gegenstand bitterer ideo-

⁸⁰ Ebd., S. 36.

⁸¹ Ebd., S. 354.

⁸² Ebd., S. 355.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 292.

⁸⁵ Ebd.

logischer Kontroversen werden. »[...] it is precisely this halo of sanctity that strips language of its sense of gravity, turning it into a force harmful to humans.«⁸⁶ Die Genese neuer Sprachen, neuer ›Wörterbücher‹ in jüngerer Zeit und im Kontext der globalisierten Mediengesellschaft läßt den Diktionaristen besorgt fragen, ob nicht Teile dieser neuen Sprachen neue Kriege auslösen könnten.

The fetishizing of language is a civilizational disorder, the most common danger faced by language. This observation of mine won't for a minute stop me from inhaling and absorbing language every day, from ending my days rolling around in the ocean of language, from being drawn to reflection and emotion by a single word.⁸⁷

Die Begegnung mit dem Gefangenen, der 15 Jahre seines Lebens und seinen ganzen Lebensmut wegen eines falsch ausgesprochenen Wortes verliert, hat ihn mißtrauisch gemacht:

[...] the moment language becomes petrified, the moment language no longer serves as a tool searching for truth but comes to represent the truth itself, the moment a light of self-veneration, of self-adoration appears on the faces of language users, betraying a fetishization of language mercilessly repressive of their enemies.⁸⁸

Auch private Wörter-Kriege, Fehden um bzw. anlässlich von Namen und Zeichen, illustrieren die Macht des Sprachlichen, vor allem ein »holy war of language«:⁸⁹ Kuiyuan, in sein Heimatdorf zurückgekehrt, findet eine Einladungskarte zu einem öffentlichen Dorffest vor, doch auf dieser ist – wohl versehentlich – vom Schreiber Wang sein Name falsch geschrieben worden: Die zur Reproduktion des Lautwertes gebrauchten Zeichen, von denen mehrere in Frage kamen, sind anders gewählt worden, als es Kuiyuan wünschte. Das Wort »kui« ist nicht mit dem Zeichen kui für »chief«, sondern mit dem Zeichen für kui = ›lack‹ oder ›loss‹ geschrieben. Der Empfänger der Einladung lehnt diese Schreibweise kategorisch ab, weil ihm das Wort ›loss‹ als Bestandteil seines geschriebenen Namens widerstrebt. Von mörderischem Hass auf den Schreiber erfaßt, verfolgt er Wang fortan und verletzt ihn

⁸⁶ Ebd., S. 293.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 294.

schließlich so schwer, daß dieser verstümmelt bleibt. Kuyiyuan endet, geistig verwirrt, im Gefängnis.

Vom Zusammenhang zwischen Sprache und (Nicht-)Identität, verbalen und politisch-sozialen Degradierungen spricht der Artikel »Little big brother (etc.)«. ⁹⁰ Die Sprache von Maqiao kennt weder ein eigenes Wort für Schwestern noch für diverse andere weibliche Verwandte. Die Bezeichnungen für Frauen entstehen meist durch Hinzufügung des Adjektivs »little« zur männlichen Form: »Little big brother« ist die Bezeichnung der älteren Schwester; kleine Schwestern heißen »little little brother«. So wird den Frauen nicht nur implizit eine Identifikation als etwas Besonderes verweigert, als etwas, das nicht vom Männlichen abgeleitet wäre; die Ableitung steht zudem auch im Zeichen der Verkleinerung, also der impliziten sozialen Nachordnung, wenn nicht der Herabsetzung.

Language, it seems, is never absolutely objective or neutral. A linguistic space will always be distorted under the influence of a particular set of beliefs. Bearing in mind the namelessness of females, it's easy to draw further conclusions about their social status around here; it's easy to understand why they always bound their chests flat, [...] harboring a deep-felt fear and shame that sprang from their status as females.

To be given a name is a right of life, the product of love and respect. People always give names to pampered pets, like »Kitty« or »Lulu«. It's only the names of criminals that are usually ignored and replaced by numbers. Those we deem nameless vermin are those whose names have no function in public life or are used with such infrequency that they become erased. ⁹¹

Die »female unnamedness« ⁹² in Maqiao erscheint als Ausdruck und Bekräftigung eines Denkens, das Frauen das Recht auf eine Existenz als distinkte und spezifische Wesen verweigert. In der Folge verleugnen nach der Beobachtung des Diktionaristen auch die Frauen selbst ihre weibliche Identität. Sie sprechen rauh und ungehobelt wie Männer, laufen unsauber und in Männerkleidern herum, mit schmutzbedeckten Gesichtern, ignorieren ihre Menstruation und versuchen, als Frauen nicht aufzufallen. Daß Frauen in Maqiao keine »Namen« haben, nimmt sich vor dem Hintergrund der Bedeutung, die im traditionellen China den Namen zukommt, besonders signifikant aus:

⁹⁰ Ebd., S. 31–33.

⁹¹ Ebd., S. 26.

⁹² Ebd., S. 26.

In ancient China, the study of names and principles infiltrated all philosophy. Naming is the fulcrum, the point of departure, the focal point and result of all theoretical debate.⁹³

Einen lokalen Aberglauben drückt das Maqiao-Wort »Streetsickness« aus, in dem sich das Unbehagen der Dörfler gegenüber Städten als Name einer imaginären Krankheit artikuliert.⁹⁴ Han hat den (entsprechenden chinesischen) Ausdruck erfunden – in Anlehnung an bestehende Ausdrücke und aus Interesse daran, wie solche Erfindungen wirken. Ein Experiment des (mittlerweile längst aus Maqiao zurückgekehrten erwachsenen) Diktionaristen mit der eigenen kleinen Tochter bestätigt, daß die Beschreibung und Benennung eines Übelbefindens namens ›carsickness‹ die entsprechende Übelkeit beim Autofahren wirklich erzeugt.⁹⁵ Die Sprache, so der Befund, ist ein effizientes, latent gefährliches Mittel zur Manipulation des menschlichen Weltbezugs:

language isn't something to be sneezed at, it's a dangerous thing we need to defend ourselves against and handle with respect. Language is a kind of incantation, a dictionary is a kind of Pandora's Box capable of releasing a hundred thousand spirits and demons⁹⁶

Und so stellt sich die Frage, was Vokabeln wie »revolution«, »knowledge«, »hometown« und andere geläufige Begriffe bisher schon bewirkt respektive anrichtet haben.⁹⁷

»**List of Entries**«: Agreed-Ma – Army Mosquito – Asking Books – Asleep – Awakened – Bandit Ma (and 1948) – Mandit Ma (continued) – Barbarian Parts – Beginning (End) – Born-to-the-Pen – Boss Hong – Bramble Gourd – Brutal – Bubbleskin (etc.) – Cheap – Clout – Colored Tea – Confucian-Curse-Grinding – Daoist Ritual – Dear Life – Delivering Songs – Democracy Cell (As Used by Convicts) – Dragon – Dragon (continued) – Dream-Woman – Eating (as Used in Springtime) – Flame – Floating Soul – Form – Ghost Relative, The – Gruel – He-Ground (and She-Field) – Hey-Eh-Mouth – House of Immortals (and Lazybones) – Jasmine-Not-Jasmine – Jackal-Fiend

⁹³ Ebd., S. 32.

⁹⁴ Ebd., Art. »Streetsickness«, S.166–172.

⁹⁵ Ebd., S. 168.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.; weiterführende Literatur: Bachner 2014. – Iovene 2002. – Lee 2002. – Leenhouts 2002. – Choy 2008. – Lin 2005.

– Knottet Grass Hoop – Kuiyuan – Lax – Lazy (as Used by Men) – Lettuce Jade – Ligelang – Light the Sky Red – Lion Dance – Little Big Brother (etc.) – Low (and X-Ray Glasses) – Luo River – Maple Demon – Maqiao Bow – Master Black – Master Black (continued) – Menstrual Holes – Model Worker (as Used on Fine Days) – Mouth-Ben (and Flip Your Feet) – Nailed Backs – Nine Pockets – 1948 (continued) – Officials’ Road – Old Chum – Old Forder – Old Man (etc.) – On the Take – Open Eyes – Placing the Pot – Precious – Precious (continued) – Presenting the Vine – Pressing Names – Public Family – Purple-Teeth Soil – Qingming Rain – Qoqo Man, The – Red Flower Daddy – Reincarnation – Resentment – Ridings Wheelbarrow – River – Root – Rough – Rude – Rude (continued) – Same Pot – Savages (and Savages of the Luo Clan) – Scarlet Woman – Scattered – Science – Separated-Pot Brothers – Speaking the Dao – Speech Rights – Spirit – Standing the Body – Stick(y) (Nia) – Strange Talent – Streetsickness – Striking Red – Sweet – Taiwan – Third of the Third – His Him (Qu) – Three-Hairs – Three Seconds – Tiananmen – Tincture of Iodine – Traitor to the Chinese – Uh – Vernacular/Empty Talk (Baihua) – Will/Willing (Ken) – Yellow Grass Miasma – Yellowskin.

(17) Péter Zilahy: *Az utolsó ablaksíráf. Öt éven Felülieknek.* Budapest 1998. – Englisch: *The Last Window-Giraffe. A Picture Dictionary for the Over Fives.* Vorwort von Lawrence Norfolk. Aus d. Ung. v. Tim Wilkinson. London/New York/Delhi 2008. – Deutsch: *Die letzte Fenstergiraffe. Ein Revolutions-Alphabet (ab fünf Jahre).* Aus d. Ungarischen v. Terézia Mora. Berlin 2004.

Unter dem Titel *Az utolsó ablaksíráf. Öt éven Felülieknek* hat Péter Zilahy ein Bilder-Lexikon publiziert, als dessen Hypotext er ein in Ungarn gebräuchliches bebildertes Kinderlexikon verwendete. Sein lexikographischer Text, eine alphabetische Artikelsequenz, überlagert das Kinderbuch palimpsestartig: Wie dieses, so gliedert sich auch Zilahys Buch in Serien mit Lemmata zu den einzelnen Buchstaben. Die Artikeltexte stammen von Zilahy, aber sie stehen unter Vokabeln oder Vokabelgruppen, die dem Kinderlexikon entstammen. Am Anfang der einzelnen Buchstaben-Abschnitte steht jeweils eine kurze alphabetische Liste mit ungarischen Vokabeln, die mit diesem Buchstaben beginnen. Der folgende Artikel verwendet diese Vokabeln dann meistens oder spricht doch über Inhalte, die assoziativ mit ihnen verknüpft sind. Eine strikte Regel gibt es nicht, aber der Text ist grob durch das Vokabular vorstrukturiert. So ist im ersten Absatz des ersten Artikels das

Wort »gold« durch das »Golden Age« vertreten, im zweiten spricht der Erzähler von Gesichtern (»faces«) etc. Verwendet wurden insbesondere auch die Illustrationen des Kinderlexikons,⁹⁸ allerdings ergänzt um eine Vielzahl anderer Bildmaterialien. Zilahys eigene Photos zeigen zu weiten Teilen Belgrader Straßenszenen. Bilder nehmen breiten Raum ein, manchmal füllen sie ganze Seiten. Signifikant wirken vor allem Konfrontationen von Bildern verschiedener Provenienz – so etwa das Photo von drei Uniformierten mit schußsicheren Westen und Helmen bei den Belgrader Unruhen⁹⁹ mit dem Photo dreier Soldaten aus dem Zweiten Weltkrieg.¹⁰⁰ Das im Titel verwendete Wort »ablakzsiráf« ist ein Kompositum aus »ablak« (ungar. für Fenster) und »zsiráf« (ungar. für Giraffe), das erste und das letzte Lemma im alphabetischen Kinderlexikon.¹⁰¹ Das der Struktur zugrundeliegende Alphabet ist das ungarische.¹⁰² Der Autor betont die prägende Wirkung, welche Alphabetisierung und Wörterbuch auf ihn hatten.

In elementary school they taught us to write the letters of the alphabet next to one another. The words were in a book, like solutions; all you had to do was read. The dictionary had all the words that could be said. That was part of the world of adults, but I sensed that it was, in some strange way, beyond them. Dictionaries had a superhuman authority. Whatever you said, if it wasn't in one of those books, it had no meaning. Only when it was written down. A dictionary juxtaposes words that you never find together in real life. It is a meeting-place which raises the accidental to the status of a law, like the names in a class register.¹⁰³

⁹⁸ Motive aus dem Kinderlexikon sind über den Band verstreut; die Giraffe kehrt mehrfach wieder.

⁹⁹ Zilahy 2008, S. 59.

¹⁰⁰ Ebd., S. 58.

¹⁰¹ Vgl. Lawrence Norfolks »Foreword«, das auf die sprachliche Prägung von Weltbildern hinweist, indem es an die unterschiedlichen Vokabularien von Kinderlexika und Lehrbüchern erinnert. (Norfolk: »Foreword«, in: Zilahy 2008, S. iii)

¹⁰² »The ›Window-Giraffe‹ made the world intelligible to us in alphabetical order. [...] The ›Window-Giraffe‹ was full of seven-headed dragons, fairies, devils and princes, but it told us that these things do not exist. [...] It didn't occur to anyone to question it.« (Zilahy: *Window-Giraffe*, S. 2) Als Erwachsener, so der Erzähler, sei er sich dessen bewußt geworden, daß das Fenster einen Anfang markiere – »the opening through which the light comes« – die Giraffe für »a bounded infinite« stehe: »surrealism, flaming giraffes, we'll never die!« Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 86–88.

Die Form des Buchs verweist auf die in Vokabeln gespeicherten kollektiven und individuellen Erinnerungen und läßt das private wie das öffentliche Gedächtnis selbst als ein an Wörter gebundenes Palimpsest erscheinen. Repräsentiert die ›obere‹ Schicht des Lexikons die Geschichte Jugoslawiens, vor allem die jüngere Geschichte, so ist das zugrundeliegende Kinderlexikon ein Relikt aus dem mittlerweile stark veränderten sozialistischen Ungarn.¹⁰⁴ Innerhalb der Artikeltexte kommen verschiedene Schreibweisen zum Einsatz: deskriptive Passagen, die zum Duktus eines Lexikons passen, vor allem aber auch narrative. Oft beginnen erzählte Episoden *medias in res*. Auf inhaltlicher Ebene finden sich Anklänge an Reportage, Tagebuch und Reiseerzählung, an historiographische Narrationen, historische Romane, Legenden. In Bruchstücken erzählt wird etwa die Lebensgeschichte Titos, begonnen mit der Bekanntschaft seiner Eltern, die durch die Grenzen getrennt waren.¹⁰⁵ Auch gibt Zilahy einen ausführlichen autobiographischen Bericht über Szenen aus der eigenen Kinderzeit,¹⁰⁶ dem Erinnerungen an die Beteiligung an den Belgrader Unruhen folgen.¹⁰⁷ Neben Blicken in die Zeitgeschichte stehen Rückblicke in die Geschichte Serbiens (»Belgrade, 1456«¹⁰⁸) – und ins mittelalterliche Ungarn.¹⁰⁹

Als Kinderbuch-Palimpsest wirkt *The Last Window-Giraffe* allenfalls auf den ersten Blick verspielt. Tatsächlich geht es über weite Strecken um Kriege, politische Wirren und Auseinandersetzungen, vor allem um den Bürgerkrieg der mittleren 90er Jahre.¹¹⁰ Das Zitieren der Kinderlexikonartikel und des Kinderlexikonstils wirkt durch die in ihm dokumentierten Euphemismen und Verharmlosungen bereits als solches entlarvend, zumal sich dabei vielfach die Ordnungsvorstellungen eines sozialistischen Erziehungssystems

¹⁰⁴ Im Paratext wird vor allem das Moment des Rückblicks in die sozialistische Ära betont: »This book is about the madness of everyday life under a dictatorship.« Ebd., Klappentext.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 16; zur Biographie Titos: S. 37f.; vgl. auch die biographische Skizze von Radovan Karadžić: S. 39–40.

¹⁰⁶ Z.B. ebd., S. 19f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 20–22.

¹⁰⁸ Ebd., S. 31.

¹⁰⁹ Ebd., S. 132. Am Ende des Bandes steht ein »Biographical Index« (ebd., S. 116–118): Hier werden die im Buch genannten historischen Personen aufgelistet, mit Angaben zu Geburts- und Todesdatum, zur historischen Funktion bzw. zum Beruf und sonstigen bemerkenswerten biographischen Besonderheiten. Auf der letzten Seite findet sich eine stilisierte Europakarte.

¹¹⁰ Diese historische Situation wird einleitend in einer Weise skizziert, die eher an Kinder als an Erwachsene adressiert zu sein scheint; auch das ist Bestandteil des Spiels.

dokumentieren, innerhalb derer alles seinen rechten Platz hatte und zwischen richtig und falsch, gut und böse klar unterschieden wurde. Entlarvend wirken auch Zusammenschnitte von Textbausteinen. Ein Zitat aus dem Kinderlexikon – »To say a person is two-faced does not mean he has two faces, just that he is acting as if he were something other than he is« [W–G, p. 80]« – wird gefolgt von einem Abschnitt über den Kriegsverbrecher Radovan Karadžić.¹¹¹

Das Buch wurde unmittelbar nach und unter dem Eindruck von Belgrader Demonstrationen in den 1990er Jahren verfaßt; es berichtet aus einer oft persönlichen Perspektive über das politische Konstrukt Jugoslawien und seinen Zerfall nach Titos Tod, über die Beteiligten am Jugoslawienkrieg und den Alltag in einer bürgerkriegsähnlichen Situation.¹¹² Narrativ und visuell dargestellt werden aber auch Imaginationen, Träume und Fiktionen im engeren Sinn. Letztlich erscheint auch ›Jugoslawien‹ als eine kollektive Fiktion. Die alphabetische Positionierung des Fensters am Anfang der Lemmata scheint auf eine tiefere Wahrheit zu verweisen: auf den durch Wörter eröffneten Blick in die Welt der Dinge. Komplementär dazu verweist die Giraffe als Emblem des Surrealismus auf Imaginäres, Irreales, Sur-Reales. Das Reale und Historische mit dem Imaginären mischend, ist das entstandene Wörterbuch »a dictionary which contains what's been left out.«¹¹³ Manchmal bekommen die Kinderlexikon-Vokabeln einen finsternen Hintersinn, etwa wenn im Kontext der Darstellung der Kämpfe in Belgrad vom Schläger (»drummer« und seinem » drumstick«)¹¹⁴ die Rede ist. Manchmal verfinstern sich die Kinderbilder, etwa wenn vom Tod der Tiere im Zoo von Sarajevo die Rede ist (»[...] the animals were unable to come up with a suitable response to the challenge of civilisation«) und von den Giraffen als den ersten Opfern.¹¹⁵ Kontrastierende Zitate aus dem alten Kinderwörterbuch und aus Zilahys Textanteilen illustrieren die Diskrepanz zwischen dem ›Kinderwissen‹ (im Sinne von naivem, unreflektiertem Wissen) eines ideologisch

¹¹¹ Ebd., S. 39.

¹¹² Biographische Anteile enthält Zilahys Buch vor allem, insofern die Lebensgeschichte Titos in verschiedenen Etappen in Erinnerung gerufen wird. Daneben liest man auch Autobiographisches über den Schriftsteller Zilaha und seine Erfahrungen in den Belgrader Auseinandersetzungen zwischen demonstrierenden Bürgern und Studenten auf der einen, Polizisten und anderen Organen staatlicher Macht auf der anderen Seite.

¹¹³ Ebd., S. 2.

¹¹⁴ Ebd. S. 12.

¹¹⁵ Ebd., S. 13.

geprägten Weltbildes und dem Bruchstückwissen dessen, der dieses Kinderwissen hinter sich gelassen hat. Kontraste prägen auch die differenten Bildprogramme: die einfachen, bunten, harmlos wirkenden Bilder des Kinderlexikons auf der einen Seite, die Logos und Photos aus der jugoslawischen Geschichte und einem Belgrad im Kriegszustand auf der anderen. Das Medium der Reportagephotographie dient u.a. zur Inszenierung von Perspektivenwechseln, vor allem zwischen Demonstranten und Ordnungshütern (Soldaten/Polizisten).

Alphabet und Kinderlexikon erscheinen als bewußt simple Formen, mit denen versucht werden soll, einer chaotischen und zerbrechenden historischen Welt beizukommen.¹¹⁶ Lawrence Norfolk, der für die englische Ausgabe von Zilahys Buch das Vorwort verfaßte, hat selbst die alphabetische Form für sein *Bosnian Alphabet* genutzt. »An alphabet is a net to throw over the chaos, or a jig to knock it into shape. I used one to nail down incidents occurring during a sojourn in Sarajevo in the winter of 1992«, so Norfolk im Vorwort zu *The Last Window-Giraffe*.¹¹⁷ Wörterbücher (und ein Kinderlexikon ist immer auch ein Wörterbuch) belehren nicht nur Kinder. Sie stehen für die Suche nach Ausdrücken, für Versuche der Verständigung mit anderen und mit sich selbst. Das von einem zeitgenössischen Text über Krieg und Gewalt überlagerte Kinderlexikon erinnert an die Sehnsucht nach einer Kindersprache, in der alles seinen richtigen Namen hat. Politische Zersplitterung hingegen manifestiert sich immer auch in sprachlichen Dissoziationsprozessen. Und gerade der Vielvölkerstaat Jugoslawien illustriert, welche Folgen es hat, wenn man buchstäblich und im übertragenen Sinn keine gemeinsame Sprache findet.

Since the war, Serbian, Croatian and Bosnian have become three languages. They divided it up amongst themselves like Bosnia. Each insists on its mother tongue. The Bosnians are looking for their roots under the Turkish occupation, the Croats prefer to pay for interpreters. There's no communicating in a tripartite language, it's inconceivable for a Serb to speak Croatia to a Bosnian.¹¹⁸

¹¹⁶ Im Kontext des Berichts über die Belgrader Aufstände wird übrigens Milorad Pavić auf eher kritisch-distanzierte Weise erwähnt – als Unterhaltungsschriftsteller und politische Wettefahne (ebd., S. 77).

¹¹⁷ Vgl. Norfolk: »Foreword«, S. IV.

¹¹⁸ Zilahy 2008, S. 63.

4. Autobiographisches

(18) Ann Marlow: *how to stop time. heroin from A to Z*. New York 2000.

In ihrem knapp 300 Seiten umfassenden Lexikon erzählt die Publizistin und Kritikerin Ann Marlow über sich selbst, ihr Leben, ihre Familie, ihre Freunde und Bekannten, ihre wechselnden Partnerschaften – und über ihre Heroinabhängigkeit. Mit ihrer eigenen Geschichte – respektive: mit den zahlreichen Episoden, als die sich rückblickend ihr Leben darstellt – sind die Geschichten vieler anderer Personen verwoben, die ebenfalls in prägnanten Auszügen vorgestellt werden, vor allem die der Eltern und die anderer Drogenabhängiger. Die Form des in Einzelartikel gegliederten Textes bietet die Möglichkeit, Teile der zeitgenössischen Gesellschaft als ein Netzwerk darzustellen, ein Geflecht aus Beziehungen, Verstrickungen, emotionalen und ökonomischen Abhängigkeiten. Die New Yorker Drogenszene wird aus der Perspektive einer Beteiligten subjektiv, aber kenntnisreich beleuchtet: Praktiken des Drogenhandels, Preispolitik und Konsumgewohnheiten, Dealer und ihre Kunden. Den Leitfaden der episodischen Erzählungen bildet Marlows eigene Drogenkarriere, die im Teenageralter begann, vordergründig motiviert durch Neugier und den Wunsch, aus der Enge der bürgerlichen Familie auszubrechen, geprägt durch die subkulturellen Szenen der späten 1970er und 1980er Jahre, unterbrochen durch Phasen der Abstinenz, nach Jahrzehnten schließlich beendet; die Ich-Erzählerin, Jahrgang 1958, schreibt aus der Perspektive des Rückblicks einer 39jährigen Frau auf das Heroin, eines abwägenden Rückblicks ohne Schuldzuweisungen und Selbstbezeichnungen. Die Artikel folgen keiner chronologischen Ordnung; das erzählte Leben erscheint insofern fragmentiert – und dies impliziert auch den Verzicht auf ein Narrativ der ›konsequenten‹ Entwicklungen, der einsinnigen Erklärungen. Marlows Berichte über die Welt der Drogen und der Sucht nehmen ihren Ausgang von Alltagswörtern: von solchen, die das Themenfeld um Drogen und Sucht assoziieren lassen (wie »abstention«, »addiction«, »arrest«), aber auch von vielen harmlos klingenden Vokabeln, die im Kontext des Buchs ihre Harmlosigkeit verlieren.

Die vielen erzählten Geschichten verbinden sich mit Reflexionen – über Drogensucht, aber auch über die eigene Zeit, ihre Wertsysteme, Lebensformen, Konflikte und Obsessionen. Dispositionen zur Sucht werden nachgezeichnet – bezogen auf die Erzählerin selbst, aber auch verallgemeinernd. Ohne zu generalisieren, vermitteln die Artikel anhand einzelner Beispiele

Einblicke in die Mechanismen, unter denen die Drogenkultur als die dunkle andere Seite der amerikanischen Gesellschaft erscheint. Die Frage nach den tieferen Motiven der eigenen Drogensucht dominiert dabei, und der Titel des Buchs *how to stop time* deutet an, wo diese zu suchen sind: in einer schon in der äußerlich geordneten Kinderzeit einsetzenden Verunsicherung, einer Grundangst vor der Zeit und dem Tod, einer Angst, die insbesondere von unstrukturiert verfließender, unkontrollierbarer Zeit ausgelöst wird. Aus Marlows Perspektive erscheint die Lebensform des Drogenabhängigen als eine vertrackte Art, die Zeit zu segmentieren und einem Rhythmus zu unterwerfen – durch den Takt des Drogenkaufs und der Drogenkonsums.

Nonusers wonder why junkies with serious habits don't see the absurdity of arranging their whole day around their need for heroin, but they've got it the wrong way around. One reason people become junkies is to find some compelling way of arranging their lives on an hour-to-hour-basis. Addiction responds to ruptures in traditional chronology by reshaping it, reorganizing otherwise pointless and fragmentary time around the »need« for a drug, setting up a schedule that is as independent of clock and calendar as big city life.¹¹⁹

Der sich im Durchgang durch Marlows Artikel verdichtenden Diagnose des Lexikons zufolge verweisen auch und gerade die Geschichten drogeninduzierter Abhängigkeiten auf Struktur- und Orientierungsverluste als Auslöser existenzieller Angst.

Wie Marlow scheinbar beiläufig erzählt, fielen in die Zeit ihres ersten Heroinkonsums auch die Anschaffung eines ersten Computers und der Beginn ihrer Schreibtätigkeit.¹²⁰ Schreiben und Drogenkonsum sind für sie auf eine mehr als nur kontingent-chronologische Weise verknüpft. Mit beidem hat sie das Gefühl, etwas »Eigenes« und »Anderes« zu tun,¹²¹ sich von Vorschriften zu lösen, nach eigenen Formen zu suchen. Schreiben und Drogenkonsum erscheinen in Marlows Lexikon wiederholt im Zeichen metonymischer und metaphorischer Verknüpfung. So gehen verschiedene Artikel auf Drogen-Literatur ein – auf große literarische Autoren wie Coleridge und de Quincey,¹²² aber auch auf zeitgenössische literarische Texte.¹²³ Interpretiert

¹¹⁹ Marlow 2000, S. 57: Art.: »chronology«.

¹²⁰ Ebd., S. 143: Art.: »first time«.

¹²¹ Ebd., S. 144.

¹²² Vgl. ebd., S. 143f.

man wie Marlow das Leben des typischen Drogenkonsumenten als Folge eines Wunsches nach Struktur, insbesondere nach einer gegliedert verlaufenden Zeit, so liegt es nahe, den Wunsch zu schreiben auf eine ganz analoge Motivation zurückzuführen – als ein Streben nach Form, nach einer (und sei es persönlichen, temporären, relativen) Ordnung. Einen eigenen Artikel widmet Marlow dem Stichwort »alphabet«;¹²⁴ im Mittelpunkt stehen nicht die Buchstaben, nicht die Schriftlichkeit, sondern die Buchstabenfolge. Diese wird charakterisiert als Inbegriff eines Musters, das zwar völlig arbiträr ist, dabei aber doch die entscheidende Funktion von Mustern erfüllt: Ordnung zu schaffen, dem Unstrukturierten gliedernd entgegenzutreten. Dies kann als Zwang empfunden werden – etwa wenn das Alphabet in der Schule darüber entscheidet, neben wem man sitzt, wann man aufgerufen wird –, es ist als ein rigides Ordnungsmuster aber vor allem eins: anti-entropisch. Und damit steht das Alphabet metonymisch für Kultur insgesamt und für die Ambiguität von Regeln, die diese Kultur ausmachen: Disziplinierung einerseits, Rettung vor dem Chaos andererseits.

alphabet.

Sanctified only by usage, but nevertheless immutable, alphabetical order is an obvious enemy of chance. While there is an underlying arbitrariness – which words to alphabetize, which letters they happen to begin with – once a commitment is made to the principle, all is fixed. Alphabetical order is the schoolchild's first lesson in the implacability of fate: he may be assigned to a seat solely on the basis of his last name, and he will learn to listen for that name each morning in the roll call, in its proper place.¹²⁵

Our early training in the alphabet is mainly about submitting for the first time to an arbitrary discipline. The implacable order of letters will not be rearranged to please the child; no cute pleas of frightening howls will change it. Memorizing the order of the letters is an induction into the child's inherited culture, a set of rules that initially appear equally arbitrary, but which make human society possible. Rules are the enemy of entropy.¹²⁶

¹²³ Ebd., S. 141f.: vgl. Art.: »fiction«.

¹²⁴ Ebd., S. 11f.

¹²⁵ Ebd., S. 11.

¹²⁶ Ebd., S. 12.

Regeln der Kunst, Alltagsregeln, Gesetze und religiöse Vorschriften, aber eben auch das Alphabet erscheinen als Formen, mit denen der Entropie, der Zeit und dem Tod etwas entgegengesetzt wird.

The sonata and the sonnet, the haiku and the lipogram, the blues lyric and Scrabble, the civil statute and the religious injunction all set up artificial forms that comfort distress at the uncertainty of human fate [...].¹²⁷

Mit Blick auf Marlows Reflexionen über das Alphabet als Form erscheint es konsequent, daß sie ihr Erfahrungsbuch über die Drogensucht in die Form eines alphabetischen Lexikons kleidet. Suggestiert diese Form doch Formwillen, auch und gerade im Bewußtsein der Arbitrarität aller Strukturen – einen Formwillen, der sich gegen Strukturlosigkeit und Chaos und damit gegen das richtet, was Angst auslöst – auch die Angst als Ausgangspunkt von Drogenkarrieren. Für Marlow begannen Drogenkarriere und Schreib-Karriere etwa gleichzeitig. Ihr alphabetisches Buch demonstriert durch seinen Inhalt, aber auch durch seine Form, daß der Computer und das Schreiben, funktional dem Heroin vergleichbar, sich gegen dieses langfristig behauptet haben. Die Ordnung des Alphabets hebt die Geschichten eines Lebens und einer Sucht in sich auf, und sie hebt die verfließende Zeit in sich auf. Dezidiert antichronologisch, signalisiert die alphabetisch gegliederte Lebenserzählung eine eigene Art von Widerstand gegen die Zeit.

(19) Juri Rytchëu: *Doroshny Lexikon*. Sankt Petersburg 2008. – *Alphabet meines Lebens*. Aus d. Russ. v. Antje Leetz. Zürich 2012; dt. Erstausgabe 2010.¹²⁸

Juri Rytchëus Buch über sein Leben ist als alphabetische Artikelsequenz aufgebaut; es bietet zum einen autobiographische Erinnerungen in Form repräsentativer Bruchstücke einer Biographie, zum anderen, damit eng verknüpft, Informationen über die Kultur des kleinen Volkes der Tschuktschen. Am Leitfaden persönlicher Erfahrungen und Erinnerungen werden diese Polarkreisbewohner, ihre Gebräuche und Lebensformen, ihre Geschichte und ihre Geschichten in Erinnerung gerufen. Mit Blick auf ihre Informationshaltigkeit kann die Artikelsequenz als Lexikon gelesen werden; das Lexikon setzt einer verschwindenden Kultur, ihren Dingen und ihren Repräsentanten

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Die Übersetzung beruht auf dem Manuskript des 2008 verstorbenen Autors.

dadurch ein Denkmal, daß es diese dem Leser näherbringt. Die Artikel sind dabei zu weiten Teilen narrativ; sie schildern Episoden und Dialoge, paraphrasieren Reflexionen und Träume. Kulturelles Wissen wird am Leitfaden von Erzählungen vermittelt. Da es zu weiten Teilen um die Schilderung einer Welt geht, die im Untergang begriffen ist, wird die Begegnung mit dem sibirischen Stamm zugleich zur Zeitreise. Der Autor, der auf der Authentizität des Dargestellten insistiert (alles habe er selbst erlebt) – nennt sein Buch ein »Reiselexikon« und lädt den Leser ein, mit ihm auf eine Reise zu gehen, die sich wegen der Kürze der Artikel leicht jederzeit unterbrechen läßt (»Einige Worte vorab«, datiert: St. Petersburg 2006–2008).¹²⁹

Rytchëu (1930–2008), auf der nordostsibirischen Tschuktschen-Halbinsel geboren, verbrachte dort als Sohn eines Jägers seine Kindheit. In späteren Jahren lernte er Kultur und Lebensformen der sowjetischen Metropole Moskau kennen. Doch schon die Kindheitserfahrungen des späteren Schriftstellers standen im Zeichen der Begegnung mit einander überlagernden Kulturen und deren Sprachen, wurden Politik und Verwaltung doch bestimmt durch die russische Sprache des Sowjetregimes und seiner Bürokratie. Der solcherart schon früh erfahrene Kontrast zweier Sprachen, Kulturen und Denkweisen dürfte Rytchëu für Vokabeln, ihre Bedeutungsfelder und ihre Funktionen besonders sensibilisiert haben. Sein Lebens-Alphabet ist daher zugleich ein Buch über Sprache, differente Sprachen und den Bedingungs-zusammenhang von Vokabeln, Redeweisen, Textformen und Weltbilder. Artikelweise kondensieren sich Erfahrungen, die durch Sprachen – und vermittelt dadurch dann durch das Wissen um die Differenz von Kulturen – geprägt sind. Dabei sind es vielfach Stichwörter, die auf Alltägliches und Geläufiges verweisen, nur wenige Abstrakta, kaum Ausdrücke, die an disziplinäres Spezialwissen gebunden sind. Gerade über Alltagswörter, so die Leitidee, werden Lebensgeschichten zugänglich.

Der Blick des autobiographischen Erzählers auf seine Gegenstände ist gleichsam ein doppelt-ethnographischer: Er schildert die Welt der Tschuktschen aus der relativen Distanz dessen, der auch anderes kennengelernt hat; eine distanziert wahrgenommene Welt ist aber auch die der Russen. Über den Artikeln der deutschen, vom Verfasser autorisierten Buchausgabe stehen die jeweiligen Stichwörter in zwei oder drei Sprachen und in zwei Schriftsystemen: allenthalben in kyrillisch geschriebenem Russisch und in latei-

¹²⁹ Rytchëu 2012, S. 9.

nisch geschriebenem Deutsch, dort, wo es entsprechende Vokabeln gab, auch auf Tschuktschisch (das in lateinischer Schrift wiedergegeben wird). Der »Abiturient« (»АБИТУРИЕНТ«) findet keine tschuktschische Entsprechung,¹³⁰ das »Automobil« (»АВТОМОБИЛЬ«) aber durchaus: »kowlor-goor« heißt es hier, was allerdings eigentlich »Räderschlitten« bedeutet.¹³¹ Die jeweils mehrseitigen Artikel sind, da der Text im Original auf Russisch verfaßt wurde, auch in der deutschen Ausgabe entsprechend dem kyrillischen Alphabet gereiht – was darauf hindeutet, daß unbeschadet der alphabetischen Reihung die Anordnung der Artikel nicht beliebig ist, auch wenn die Darstellung keineswegs einer linearen Chronologie folgt. Die (deutschen) Lemmata des *Alphabets* sind:

Abiturient – Automobil – Witz – Melone – Archäologie – Dampfbad – Dieb – Rabe – Wahlen – Zeitung – Hausmeister – Detumeszenz – Jude – Sterne und Sternbilder – Imperator – Name – Unterhosen – Bild – Kino – Wal – Klima – Buch – Kolchos – Schiffe – Korruption – Kulturbasis – Kuchljanka – Mond – Eis – Mathematik – Eisbär – Miliz – Meer – Walroß – Museum – Musik – Ringelrobbe – Bestrafung – Deutsche – Brauch – Übersetzung – Stempel – Schriftsteller – Schwimmen – Flug – Porträt – Beerdigung – Kuss – Feiertag – Präsident – Preis – Funk – Hemd – Russen – Russische Sprache – Sex – Erzähler – Sonne – Telefon – Essen – Universität – Foto – Brot – Kälte – Blumen – Zigeuner – Mensch – Tschuktschische Sprache – Schamane – Schule – Expedition – Elektrizität – Jubiläum.

Schon die Auswahl der Lemmata deutet auf Kontraste: zwischen der naturnahen Lebenswelt der Polarkreisbewohner und der der modernen Welt der Russen mit ihrer Technik, ihrer Wissenschaft, ihren politischen und bürokratischen Strukturen. Der Erzähler bemüht sich zwar darum, das für Außenstehende in manchem befremdliche Denken der Tschuktschen, ihre Gebräuche und Vorstellungen verständlich zu machen, aber er ergreift nicht einseitig Partei gegen die russische Welt. Allenfalls erscheint diese gelegentlich als skurril. Kulturell bedingte Mißverständnisse setzen in den Lebenserinnerungen teils humoristische Akzente. So hält der mit moderner Technik und ihren Funktionen völlig unvertraute Tschuktsche Ryppel bei einem Militäreinsatz ein Automobil für eine Art Tier, das gebändigt werden muß, »entführt« es in die Tundra, ruiniert es – und glaubt, er habe es sich unterworfen. Er entgeht

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 11.

¹³¹ Ebd., S. 14.

der Hinrichtung nur knapp, als seinem Vorgesetzten der animistische Hintergrund dieses zerstörerischen Akts scheinbarer Sabotage deutlich wird.¹³² Als Medium, das über Verstehen und Mißverstehen entscheidet, stellt Rytchëu vor allem die Sprache dar. Und er nutzt sie bewußt, um eine Verständigungsbasis mit dem Leser herzustellen – indem er ihm zunächst einmal Vokabeln erklärt. Die Lexikonform bietet den willkommenen Anlaß für Kommentare zur Bedeutung und zu den Funktionen der jeweils vorgestellten Vokabeln: Sie erschließen wichtige Aspekte der porträtierten Welt. Beispielsweise wird das Wort »Bild« (»КАРТИНА«, »kaljejo, kelikel«) zum Schlüsselwort, um nicht nur wichtige kulturelle Praktiken, sondern auch die mit diesen verknüpften Vorstellungswelten zu erörtern.

Diverse Artikel beginnen mit der Bemerkung, das ihnen vorangestellte russische Wort gebe es im Tschuktschischen nicht – was dann vor allem zum Anlaß wird, das Erlernen neuer Wörter und der an ihnen hängenden Bedeutungen als Lebensenschnitte zu charakterisieren, wie etwa die erste Bekanntschaft mit der Vokabel »Abiturient«¹³³ – die der junge Rytchëu und ein Altersgenosse zunächst für eine Stammesbezeichnung halten.¹³⁴ Auch für »Witz« (»АНЕКДОТ«) gibt es bei den Tschuktschen kein Wort, wohl aber eine ungefähre Übersetzung (»tennewpynyl«);¹³⁵ das Stichwort ist Anlaß, über Kultur, Anlässe und Spielformen humoristischen Erzählens bei diesem Volk zu berichten. Anders der Fall bei »Melone« (»АРЬУЗ«); hier sind in der Tschuktschenwelt weder Zeichen noch Bezeichnetes bekannt, und die Begegnung mit der ersten Melone, assoziiert mit dem A des Alphabets, unter dem der Erzähler sie abgebildet gesehen hat, wird zur Eröffnung. Es gibt auch kein Wort für »Archäologie« (»АРХЕОЛОГИЯ«),¹³⁶ für »Hausmeister« (»ДВОРНИК«),¹³⁷ für »Unterhosen« (»КАЛЬСОНЫ«),¹³⁸ für »Korruption« (»КОРРУПЦИЯ«)¹³⁹ und andere russische Ausdrücke – aber gerade das Fehlen dieser Vokabeln kann zum effizienten Anlaß werden, ihre Bedeutung in Geschichten zu umreißen. Daß Wörter der eigenen Sprache unter

¹³² Ebd., S. 20.

¹³³ Ebd., S.11.

¹³⁴ Ebd., S. 13.

¹³⁵ Ebd., S. 21.

¹³⁶ Ebd., S. 29.

¹³⁷ Ebd., S. 56.

¹³⁸ Ebd., S. 88.

¹³⁹ Ebd., S. 125.

dem Einfluß fremder Vokabeln Funktion und Bedeutung wechseln, illustriert das Beispiel der beiden tschuktschischen Ausdrücke für »Wahlen« (»logyrgyn, luk«, russisch: »ВЫБОРЫ«).¹⁴⁰

Je eigene Artikel gelten der russischen und der tschuktschischen Sprache, ein anderer dem »Namen« (»ИМЯ«, »нынны«),¹⁴¹ und seine Einleitung, die seltsame Beispiele tschuktschischer Namensgebung aufzählt, verbindet damit zugleich Hinweise auf den Glauben an die Macht der Namen. Die Tschuktschen geben ihren Kindern ganz unterschiedliche Arten von Namen (alles kann zum Namen werden), Namen von erheblicher Bildlichkeit und Symbolkraft, auch solche, die für Russen und andere Völker seltsam oder gar anstößig klingen.¹⁴² Namen können aus lebensgeschichtlich wichtigen Gründen gewechselt werden. Mit der Namensgebung für Kleinkinder verbunden ist der Glaube an ein die Namenwahl bestätigendes Urteil der Götter, und als bei der Namensgebung Rytchëus der Schamane kein entsprechendes Zeichen erlangen konnte, wurde das Kind »der Unbekannte« (das heißt »Rytchëu«) genannt.¹⁴³ Die Integration in die russisch verwaltete Welt war für den Autor und andere Tschuktschen dann mit der Annahme eines ergänzenden Vornamens verbunden. Insgesamt erhellt der Vergleich von Umgang mit und Einstellung zu Namen bei Russen und Tschuktschen signifikante Unterschiede. Russische Namen sind nicht als »sprechende« Namen gedacht, auch wenn sie manchmal etwas »bedeuten«.¹⁴⁴

Eine Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit der Literatur und dem Lesen bietet der Artikel zum Stichwort »Buch« (»КНИГА«, »kniky, kelikel«);¹⁴⁵ er handelt von der Initiation in die Welt der Buchstaben, Wörter und Texte, in die des Wissens und der Politik, schließlich in die der Märchen, Erzählungen, Romane und der an diese gebundenen Vorstellungswelten. Das Schreiben erscheint dem faszinierten Leser als welterschöpfender magischer Akt.¹⁴⁶ Die Entwicklung zum Schriftsteller erscheint aus der Perspektive des Autobiographen als Erfüllung seiner größten Sehnsucht.¹⁴⁷ Noch in der

¹⁴⁰ Ebd., S. 48.

¹⁴¹ Ebd., S. 81–87.

¹⁴² Vgl. ebd. S. 82f.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 83.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁴⁵ Ebd., S. 109.

¹⁴⁶ Ebd., S. 113.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 114f.

»Nachbemerkung«, die er mit einem Gruß in tschuktschischer Sprache beschließt, schreibt der Verfasser, für ihn sei – anders als für den Leser – dies nicht die letzte Seite; er werde an diesem Buch sein weiteres Leben lang fortschreiben.¹⁴⁸ Rytchëu ist im Jahr der Fertigstellung des übersetzten und gedruckten Manuskripts gestorben; eine erweiternde Fortsetzung wäre aufgrund der Lexikonform aber gut vorstellbar gewesen. In mehr als einer Hinsicht erweist sich das Wörter-Buch als besonders dazu disponiert, zum Lebens-Buch zu werden. Und so ist das *Alphabet meines Lebens* nicht zuletzt eine Hommage an das Buch:

Bis heute verehere ich das gedruckte Wort, das Buch. Für mich gibt es keine schlechten Bücher, obwohl sie wahrscheinlich sehr zahlreich sind. Aber ich finde nicht einmal den Mut, aus meiner bis ins Unendliche angewachsenen Bibliothek eine vergilbte Broschüre wegzuworfen, die ich nie im Leben wieder brauchen werde.

Jedes Buch ist bis heute für mich ein Wunder.¹⁴⁹

(20) Erwin Chargaff: *Serious Questions. An ABC of Skeptical Reflections*. Basel/Boston/Stuttgart 1986. – *Alphabetische Anschläge*. Stuttgart 1989; *Ernste Fragen. Essays*. Stuttgart 2000.

Der Chemiker und Schriftsteller Erwin Chargaff publizierte in den späten 1980er Jahren einen Band in englischer Sprache unter dem Titel *Serious Questions – An ABC of Skeptical Reflections*. Der Band bestand, Chargaffs eigener Beschreibung zufolge, »aus einer Reihe von Essays, meistens kurz, einige länger, deren einziger Zusammenhang auf der alphabetischen Anordnung ihrer Titel beruhte.«¹⁵⁰ Die Idee der Mischung verschiedener Gegenstände und Themen, erörtert in unterschiedlich langen Textabschnitten, ließ sich aus Chargaffs Sicht besonders gut durch die Komposition eines Alphabets realisieren – durch eine Textform, die Heterogenes ostentativ locker miteinander verbindet. »Der Inhalt«, so schreibt er über seine *Ernsten Fragen* weiter, »war bunt gewürfelt; nur der milde Zwang des Abeces hielt ihn zusammen. Ich bin nämlich ein großer Verehrer der Mannigfaltigkeit und trete dafür ein, daß Sammlungen von Essays nicht unter der Diktatur des

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 379.

¹⁴⁹ Ebd., S. 115.

¹⁵⁰ Chargaff 1989, S. 6.

Buchtitels leiden sollten. Prokrustes, der erste große mythische Vertreter des Konsenses, ist nicht geeignet, solche Bücher zu benennen.«¹⁵¹ Die Abneigung gegen starre und einengende formale Vorgaben motivierte Chargaff dann auch dazu, anstelle einer deutschen Übersetzung des englischen *ABCs* ein neues Buch zu schreiben – die *Alphabetischen Anschläge*. Damit wurde der Prokrustes-Zwang, analoge Lemmata zu den englischen ABC-Wörtern auch im Deutschen zu finden, ausgehebelt. Mit dem Transfer in eine andere Sprache ging also eine radikale inhaltliche Transformation einher; selbst das Konzept eines kompletten ABCs mußte mit Blick auf die begrenzten Bestände sinnvoll einsetzbarer deutscher Wörter modifiziert werden.

Obwohl ich gerne das Alphabet in strahlender Ganzheit präsentiert hätte, fehlen die Texte für X und Y: weder Xerxes noch Xylophon, weder Yohimbin noch Ytterbium konnten mich hinreichend inspirieren. Das ist ein Mangel, den das Englische, zumindest in bezug auf Y, nicht aufweist: was kann man nicht alles schreiben über *year, yellow, yes* oder *young!*¹⁵²

Kontingenz prägt nicht nur die Sequenz der Textabschnitte, sondern auch die Themenwahl. Nicht nur sachlich-thematische Interessen entscheiden darüber, welche Gegenstände abgehandelt werden, sondern auch verfügbare Vokabelbestände, zu denen hinreichend inspirierende Vokabeln gehören müssen. – Reflexionen über Rahmenbedingungen, Funktionen und Motivationen des eigenen Schreibens durchziehen die Artikel des ABCs wie ein roter Faden.

Die *Alphabetischen Anschläge* bestehen aus Kurzsays. Der Titel läßt mehrerlei assoziieren – so das Anschlagen von Buchstaben-Tasten auf einer Schreibmaschine, den ›Anschlag‹ als Ordnungsstörung (und als Destabilisierung eingefahrener Denkweisen), aber auch das ›Anschlagen‹ von Thesen oder Ankündigungen (im Sinne von ›affiche‹, Veröffentlichung, Positionsbestimmung). Der Tradition des kritischen *Dictionnaire*, wie sie Voltaire vertreten hatte, stehen Chargaffs zeit-, kultur-, technologie- und wissenschaftskritischen Erörterungen durchaus nahe. Sein Essay »Lasst Euch nicht blöd machen« könne, wie er meint, genauso gut auch »Lob der Skepsis« heißen (und das, ohne seinen Platz im Alphabet zu verlieren).¹⁵³

¹⁵¹ Chargaff 2000.

¹⁵² Chargaff 1989.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 119–125.

Einige Jahre später (2000) wurde von den *Serious Questions* dann auch noch eine deutsche Ausgabe (*Ernste Fragen*) publiziert – ein Parallel-Alphabet zu den *Alphabetischen Anschlägen*. Auch in dem für die deutsche Übersetzung eigens verfaßten Vorwort äußert sich Chargaff zur eigenen Schreibweise. Er spricht von einer langjährigen Gewohnheit, »ein Stich- oder Schlagwort in ein Notizbuch einzutragen«,¹⁵⁴ wenn er über etwas Erinnerungswertes nachdenke. Das Experimentieren mit Themen, die – katalysiert durch Stichwörter – in einem Alphabet zusammenkommen – mag Chargaff nicht zuletzt deshalb interessiert haben, weil es sich mit chemischen Experimenten zumindest vergleichen läßt: mit dem Zusammenbringen verschiedener Stoffe, dem Abwarten von deren Reaktionen miteinander.

Vor allem der V-Artikel in *Alphabetische Anschläge* ist selbstbezüglich; unter dem Titel »Versuch mit oft unzulänglichen Mitteln«¹⁵⁵ behandelt er das essayistische Schreiben und bildet insofern ein Kernstück der Artikelserie insgesamt, die Chargaff als Experimente mit der essayistischen Form, gleichsam auf der Basis wechselnder Versuchsanordnungen, betrachtet. Die kritische Frage nach dem Nutzen, nach den Pflichten und der Verantwortung der Wissenschaft und ihrer Vertreter artikuliert sich wiederholt. Chargaff schreibt auch und gerade dort, wo es um Persönliches geht, als mahnender Zeit-, Technologie- und Wissenschaftskritiker, als Skeptiker gegenüber sich verselbständigenden Machbarkeitsphantasien, Meinungsmacherei und Gedankenmanipulation, als Anwalt dessen, was der technologische Fortschritt nur zu leicht überrollt. Ein Artikel der *Alphabetischen Anschläge* wird übrigens zu großen Teilen als Brief eines anderen präsentiert, dessen Inkognito durch den Namen Melmoth gedeckt wird; Melmoths Erinnerungen gelten seinen Erfahrungen als Jude mit dem Antisemitismus und seiner Beziehung zur deutschen Sprache.¹⁵⁶

Neben der politisch-sozialen Motivation seines Schreibens wirkt sich bei Chargaff immer auch sein Interesse an der Sprache aus, deren produktive Nutzung oder Selbstgestaltung er beschreibt wie ein Experimentator das Verhalten der Bestandteile seiner Versuchsanordnung, zu der er sich selbst als Schreibender hinzuzählt. Über seinen Wechsel von der Chemie zur Schriftstellerei nach der Emeritierung schreibt Chargaff:

¹⁵⁴ Chargaff 2000, S. 7.

¹⁵⁵ Ebd., S. 222–230.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 126–134.

Sätze zu bauen, wie sie dem vom Sprachgeist angetriebenen Nachdenken entspringen; zuzusehen, wie die Wortkaskaden im Fallen steigen, im Steigen fallen; sich daran zu erfreuen, wie die Begriffe assoziationsgetrieben aneinander kleben und gleichzeitig einander abstoßen; die Spannung zu erleben, in der Klang und Sinn ein überirdisches Netz errichten, worin alles gefangen und geborgen ist: all das war mir immer als eine große Lust erschienen. [...] In zwei Sprachen konnte ich Sätze bauen, die nicht sofort zerfielen [...].¹⁵⁷

Daß es in der Sprachwelt zu neuen Verbindungen, zu Entwicklungen und Entdeckungen kommen kann, daß Sprache sich der Erstarrung in Formeln, Floskeln und Regelwerken entzieht, erscheint Chargaff als Voraussetzung dafür, daß auch die menschliche Kultur sich erstickenden Reglementierungen entzieht.¹⁵⁸ Das lockere Gerüst des Alphabets, zudem ostentativ locker gehandhabt, drückt nicht zuletzt diese Hoffnung aus.

Alphabetische Anschläge, Stichwortliste: Alt werden – Bücher – Chemie: Segen und Fluch – Dialektik des Untergangs – Europa, entführt, verführt – Freiheit – Gepufferte Seelensuspensionen – Heimat, dieses seltsame Wort – Implosion – Jericho ohne Posaunen – Käfig – Laßt Euch nicht blöd machen! – Melmoth – Nationale Identität – Öffentliche Meinung – Pathologie des faustischen Drangs – Quadratur des Quadrats – Rund um jenen Baum im Paradies – Spracharabesken – Tagträume des Malaventura – Ungehaltene Reden, ungezogene Lehren – Versuch mit oft unzulänglichen Mitteln – Wegbleiben der Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft – Zwischenlandungen.

Ernste Fragen, Stichwortliste: A. Amateure – Anderheit – Außerirdische Intelligenz – C. Charisma – D. Dekadenz – Demokratie – F. Forschung – Fortschritt – G. Geschlechtsleben der Grammatik – H. Holocaust – I. Imperialismus – J. Jüdischer Selbsthaß und andere Idiotenwörter – Jung und Alt – K. Die Klassiker – Krieg – L. Labyrinth – M. Massenmedien – Mausoleum – Museen – N. Natur – P. Eine Portion Gefrorenes – Q. Quintessenz – S. Schönheit – Schwindel, in den Wissenschaften und anderswo – T. Tod – Tristitia – U. Unvorhergesehene Folgen – W. Wissensindustrie – Wüstenei der Scham – X. X – Z. Zauberflöte.

¹⁵⁷ Ebd., S. 15.

¹⁵⁸ »Systematisierung durch Namengebung, besonders wenn die neuen Wörter leicht zu Fachausdrücken degradiert werden könnten, ist eine Form der Entmenschlichung. Am Ende kriegen wir dann eine Gesellschaft, die nur durch Slogans bewegt werden kann. Dort, wo ich lebe, ist das bereits der Fall.« Miłosz 2002: Art. »N.J.«, S. 139.

(21) Czesław Miłosz: *Abecadło Miłosza*. Krakau 1997 – *Inne Abecadło*. Krakau 1998. – Deutsche Auswahlgaben: (1) *Mein ABC. Von Adam und Eva bis Zentrum und Peripherie* [Auswahl]. Aus d. Pol. v. Doreen Daume. München/Wien 2002. – (2) »Mein ABC«, in: *Sinn und Form*, 54. Jg. 2002, H. 1, S. 5–25 [=Auszüge aus (1)].

Der polnische Schriftsteller und Essayist Czesław Miłosz hat zwei autobiographische Abecedarien publiziert, die als Beiträge zu einem übergreifenden literarischen Projekt betrachtet werden können, das auch andere Texte einbezieht.¹⁵⁹ *Abecadło Miłosza* (1997) enthält 133 alphabetisch gereihete Artikel, *Inne Abecadło* (1998) 67 weitere. In der polnischen Literatur ist, so Madeline Levine, das ABC-Buch mit persönlichen Aufzeichnungen, Gedanken, biographischen Notizen und Kommentaren zur eigenen Umwelt ein geläufiges Textformat; gern wird es genutzt, um Zeitgenossen – persönliche Bekannte und andere Personen – zu kommentieren, oft durchaus kritisch-polemisch.¹⁶⁰ Gelegentlich dehnen sich die Einträge in ihrem Umfang bis zum Format kleiner Essays aus; auch hinsichtlich der Gegenstände bietet das Format viele Spielräume, und es wird, wie Levine in diesem Zusammenhang betont, gern für Selbstinszenierungen der Verfasser genutzt.¹⁶¹ Die ABC-Bücher Miłoszs enthalten unter anderem eine große Zahl an Einträgen zu Schriftstellern und Philosophen; insgesamt machen die Texte zu Personen mehr als die Hälfte der Artikel aus.¹⁶² Zum Katalog gehören Homer, Mickiewicz, Augustinus, Swedenborg, Balzac, Baudelaire, Rimbaud, Dostojewski, Schopenhauer, Henry Miller, Robert Frost, Simone Weil und andere, vor allem aber auch persönliche Bekannte – darunter Jerzy Andrzejewski, Joseph Brodsky, Witold Gombrowicz und andere Autoren. Porträtiert werden auch diverse Verwandte Miłoszs sowie Orte, zu denen er eine biographische Beziehung unterhält. Unbeschadet der autobiographischen Grundierung wird das ABC-Projekt auch zum Anlaß, über die »Falschheit« von Autobiographien zu reflektieren und die Grenzen ihrer Leistungsfähig-

¹⁵⁹ Vgl. dazu insgesamt Levine 1999.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 643.

¹⁶¹ »The author of an ABC book may choose to portray himself as an avuncular figure, a raconteur who enjoys entertaining his listeners with well-told stories about the charmingly eccentric characters who have crossed his path. Or, furthering his reputation as an outlandish curmudgeon or public scold, he may delight and scandalize his readers with devastating portraits of respected personalities. (Polish readers will find it easy to come up with the names of still untranslated authors who exemplify each of these categories, and others.)« Ebd.

¹⁶² Ebd.

keit zu betonen.¹⁶³ – Andere Artikel gelten Stichwörtern wie »Unglück«, »Natur«, »Angst«, »Ehrgeiz«, »Ruhm«, »Pflicht«, der Stadt, der »Ökonomie«, der Differenz zwischen »Zentrum und Peripherie« etc.; auch diese Mini-Essays sind meist autobiographisch gefärbt.

Miłosz reflektiert in seinem abecedarischen Buch explizit darüber, warum er seinen Erinnerungen diese fragmentarische Form gibt. Die kleine Form des Lexikonartikels wird dem Zustand der Welt und des persönlichen Gedächtnisses besser gerecht als die große des Romans oder des thematisch weitausgreifenden Essays. Ihre Einbeziehung auch von scheinbar Zufälligem und Beliebigen, vermeintlich Nebensächlichem und Unbedeutendem, Triviale und Randständigem erscheint als programmatisch. Denn sie unterläuft die falsche Suggestion vermeintlich verbindlicher Ordnungsmuster und Sinnhierarchien und ähnelt zudem der Verlaufsweise menschlicher Erinnerungsprozesse. Zahlreichen Stationen in kreuz und quer verlaufenden Sprüngen passierend, bewegen diese sich in einem Netzwerk von Heterogenem.

Während meiner Arbeit an meinem »ABC« habe ich mir bisweilen gedacht, daß ich eigentlich Leben und Schicksal jeder der erwähnten Personen eingehender untersuchen hätte sollen, anstatt mich mit der Beschreibung von äußeren Begebenheiten zu begnügen. Nur schlaglichtartig werden meine Helden beleuchtet, meist sogar ohne ein besonders bedeutungsvolles Ereignis. Doch damit müssen sie sich zufrieden geben – es ist allemal besser, als ganz in Vergessenheit zu versinken. So ist mein »ABC« etwas wie ein Ersatz: anstelle eines Romans, anstelle eines Essays über das 20. Jahrhundert, anstelle eines Tagebuchs. Jede der erwähnten Personen versetzt einen Teil der Verknüpfungen im Netz der Bezüge und Wechselwirkungen der Daten meines Jahrhunderts in Schwingung. So bedaure ich es letzten Ende nicht, dass ich recht willkürlich Namen eingestreut und dabei wohl auch Banalitäten aufgewertet habe.¹⁶⁴

Ersetzen die ABC-Buch-Einträge einen umfassenden Text über das 20. Jahrhundert? Levine deutet die ABC-Bücher als Beiträge und Vorstufen zu einem solch umgreifenden Projekt,¹⁶⁵ einem dem Autor vorschwebenden »hy-

¹⁶³ Vgl. den Eintrag zu »Biographien« in: Miłosz 2002a, S. 40.

¹⁶⁴ Miłosz 2002a, S. 164.

¹⁶⁵ Levine 1999, S. 643.

pothetischen Roman des 20. Jahrhunderts«, wie er von Miłosz gelegentlich in *Rok myśliwego* (1990, *Das Jahr des Jägers*, 1994) umrissen wird.¹⁶⁶

An die einzelnen Stichwörter des ABCs knüpfen sich neben Lebenserinnerungen vor allem Reflexionen über die aufgerufenen Motive, Denkfiguren, Themen und Texte. Das Stichwort »Angst« wird zum Anlaß eines kleinen Essays über die Angst und ihre Anlässe, verbunden mit persönlichen Erinnerungen an die Zeit der deutschen Okkupation Warschaus. Der Artikel »Anonyme Briefe« spricht zwar über Briefe, die den Autor selbst erreichten, löst aber allgemeine Reflexionen über die Motive für Sympathien und Antipathien aus. Unter dem Lemma »Authentizität« stehen Erörterungen über die Masken des Ichs, die Frage nach einer möglichen Selbst-Demaskierung und die Masken-Erwartungen der Anderen an das Ich, vor allem an das schreibende. Vor allem die Bindung an die Sprache, an bestimmte Stile und Schreibweisen läßt das Bemühen um »Authentizität« als prekär, wenn auch aus Miłosz' Sicht nicht als aussichtslos erscheinen. Als ein wichtiges Motiv des persönlichen ABCs zeichnet sich das Bedürfnis nach einer Auflehnung gegen Zeitlichkeit, Vergänglichkeit und Vergessen ab, wie es sich in der Fixierung privater Erinnerungen, letztlich aber schon im Aufschreiben von Namen und Daten, in der schreibenden Wiederholung von Lebens-, Erfahrungs- und Denkspuren bezeugt.

Die Dominanz reflexiv-essayistischen über in engerem Sinn autobiographisches Schreiben, die für Miłosz' ABC charakteristisch ist, signalisiert, daß wenn es überhaupt um eine Selbstdarstellung, eine Autobiographie geht, diese sich nicht chronologisch fassen läßt, sondern als Sammlung der Themen, die den Autor beschäftigen: als ein Gedanken-Porträt, nicht als Lebensgeschichte. Und wenn es um »Geschichte« geht, so um mehr als die eines Einzelnen. Die Neigung des Autors zu einem sachlichen Stil hindert ihn im übrigen nicht, Wertungen abzugeben, so über Simone de Beauvoir, der er mit eingestandener Antipathie gegenübersteht und die er im Artikel über sie als dumme Person bezeichnet.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Levine deutet die beiden ABC-Bücher aus ihrer Beziehung zu Miłoszs Romanschaffen heraus und charakterisiert sie als einen weiteren Roman in Ansätzen. Als Parallelprojekt betrachtet Levine insbesondere *Rok myśliwego* (*A Year of the Hunter*), in dessen Zentrum ebenfalls der Autor selbst stehe.

¹⁶⁷ Vgl. Miłosz 2002a, S. 35f.

Aus der Stichwortliste (nach *Mein ABC*, 2002): Adam und Eva – Adami-ker – Alchimie – Alles in allem... – Amerika – Amerikanisches Visum – Angst – Anonyme Briefe – Anthologien – Anus mundi – Authentizität – Baal – Balzac, Honoré de – Barock – Baudelaire, Charles – Beauvoir, Simone de – Berkeley – Bewunderung [...]

(22) Susanne Röckel: *Chinesisches Alphabet. Ein Jahr in Shanghai. München 1999.*

Susanne Röckel hat ein Jahr in Shanghai verbracht und über diese Zeit und ihre Erfahrungen ein Reisebuch geschrieben. Es erzählt keine chronologisch aufgebaute Geschichte, sondern gliedert sich in alphabetisch gereihte Artikel zu Gegenständen, Erfahrungen und Themen, die die Autorin anlässlich ihres Shanghai-Aufenthalts beschäftigt haben. Aus subjektiver Perspektive verfaßt und auf persönliche Erfahrungen aufbauend, versuchen die Artikel zugleich, dem Leser vom jeweils Verhandelten einen nachvollziehbaren Eindruck zu vermitteln; Wissen unterschiedlicher Provenienz fließt in die Darstellung ebenso ein wie teils detaillierte Schilderungen von Orten, Räumen, Institutionen, Sehenswürdigkeiten, von Bewohnern und Bewohnergruppen der Stadt, von kulturellen Praktiken, Sitten, Gewohnheiten, Ordnungsvorstellungen, den chinesischen Schriftzeichen etc.

Die alphabetische Form der aufgezeichneten Reiseerinnerungen versteht sich als ein Arrangement, das der Fülle der gewonnenen Eindrücke, der rhizomatischen Vielfalt der damit verbundenen Themen, der Unmöglichkeit einer Hierarchisierung des Darzustellenden, seiner Kontingenz und seinen Lücken am ehesten gerecht wird. Und nicht nur der Kontingenz dessen, was sich vom jeweiligen Autor auf der Basis seines Wissens und seiner Erfahrungen darstellen läßt, sondern auch der der dargestellten Dinge selbst, die vergänglich, zeitlich, defizient, wie sie sind, immer nur in einem beliebigen Moment betrachtet und entsprechend beschrieben werden können. Der Arbitrarität schließlich auch aller (re-)konstruierten Zusammenhänge, die keine definitiven Einordnungen der Gegenstände, keine Kompensationen von Fehlstellen und Lücken zulassen. Ein Reise-Erinnerungsbuch in alphabetischer Form erscheint Röckels Buch als repräsentativ für eine Tendenz in der jüngeren Literatur, etablierte Gattungen und Schreibweisen in eine alphabetische Form zu bringen, die sich an lexikographischen Darstellungen orientiert.

Was mich in dieser Stadt [Shanghai] am meisten beeindruckte, war [...] das Beschädigte, das Zurückgebliebene, das Widersprüchliche; was mich beschäftigte, war der *Mischmasch*. Hilflos gegenüber der offensichtlichen Unauflöslichkeit des Riesenknotts Shanghai, gewann ich an Zuversicht, ein paar Fäden freilegen zu können, an der notwendigen Ruhe, um ein paar Einzelheiten gründlicher zu erfassen. Bei der Auswahl ließ ich mich ausschließlich von Wendungen und Sprüngen meines Interesses leiten, das von den Zufällen meines Aufenthalts, den Gesetzen meiner Stellung, der Lückenhaftigkeit meiner Kenntnisse nach allen Seiten hin beschränkt wurde. Die alphabetische Form gewährleistete innerhalb dieser Beschränkungen größtmögliche Freiheit, so daß nun Beobachtetes und Erlebtes, Gelesenes und Gedachtes gleichrangig und streitsam nebeneinanderstehen, den Versuch bezeugend, in einer fremden Welt einen eigenen Weg zu finden.¹⁶⁸

Aus der Stichwortliste: Ausländer – Bambus – Bauarbeiter – Baustellen – Bronzegefäße – Busse – Chinesen – Coca-Cola – Deutschland – Diebe – Drachen – Dunkelheit – Empfangshallen – Enkel [...]

(23) Carlos Fuentes: *In esto creo*. Barcelona 2001. – *Alphabet meines Lebens*. Aus d. mex. Span. v. Sabine Giersberg. Frankfurt a.M. 2006.

Fuentes' Buch, dessen Titel in der deutschen Übersetzung, nicht aber im Original, das »Alphabet« nennt, das aber alphabetisch aufgebaut ist, enthält keinen Paratext, der kommentierte, warum hier die ABC-Form gewählt wurde. Aber auch das Ausbleiben einer entsprechenden Erklärung hat etwas Erklärendes: Offenbar bedarf es inzwischen keiner Erklärung (mehr), weil die alphabetische Form für ein autobiographisches Buch an Plausibilität gewonnen hat. In Form einzelner essayistischer Artikel, die Personen, Abstrakta und allgemeinen Themen gewidmet sind, reflektiert Fuentes über Dinge, die ihn angehen, teilt seine persönlichen Erfahrungen und Meinungen mit, bezieht Stellung. Eine kohärente Lebensgeschichte erzählt er nicht, aber das ABC ist ein Selbstporträt in Artikelform, in das auch Lebenserinnerungen einfließen. Der Artikel »Amistad – Freundschaft« enthält allgemeine Reflexionen über die Freundschaft, aber auch autobiographische Erinnerungen an einen befreundeten Klassenkameraden, mit dem das autobiographische Ich die Erfahrung der Ausgrenzung aus einer Gruppe teilte. Der Artikel »Amor – Liebe« ist ein Essay über die Liebe ohne direkte persönliche Erinnerungen. Dafür heißt es: »Möge der Leser in jedem Kapitel meines persön-

¹⁶⁸ Röckel 1999, S. 10f.

lichen Alphabets die verschiedenen Formen der Liebe entdecken.«¹⁶⁹ Vor allem künstlerische Einflüsse werden im Selbstporträt-ABC aufgedeckt bzw. bekräftigt. Der Eintrag zu »Balzac« beginnt mit einem Bekenntnis zu Balzac als dem eigenen Vorbild, bevor Balzac in essayistischer Form gewürdigt wird. Der Artikel zu »Buñuel« gilt unter anderem der Erinnerung an frühe Eindrücke von Buñuel-Filmen.

Die Artikel sind alphabetisch angeordnet (wobei die deutsche Übersetzung der spanischen Ordnung folgt und das Lemma zunächst in spanischer Sprache nennt). Schon die Lemmata-Liste läßt erkennen, daß es sich um eine Leser-Biographie handelt; zugleich verweisen mehrere Stichworte auf politische Themen und auf Gesellschaftliches.

Stichwortliste/Artikel: Amistad – Freundschaft / Amor – Liebe / Balzac / Belleza – Schönheit / Buñuel / Celos – Eifersucht / Cine – Kino / Dios – Gott / Educación – Bildung / Experiencia – Erfahrung / Familia – Familie / Faulkner / Globalización – Globalisierung / Hijos – Kinder / Historia – Geschichte / Iberoamerica / Izquierda – Die Linke / Jesus / Kafka / Lectura – Lesen / Libertad – Freiheit / Mexiko / Muerte – Tod / Mujeres – Frauen / Novela – Roman / Odisea – Odyssee / Política – Politik / Quijote / Revolución – Revolution / Sexo – Sex / Shakespeare / Silvia / Sociedad Civil – Bürgerliche Gesellschaft / Tiempo – Zeit / Urbes, ubres – Städte / Velázquez / Wittgenstein / Xenofobia – Fremdenfeindlichkeit / Yo – Ich / Zebra [hier geht es u.a. um phantastische Zoologien, phantastische Literatur, imaginäre Welten und Jorge Luis Borges] / Zürich.

(24) Ulrich Greiner: *Das Leben und die Dinge. Alphabetischer Roman.* Salzburg/Wien 2015.

Als einen »alphabetischen Roman« charakterisiert Ulrich Greiner (langjähriger Feuilletonchef der FAZ) seine Lebenserinnerungen. Diese bestehen aus alphabetisch angeordneten Abschnitten über bestimmte Dinge. Der Klappentext des Greinerschen Buchs spricht von der Idee, »sein Leben anhand von Dingen zu sichten, die – nicht nur für ihn – eine Rolle gespielt haben« (Schutzumschlag). Auf einen einleitenden Abschnitt, der vom Entschluß erzählt, sich im Angesicht ständigen Verschwindens vertrauter Personen und Gegebenheiten der Erinnerung an das eigene Leben bewußter zu erinnern (»Die Dinge, die ihn umgaben, die Gestalten, die er noch vor sich sah, soll-

¹⁶⁹ Fuentes 2006, S. 26.

ten sein Kompass sein«,¹⁷⁰ folgen jeweils mehrere Seiten umfassende Abschnitte über eine eigene Kamera aus früheren Jahren:

Agfa Clack – Alphabet – Altar – Auto – Bart – Baum – Bett – BH – Blei – Bleistift – Boot – Brille – Buch – Büro – Buggy – Computer – Duplo – Fahrrad – Feuilleton – Film – Flugzeug – Freundschaft – Garten – Gin – Gitarre – Hand – Handschuhe – Hose – Hortensie – Hund – Klicker – Kühlschrank – Motorrad – Pfeife – Presse – Radio – Rose – Schweiß – Sekretariat – Ski – Strand – Telefon – Tonbandgerät – Tränen – Wein – Wiese – Zelt – Zimmer.

Bei der Komposition der Artikel ergibt sich letztlich doch eine Art chronologischer Anordnung, die allerdings nicht streng gehandhabt wird. Die ersten Artikel gelten eher der Kinderzeit, die folgenden zunächst dann der Jugend, der Zeit der Familiengründung, der beruflichen Stationen etc. Das Alphabet wird im ihm gewidmeten Artikel als »eine höchst willkürliche und zuweilen ungerechte Ordnungsmacht«¹⁷¹ bezeichnet, mit Blick auf die unpassenden Nachbarschaften, die alphabetisch organisierte Bibliotheken oft zwischen Autoren ganz unterschiedlichen Zuschnitts herstellen, aber auch in Erinnerung an die eigene Stellung im Klassenalphabet.¹⁷² Aber wer aus einem breiten Vokabular wählen kann, hat auch dann, wenn er sich der alphabetischen Folge unterwirft, solcher Willkür etwas entgegenzusetzen.

¹⁷⁰ Greiner 2015, S. 7.

¹⁷¹ Ebd., S. 15.

¹⁷² Ebd., S. 14.

5. Philosophische und literarisch-kritische Essays, Reflexionen über Geschichte, Kultur, Ideen und Diskurse¹⁷³

(25) Andreas Urs Sommer: *Die Kunst, selber zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire*. Frankfurt a.M. 2002.

Andreas Urs Sommers alphabetisch strukturiertes Wörter-Buch gilt Themen und Gegenständen, die den Verfasser als Philosophen und kritischen Zeitgenossen besonders beschäftigen. Die Einträge bewegen sich in einem Umfang zwischen einigen Zeilen und mehreren Seiten; sie enthalten viele Zitate, auch Pseudo-Zitate, so etwa anlässlich der unter modisch-gegendertem Lemma stehende Eintrag »Leser/innenreaktion«, den der Leser des Buchs, wie es heißt, »mit Bleistift« beliebig ergänzen darf; eine als »Aurelia Hackenstein-Kleinschneider« zeichnende Leserin beschwert sich über die Unverständlichkeit des vom Diktionaristen praktizierten Stils.¹⁷⁴ Repräsentieren solche Einfälle die humoristisch-satirische Seite des Spektrums an Schreibweisen im *Dictionnaire*, so stehen dem andere Einträge gegenüber, mit denen der Diktionarist ernsthaft sein eigenes Schreibethos zu verdeutlichen sucht; auch dies geht nicht ohne Brechungen ab, erscheint aber doch als Ver-

¹⁷³ Hingewiesen sei auf einen mittlerweile im Netz nicht mehr abrufbaren Text: Lawrence Norfolk: *A Bosnian Alphabet* (1993): Norfolk hat über den Krieg in Jugoslawien, seine Erscheinungsformen und seine historischen Hintergründe eine Serie kurzer lemmatisierter Artikel verfaßt und sie zu einem Alphabet zusammengestellt: *A Bosnian Alphabet* ist als Internettext publiziert worden und wirkt – absichtsvoll – wie eine Serie verstreuter, inkohärenter Notizen, ein nachträglich alphabetisiertes Notizbuch. Die Einträge gelten den Stichwörtern »Apology«, »Bad Faith«, »Coincidences«, »Espresso«, »Farce«, »Gun«, »Heads«, »Itinerary«, »Justification«, »Kosovo«, »Love Mujahedin«, »Truth«, »Uniforms«, »Victims«, »Woodsmoke«, »Yesterday«, »Zvornik«. Die meisten Artikel erzählen – aus betont subjektiver Perspektive eines Journalisten bzw. Kriegsberichterstatters – Geschichten oder Bruchstücke von Geschichten rund um die aktuellen Kriegsereignisse und Kriegszustände, aber auch über andere von Gewalt und Zerstörung geprägte Phasen der regionalen Geschichte. Das alphabetische Anordnungsprinzip wird gleich im ersten Artikel entschuldigt: als Notbehelf angesichts der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, dem Darzustellenden bzw. den eigenen Gedanken darüber eine Ordnung zu geben, erscheint das ABC als Zuflucht, das alphabetische Schreiben als immerhin transparentes Eingeständnis des eigenen Scheiterns. »APOLOGY« »A should be for Alphabet: the device I am resorting to in some desperation to structure my thoughts on this subject: my relations vis-à-vis two Yugoslavian wars. This is my fourth attempt at organising the material, the deadline looms and the only virtue of this catch-all structure is its transparency. An ABC? You know the writer's in trouble.«

¹⁷⁴ Sommer 2002, S. 159.

such der Selbst-Verständigung und der Verständigung mit dem Leser – etwa im Eintrag »Stoizismus, ironischer«.¹⁷⁵

Die Kunst, selber zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire schließt an die Tradition des philosophischen Wörterbuchs an, als schon bei Voltaire die Instanz des kritischen Subjekts die Perspektive bestimmte, aus der Gegenstände bzw. Lemmata festgelegt und erörtert wurden. Einem aufklärerisch-kritischen Denken verbunden ist das Sommersche Artikel-Alphabet zudem durch seine Beobachtung zeitgenössischer sozialer, kultureller und diskursiver Eigentümlichkeiten, deren (scheinbar) sachliche Beschreibung dabei bereits einen satirischen Zug annehmen kann; es ist, als würden seltsame Insekten aufgespießt. Aufgespießt werden auch philosophische Systeme, wissenschaftliche Paradigmen, Kernbegriffe des wissenschaftlichen, politischen, psychologischen und soziologischen Diskurses – nicht um sie dabei aufzulösen, sondern um sie, wengleich in ironisch-mortifizierter Form, genauer zu betrachten. Das alphabetische Buch gleicht insofern einer Sammlervitrine. Ein zeitnah erschienenenes Buch Sommers und anderer Herausgeber trägt den Titel *Die Hortung. Eine Philosophie des Sammelns*.¹⁷⁶

Sommers *Dictionnaire* ist in hohem Maße selbstbezüglich – eine Eigenschaft, die es mit literarischen Texten teilt. Es enthält u.a. die Lemmata »Begriffe«, »Dictionnaire, philosophischer«, »Unvorhersehbarkeit«, »Versatzstücke«; hier wird der spielerische und zugleich diskurskritische Charakter des Unternehmens deutlich.¹⁷⁷ Die Form des *Dictionnaire* wird als vielstimmig und insofern potenziell dialogisch gewürdigt. Im Artikel »Dictionnaire, philosophischer« heißt es, dieser sei ein »Versuch, die Welt in Stichworte zu zerlegen. Typisch philosophisch, weil unnützlich; und das »dictionnairistisch-enzyklopädische Bewußtsein« wird als »ex-zentrisch [...]« charakterisiert. »Ein philosophischer Dictionnaire ist gewissermaßen ein Gefechtsjournal [...] imaginärer Privatkriege gegen sich selbst. Aber vielleicht doch nicht nur gegen sich selbst.«¹⁷⁸ Solche und ähnliche Hinweise lassen das alphabetische Buch als Dokument einer Experimentalanordnung erscheinen, mit der es nicht darum geht, feste Positionen zu beziehen, sondern Denk- und Formulierungsmöglichkeiten durchzuspielen, nicht völlig unbekümmert um die

¹⁷⁵ Ebd., S. 250.

¹⁷⁶ Skirl/Sommer/Winter 2000.

¹⁷⁷ Ebd., S. 42, 56f., 264, 270.

¹⁷⁸ Ebd., S. 56f.

Frage nach Konsistenz, aber mit einer gewissen Ergebnisoffenheit. Über der Artikelfolge steht als Motto ein Satz von Spinoza, der auch und gerade in diesem Kontext mehrere Interpretationen zuläßt: »Omnis determinatio est negatio.«¹⁷⁹

Die autoreferenziellen, gleichsam meta-diktionaristischen Artikel eröffnen Perspektiven, die sich auch für die Auseinandersetzung mit anderen Beispielen alphabetisch organisierter Wörter-, Erinnerungs- und Lebensbücher fruchtbar machen lassen; dies gilt etwa für Einträge, welche die Kontingenz der alphabetisch-diktionaristischen Form betreffen:

Beliebigkeit. Das →Kompositionsprinzip des vorliegenden Buches, womit es sich als echt postmodern und also echt zeitgemäß ausweist. Die Beliebigkeit macht diesen →Dictionnaire authentisch (→Authentizität).¹⁸⁰

Kompositionsprinzip. Ernst Cassirer bemerkt, daß Pierre Bayle in seinem *Dictionnaire historique et critique* das seinem Denkstil kongenialste Medium gefunden habe. »Denn das Wörterbuch läßt, entgegen dem Geist der Über- und Unterordnung, der die rationalen Systeme beherrscht, den Geist der bloßen Neben-Ordnung am reinsten hervortreten.« Solche Nebenordnung ist markersetzend. (→Dictionnaire, philosophischer).¹⁸¹

›Literarisches‹ wird dem ›Begrifflichen‹ gegenübergestellt – allerdings nicht im Sinn einer ›begrifflichen‹ Differenzierung, sondern, schon bedingt durch das einleitende Zitat, auf eine ›literarische‹ (also ›nicht-begriffliche‹) Weise; der den Artikel »Begriff« beschließende Verweis gilt dem Lemma »Dictionnaire, philosophischer«.

Begriffe. »Denn eben, wo Begriffe fehlen, / Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein« (Goethe, *Faust I*). →Literatur entsteht aus der Unklarheit des Begriffs. Daher, daß es keine Begriffe gibt, die Begriffe wären. (→Dictionnaire, philosophischer).¹⁸²

Eine Neigung zur Literarisierung des philosophischen Reflexionsprozesses wird auch an der ironischen Rahmenkonstruktion des *Dictionnaire* ablesbar; hier treibt der Autor ein Spiel mit sich selbst und seiner im Schreibprozeß

¹⁷⁹ Ebd., S. 7.

¹⁸⁰ Ebd., S. 42.

¹⁸¹ Ebd. S. 141f.

¹⁸² Ebd., S. 42.

dissoziierten Identität, das Strategien postmodernen Schreibens zugleich zitiert und ironisiert. Am Anfang des Buchs heißt es:

N. B. Einige eigens markierte Artikel dieses Dictionnaires sind den unveröffentlichten Fragmenten eines Ungenannten entnommen. Der Dictionnairist lehnt es ab, ihren Inhalt gegenzuzeichnen, so sehr ihm ebendieser Inhalt mitteilenswert erscheint. Es mag nun Hauptpastor Goeze spielen, wer da will.
A. U. S.

N. N. B. Der Verfasser hat gerade beschlossen, überhaupt jede Verantwortung für das vorliegende Buch von sich zu weisen. Johannes 19, 22. A. U. S.¹⁸³

Das alphabetische Arrangement ist, einmal mehr, Metonymie der Kontingenz. Insofern aber Kontingenz ein prägendes Thema der Sommerschen Reflexionen ist,¹⁸⁴ erscheint damit die Wahl der ›kontingenten‹ (mit Kontingenz konnotierten) alphabetischen Anordnung gerade nicht kontingent. Könnte doch keine Form dem Thema Kontingenz gemäßer sein. (Wie ›sprechend‹ gerade kontingente Buchstaben sein können, illustriert exemplarisch die Signatur eines Autors, der sich selbst (angeblich) aus seinem Buch zurückziehen will und sich zufällig der eigenen Initialen in einer doppeldeutigen Weise bedienen kann: »A. U. S.«)

Signifikant erscheint die inhaltlich unmotivierte, allein alphabetisch motivierte Artikelfolge auch mit Blick auf ein Ich, das sich selbst (im ironischen Rekurs auf einschlägige Diskurse) als fragmentiert und dissoziiert beschreibt, um damit kritische Beobachtungen zeitgenössischen Lesever-

¹⁸³ Ebd., S. 5.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 146: »Kontingenz. Eine Grunderfahrung des *homo modernus* – die Erfahrung, daß nicht bloß in der →Welt alles zufällig ist, sondern daß man sich ebenso selber dem blanken Zufall verdankt. [...] Alles könnte ganz anders, könnte nicht sein – ich selber könnte ganz anders, könnte nicht sein. Ich habe den Rückversicherungsschein, ins Buch des Lebens namentlich eingetragen zu sein, unauffindbar verlegt (→Ich). Das ist insofern gut, als ich so dazu genötigt werde, die Kontingenz der Welt und meiner selbst zu nutzen – ihnen meinen Sinn zu verleihen. Kontingenz gewährt – und dies ist nicht zu verachten – Freiheit (→Absagen). →Freiheit, mich mit und mittels des zufällig Vorhandenen selbst zu entwerfen. Weil dieses Vorhandene, die ›Umstände‹, nicht wegrationalisiert werden kann, bin ich in diesem Selbstentwurf allerdings entscheidend eingeschränkt. Was zu Bescheidenheit Anlaß geben könnte. / Geschichten – der Mythos so gut wie die Historie – helfen gewöhnlich, Kontingenz zu eliminieren, da sie das Zufällige in das Gewand des Notwendigen packen und das faktisch Vergangene oder ideell Vorgängige immer als notwendig erscheinen lassen. Nur bedrohen diese Geschichten auch Freiheit, Das sollte man besser wissen, bevor man zuviel erzählt. (→Geschichte; →Mut zur Kontingenz).«

haltens zu verbinden: Ein ›dekomponiertes‹ Schreiber-Ich scheint gerade dazu disponiert, mit seinen notgedrungen fragmentarischen Äußerungen einer Leserschaft entgegenzukommen, die vorzugsweise Bruchstücke konsumiert, weil ihr größere Zusammenhänge unverdaulich erscheinen. Das (Selbst-)Lob der ›fragmentarischen Kürze‹ ist doppelsinnig. Zum einen steht es in einer respektablen Tradition der Würdigung fragmentarischen Schreibens; zum anderen setzt es ironischerweise unterschiedliche Erscheinungsformen der Zusammenhanglosigkeit in einen Zusammenhang. Die Mimikry an den Diskurs der Postmoderne bringt, sobald sie sich auf ›alles Mögliche‹ bezieht, eben auch alles Mögliche in einen Zusammenhang – ein Prozeß diskursiver Performanz, den der Diktionarist mit spielerisch-parodistischem Gestus nachvollzieht.

Fragmentarisierung. Da keine Einheitsmuster unser Leben so reglementieren, daß man von jedem Einzelding wissen könnte, in welchem Verhältnis es zu den andern Einzeldingen steht, meint man eine zunehmende Fragmentarisierung der Individuen [...] und der Lebenswelten feststellen zu müssen. Dies wirke sich mächtig auf die Welt- und Selbstwahrnehmung aus. Um nicht alles in Stücke fallen zu lassen, behilft man sich mit imaginären Universalstrukturen, die den Charakter regulativer Ideen zu haben scheinen und über die Kontingenzen der Zerstückelung (→Kontingenz) hinwegzuhelfen versprechen. Zu solchen Konstrukten gehört beispielsweise der »Hypertext«, der durch die prinzipiell unbeschränkte Verknüpfbarkeit von Texten, Bildern, Tönen etc. beispielsweise im →Internet entsteht. [...] Die Idee des »Hypertextes« artikuliert nur drastisch, daß wir uns als Menschen in einem letztlich zentrumslosen Gewebe von Symbolen bewegen [...]; die Zentrumslosigkeit hat unseren zeitkritischen Räsoneuren zunächst einen Schock eingejagt, bis sie diese als Chance zu begreifen begannen. Denn es ist ungemein tröstlich, zu wissen, daß man nicht nur selber, sondern daß auch die →Welt Stückwerk ist [...].

Selbstredend hat die Fragmentarisierung auch rezeptionsästhetische Konsequenzen: Kein →Mensch gesunden Verstandes ist mehr in der Lage, einen zusammenhängenden Text von mehr als zwei Seiten Umfang zu lesen, geschweige denn zu verstehen. Diesem Bedürfnis nach fragmentarischer Kürze gehorcht der vorliegende →Dictionnaire, dessen Verfasser selber allzu dekomponiert und dekonzentriert ist, als daß er sich über einen Gegenstand mehr als zwei oder drei Seiten verbreiten könnte.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Ebd., S. 79f.

Eine Reihe von Artikeln besteht statt aus einem Text aus einem Bild: In den *Dictionnaire* sind Photos integriert, als deren Titel das jeweilige Lemma fungiert. (Die Auswahl erfolgte nicht durch den Autor selbst, sondern durch den Herausgeber der *Anderen Bibliothek*, in der der Band erschienen ist, Franz Greno.) Und wenn die Text-Artikel bei aller Reserve gegenüber definitiven Thesen und Theorien doch immerhin den aufklärerisch motivierten Impuls bezeugen, den jeweiligen Beobachtungsgegenstand etwas besser zu durchschauen, haben die Bilder unbeschadet ihrer Etikettierung etwas Rätselhaftes, begonnen mit dem ersten Bild, das zugleich den ersten Artikel bildet: Das Gesicht einer Frau, »Anna« genannt, bleibt unkommentiert, unkommentiert auch das Motiv, mit Annas Blick den Anfang zu machen.¹⁸⁶ Rätsel-Effekte erzeugen auch die anderen Bilder, die teils erkennbar alt sind, teils exotische Gestalten und Szenerien zeigen, teils auch beides zugleich. »Brot« heißt ein Bild, das eine ob ihrer Verschleierung unsichtbare Frau vor einem Stapel kleiner Brote zeigt;¹⁸⁷ ein »Engel, 1945«, in einem Trümmerhaufen plaziert,¹⁸⁸ löst durch seine Datierung zwar bestimmte Assoziationsketten aus, ist als Engel im Trümmerfeld aber ebenso ein Fremdkörper wie in einem Dictionnaire.

Die Beziehung des Diktionaristen zu den Wörtern, zumal zu denen, von denen ausgehend er seine Artikel schreibt, ist vielschichtig; sie changiert zwischen einem humanistisch grundierten Vertrauen in die potenziell erhellende, belehrende Dimension von Wörtern und von Wörtern über Wörter, einer Art philologischen Vertrauens in Sprachreflexion, und einer profunden Skepsis gegenüber Worthülsen und Schlagwörtern, ja gegenüber sprachlichen Etikettierungen insgesamt. In einem alphabetischen Wörterbuch gibt es keine privilegierten Wörter. Aber es gibt doch Lemmata, von denen aus sich besonders viele Querverbindungen im Netzwerk der wortgebundenen Reflexionen ergeben. Ein solches Lemma ist hier »Ironie«; es verweist nicht zuletzt auf die Haltung des Diktionaristen gegenüber der diktionsaristischen Form:

Ironie. Das Bestreben, mittels uneigentlicher Rede das sichtbar zu machen, was sich hinter dem scheinbar Eigentlichkeit verbürgenden Reden verbirgt. Ironie ist seit Sokrates eine Verunsicherungsstrategie, deren Abhanden-

¹⁸⁶ Ebd., S. 7.

¹⁸⁷ Ebd., S. 40.

¹⁸⁸ Ebd., S. 63.

kommen beispielsweise unter dem Diktat politischer Korrektheit man als welthistorische Ironie ansehen könnte.

Der Ironiker, namentlich der sokratische, meint mitnichten das Gegenteil dessen, was er sagt. Vielmehr weiß man nur, daß er das nicht meint, was er sagt. Ironie ist daher das, was wahre →Aufklärung, was Humanismus erst möglich macht.¹⁸⁹

Aus der Artikel-Liste: Anna – Abhängigkeit – Absagen – Abstraktion – Abstürzen – Absurde, das – Achtung – Adiaphora – Adressaten – Aere perennius – Albtraum – Alteuropa – Andere, das – Andere, der/die – Anekdoten – Anerkennung – Anfang – Angst – Anklägerschaft – Anschlußunfähigkeit – Anteilnahme (der Welt) – Anthropologie – Apokalyptik – Applaus – Arbeit – Arbeitsethik – Assoziation – Ästhetische, das – Ästhetisierung – Atheismus, methodischer – Atombombe – Aufklärung – Aufmerksamkeit – Augenblick – Aura – Ausnahme, Ausnahmezustand – Autarkie – Authentizität – Autobiographie – Brot – Banken, Schweizer [...]

(26) Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit. Frankfurt a.M. 2004.

Hans Ulrich Gumbrecht hat 2004 in seinem Buch über das Jahr 1926 auf die alphabetisch-lexikographische Form zurückgegriffen, um (wie er erläutert) »eine historische Umwelt präsent zu machen, von der wir wissen, (oder: von der wir nicht mehr wissen, als) daß es sie während des Jahres 1926 an dem einen oder anderen Ort gegeben hat.«¹⁹⁰ Einer Zeit, die den Glauben daran verloren hat, aus der Geschichte lernen zu können, und die Geschichte nicht mehr als sinnvollen Verlauf zu deuten bereit ist, erscheint die alphabetische Form eher angemessen als die mit Suggestionen von Sinn und Zusammenhang verbundene chronologisch-historiographische.¹⁹¹ – Das Buch gliedert sich in vier Teile, die sich jeweils in verschiedene Abschnitte gliedern; sie sind betitelt »Dispositive« (34 Abschnitte), »Codes« (10 Abschnitte), »Zusammengebrochene Codes« (7 Abschnitte) und »Rahmen« (2 Abschnitte). Als »Dispositive« werden typische Phänomene, Institutionen, Repräsentanten und Praktiken der fraglichen Zeit aufgelistet; die Titel des Abschnitts

¹⁸⁹ Ebd., S. 131.

¹⁹⁰ Gumbrecht 2004, S. 9.

¹⁹¹ Gumbrecht erklärt die Form des Buchs mit der »Entscheidung, im Rahmen der historiographischen Rekonstruktion des gewählten Zeitabschnitts [...] nach Möglichkeit von Sequentialität und Kausalität zu abstrahieren.« Ebd., S. 479.

»Codes« nennen zeittypische Leitdifferenzen, verweisen also auf die diskursive Ebene der damaligen Wirklichkeit; in »Zusammengebrochene Codes« tauchen sie dann weitgehend wieder auf, nur mit einem Gleichheitszeichen verknüpft. »Rahmen« enthält zwei ergänzende Abschnitte zum Thema Lernen aus der Geschichte und zu zeitgenössischen Denkern. In allen diesen Teilen folgen die Einträge einander in alphabetischer Folge. (Aus der Lemma-Liste von »Dispositive«: Amerikaner in Paris – Angestellte – Ausdauer – Automobil – Bars – Bergsteigen – Boxen – Dachgärten [...] – Aus der Liste der Leitdifferenzen unter »Codes«: Authentizität versus Künstlichkeit – Gegenwart versus Vergangenheit – Handeln Versus Ohnmacht [...])

Die alphabetische Form ist durch den Leitgedanken motiviert, daß man zwar aus der Geschichte nichts ›lernen‹ könne. Gleichwohl erscheint es als reizvoll, in Texten über Vergangenes die Atmosphäre der dargestellten Zeit einzufangen.

Versuchen Sie nicht »am Anfang anzufangen«, denn dieses Buch hat keinen Anfang in dem Sinne, in dem eine erzählte Geschichte oder Argumentationen einen Anfang haben. Beginnen Sie mit irgendeinem der 51 Einträge in irgendeinem der drei Abschnitte ›Dispositive‹, ›Codes‹ und ›zusammengebrochene Codes‹ (die alphabetische Reihenfolge der nächststufigen Überschriften zeigt, daß zwischen den Einträgen kein hierarchisches Verhältnis besteht). [...] Einerlei, wo Sie einsteigen oder aussteigen, jede Lektüresequenz von einer gewissen Länge sollte die Wirkung erzeugen, auf die im Titel des Buchs angespielt wird: Man sollte das Gefühl haben, »im Jahr 1926« zu sein. Je unmittelbarer und sinnlich spürbarer diese Illusion wird, in desto höherem Maße wird ihre Lektüre das Hauptziel des Buches erfüllen.¹⁹²

Der Leser wird so nachdrücklich zum Einschlagen eines frei zu wählenden Leseparcours aufgefordert, daß sich der dem gegenläufige Verdacht kaum abweisen läßt, hier liege ein besonders vertrackter Fall von Leserlenkung vor.

(27) Ulrich Schödlbauer, zusammen mit Paul Mersmann und Anne Corvey: *Das Alphazet* (Internettext, ab 2008), <<https://das-alphazet.iablis.de>>.

Ulrich Schödlbauers Vorrede zum *Alphazet* enthält eine Poetik in nuce. Das Schreiben, metonymisch repräsentiert durch die »Fingerübungen« der Arbeit

¹⁹² Ebd., S. 7.

am *Alphazet*, wird programmatisch als Erkundung und Nutzung der vom Alphabet gebotenen Möglichkeiten charakterisiert. Diese sind unerschöpflich. Damit stimulieren sie zu einem Schreiben im Zeichen des ständigen Weiter- und Fortlaufens, einem Schreiben, das nie zufrieden ist mit dem, was bereits vom Zugriff der Beschreibung eingeholt wurde. Ist das Schreiben in diesem Sinn ein sich selbst und das jeweils aktuelle beschränkte Weltwissen immer schon überbietender Parcours »von Umriss zu Umriss«, dann ist im Schreiben als solchem eine ›enzyklopädische‹ Tendenz abgelegt. Anders gesagt: In enzyklopädischen Schreibprojekten kommt mit besonderer Prägnanz zum Ausdruck, was »Schreiben« eigentlich ist: etwas, das immer weitergeht und damit permanent beschriebene »Welt« produziert.¹⁹³

Gerade enzyklopädische Schreibprojekte als meist kollektive Projekte scheinen zwar einer Textproduktionstheorie zuzuarbeiten, die – der im späten 20. Jahrhundert zeitweilig diskursprägenden Diagnose vom ›Tod des Autos‹ entsprechend – den Einzelnen in seiner Schreiberrolle marginalisiert. Die *Alphazet*-Vorrede allerdings warnt davor, hinter allen Texten ein namenloses Kollektiv am Werk zu sehen, auch wenn geläufige Präsentationsformen von Geschriebenem (etwa im Fall nicht namentlich gezeichneter Artikel) dieser Suggestion Vorschub leisten.¹⁹⁴ Gewiß – das alphabetische Anordnungsprinzip ist im Zeitalter der Suchmaschinen anachronistisch geworden; es bedarf der alphabetischen Sequenzierung nicht mehr, wo sich im Reich der digitalisierten Texte ständig alles mit allem verknüpfen läßt. Gerade darum aber gewinnt die alphabetische Reihenbildung dort, wo sich der Schreibende ihrer dennoch und ›ohne Not‹ bedient, an Signifikanz. Was sie ›besagt‹, ergibt sich, anders gesagt, nicht aus Notwendigkeiten, sondern aus einer bewußten Wahl – vergleichbar der Entscheidung, in einer bestimmten Sprache zu schreiben. Gerade der anachronistische Charme, der angesichts multipel vernetzter Internetenzyklopädien das alphabetische Lexikon umgibt, macht es zum Modell und zum reizvollen Gegenstand ästhetisch-literarischer Erkundung. Mit dem, was nicht ›sein muß‹, was keinem verbindlich gesetzten Zweck entspricht, kann man spielen.¹⁹⁵

Das *Alphazet* ist kultur- und diskurskritisch, gelegentlich satirisch, spielerisch-konstruktiv, wortfinderisch, alles in allem die Freilegung der Denk-

¹⁹³ Vgl. Ulrich Schödlbauer/Paul Mersmann/Anne Corvey: *Das Alphazet*, Vorrede.

¹⁹⁴ Vgl. ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

und Schreibphysiognomien seiner Verfasser. Als ein Komplex aus Texten (Artikeln) und Bilden (Bildinitialen) steht es in der literarisch-philosophischen Schreibtradition des Dictionnaire. Ein Maler und ein Maler-Schriftsteller werde vom *Alphazet*, gleichsam als Doppelgestirn zweier Schutzpatrone, in Erinnerung gerufen: Zum einen Giorgio de Chirico, mit dessen Œuvre sich Paul Mersmann intensiv auseinandergesetzt hat, dem Ulrich Schödlbauer einen Alphazet-Artikel (»CHIRICO«) widmet und den Paul Mersmann in anderen Artikeln als Künstler würdigt »KITSCH, MALBUTTER«.¹⁹⁶ Und zum anderen sein Bruder Andrea de Chirico, der sich Alberto Savinio nannte (vgl. den Artikel »DUE SAVINII, PER FAVORE«).

Skepsis hegt das *Alphazet* gegenüber sogenannten ›Grundbegriffen‹, die allenfalls den Anschein erwecken, feste Bezugspunkte des Denkens, Sprechens, Schreibens zu sein; die haben, so die Diagnose, etwas Unbestimmtes, etwas ›Etzeterarisches‹. Etwas an ihnen entzieht sich dem Zugriff – und der Erwartung, mittels ihrer auf anderes zugreifen zu können (was das Wort ›Begriff‹ zu verheißen scheint). Sie sind nichts Einfaches und insofern ›Fundamentales‹, sondern etwas Zusammengesetztes, Abgeleitetes. Wo es um die Auseinandersetzung mit unbedacht verwendeten oder ideologisch funktionalisierten Worthülsen geht, rückt das *Alphazet* der lexikographischen Satire oder satirischen Lexikographie nahe. An Fundstücken aus dem öffentlichen, dem wissenschaftlichen und politisch-weltanschaulichen, dem ökonomischen und psychologischen Diskurs fehlt es nicht, gehe es nun um die »ANSCHLUSSFÄHIGKEIT«, die »ARMUTSFALLE«, die »FRIEDHOFSKULTUR«, das »HUMANKAPITAL«, den »FÖRDERWILLE(N)« und anderes mehr. Das Passepartoutwort ›Kultur‹ wird unter anderem im Artikel »GESCHNATTER« gewürdigt. Redensarten und Ausdrucksweisen werden auf ihre doppelten Böden abgeklopft, wie etwa der verräterische Ausdruck über das »ASTLACHEN«. Aber es geht auch um Formen sprachlicher Performanz oder, schlichter gesagt, um Redeweisen und Gesprächsformen wie etwa den »KLATSCH«. Im Artikel »DONNERWOHNUNGEN« erfährt man, woraus sich der ›Ort der Demokratie‹ ergibt (»Die Großen wohnen in Donnerwohnungen, die Kleinen in Wisperkammern«).¹⁹⁷ Und die Artikel »GESCHNATTER« und »GESCHWÄTZ« stehen – sinniger Zufall – direkt vor »GESELLSCHAFT«. Aber es wird nicht nur beobachtet, es wird auch

¹⁹⁶ Vgl. Schödlbauer 2008.

¹⁹⁷ https://das-alphazet.iablis.de/alphazet_ad.html#DONNERWOHNUNGEN

mit Wörtern gespielt, wobei es denn geschehen kann, daß »KONFITÜRE« und ›Confiteor‹ einander verräterisch näherücken. – Neologismen und Neuentdeckungen sprachlicher Erbstücke spielen eine wichtige Rolle, vor allem als Konkretisierungen jener in der Vorrede angesprochenen Geste des Ausgreifens, der Entschränkung, des Weitergehens. Wer wüßte nicht gerne, was sich hinter dem Lemma »ANÖDE« verbirgt? Was ist eine »RESPONSIONSARENA«, was ist »SCHREIBLYCHTEN«? – Unter solche und andere Seltsamkeiten mischen sich »ZAUBERWÖRTER« und Sprachchimären (vgl. den Artikel »SPRACHCHIMÄRE«) sowie diverse seltsame Wortwesen (vgl. etwa den Artikel »LESEHIRSCH«, »BEISSRÜPEL«, »KLEINER RIESE ÜBERZWERCH«). Eine Kohorte von Wortgeburten bevölkert das *Alphazet*, die manchmal an Benjamins »Mummerehlen« erinnern mögen,¹⁹⁸ und die Kohabitation seiner Bewohner führt zu manch eigentümlichen Nachbarschaften. – Wörter provozieren; davon berichtet etwa der Artikel »REIZWÖRTER«, in dem eine rätselhafte Reaktion des Lesers suggeriert wird. Wörter verleiten zu Risiken, die der Artikel »LOCKUNG« andeutet, der allerdings auch die (weniger attraktive) Alternative benennt: »*Bravsein mit Wörtern* – eine Art Unzucht, der sich gern hingibt, wer nichts zu bestellen hat.«¹⁹⁹ – Wo es um Sprache und ihren Gebrauch geht, stellen sich unausweichlich Fragen nach Herrschaftsverhältnissen und Ansprüchen auf Beherrschung, wie unter anderem der Artikel »SPRACHBEHERRSCHUNG« betont, der angesichts des inkalkulablen Eigenlebens der Sprache Ambitionen auf ihre ›Beherrschung‹ als trügerisch ausweist. Auf die quasi-somatische Bindung zwischen Sprache und ihren Benutzern verweisen Artikel über Sprachliches als etwas, das man schmecken kann, das man probiert, das einem auf der Zunge zergeht (wie im Artikel »TEXTPROBE«).²⁰⁰

(28) Gisela Dischner: *Wörterbuch des Müßiggängers*. Bielefeld/Basel 2009.

Gisela Dischners *Wörterbuch des Müßiggängers* ist eine alphabetische Selbstdarstellung der Verfasserin, die sich selbst als »Müßiggänger, genannt

¹⁹⁸ Benjamin 1991.

¹⁹⁹ https://das-alpha-zet.iablis.de/alphazet_il.html#LOCKUNG

²⁰⁰ Weiterführende Literatur: http://www.actalitterarum.de/autoren/paul_mersmann.html (1. 8. 2018) – <https://plus.google.com/+UlrichSchödlbauer/posts/ApahdC55qrc> – Schmitz-Emans 2008. – Schödlbauer 2008.

M.«²⁰¹ vorstellt. Die Artikel enthalten Reflexionen und Stellungnahmen zu Fragen der persönlichen Lebenseinstellung, zu politisch-gesellschaftlich-weltanschaulichen Themen und zu verwandten Gegenständen. Deutlich ist die Prägung des Buchs durch den Emanzipationsdiskurs der 1960er Jahre. Dazu paßt die Skizze, die das »Vorwort« vom gedachten Leser des Buches gibt.

Der Müßiggänger, genannt M., wünscht sich einen Leser als Mitspieler. Seine Gedanken zu den »Stich-Wörtern«, die nicht hintereinander, sondern nach Lust und Laune lesend erkundet werden können, lassen sich ergänzen, korrigieren, bedenken. Durch die hervorgehobenen (→) Querverweise auf Begriffe, die mit dem jeweiligen Stichwort in Zusammenhang stehen, wird ein Anreiz zum lesend-schreibenden Mitspielen gegeben. // Vielleicht beginnt dies, wie beim M. selbst, mit einem für Adressen gedachten Buchstabenheft, in dem sprachspielerisch – mit den Assoziationen des Lesers – an den Wörtern weitergedacht wird, vielleicht auch in einem agonalen Dialog mit dem M., der den Leser zu seinem Komplizen machend, in sein Spiel hineinziehen möchte. Der Leser kann den Anregungen nachgehen im Müßiggang der Wortfolgen, seine eigenen Lektüren geliebter Autoren miteinbeziehen und neue Beziehungen zu den Wörtern herstellen, sie neu beseelen. Auf diese Weise könnten neue Wörterbücher des lesenden Müßiggängers entstehen als eine Art Fortsetzungsroman in das mögliche Jenseits einer Zukunft des Müßiggangs, die spielend weitergedacht werden kann.²⁰²

Erkennbar ist diese Einladung an den Leser durch den Emanzipationsdiskurs bestimmt, der das weltanschauliche Pendant zu rezeptionsästhetischen Konzepten darstellt. Die Idee vom Leser als neuem Autor wird durch die Anregung, das Wörterbuch durch eigene Einträge fortzuschreiben, ganz buchstäblich aufgegriffen. Und doch hat das Vorwort den leise paradoxalen Charakter aller Aufforderungen, frei, spontan und autonom kreativ zu sein. Der Eindruck, der Leser solle eher in den gedanklichen Spuren der Autorin wandeln, wird im folgenden dann dadurch bestätigt, daß diese sich (als »M.«) als Subjekt des Diskurses explizit beschreibt, eigene Anschauungen selbstbewußt und nachdrücklich vertritt und gegenläufige Haltungen bzw. Anschauungen unmißverständlich kritisiert. Literarische Referenzen und Literaturwissen fließen, nicht überraschend bei einer Literaturprofessorin, wiederholt in die

²⁰¹ Dischner 2009, S. 5.

²⁰² Ebd.

Artikel ein. Auch Forschungstitel werden zitiert, darunter eigene – wie um die Selbstinterpretation als Müßiggänger als understatement zu enttarnen.²⁰³

Aus dem Inhalt: Abschied – Anpassung-Abweichung – Arbeit – Arbeit und Müßiggang – Arbeitslos – Arbeitsteilung – Aufmerksamkeit – Augenblick – Außenseiter – Autonomie – Bedürfnisse – Befreiung – Begehren – Besitz – Bildung – Bruttonationalglück – Caféhäuser – Computer(isierung) [...]

6. (Selbst-)Portraits der Wissensgesellschaft: Allgemein- und Spezialwissen, Parodien und Satiren, Grenzgebiete und Randgänge

In lexikographischen Texten bespiegeln sich Wissensgesellschaften mit besonderer Prägnanz. Das Ausgreifen der Wissensdiskurse auch und gerade auf Entlegenes, auf Irritierendes und Unerhörtes, auf Neuartiges und andere Faszinosa belegen exemplarisch so unterschiedliche Projekte wie J. Collin de Plancys Dictionnaire Infernal (1863) und F. T. Marinettis Wörterbuch der Aviation (1929). Wais Sabatinis Manuale per non suicidarsi (1994, in der Reihe MILLELIRE) enthält eine alphabetische Liste von Artikeln zu Selbstmordarten und (bekannten oder mutmaßlichen) Selbstmördern.²⁰⁴

Die hohe Zahl humoristisch-parodistischer Wissenskompendien, die zu den verschiedensten Bereichen des Wissens, des alltäglichen Lebens und diverser Bereiche spezialistischer Praxis verfaßt worden sind, signalisiert das Interesse an einem solchen Format als einem meist nur moderat kritischen, aber doch zum Nachdenken anregenden Selbstkorrektiv der Wissensgesellschaft. Die Geschichte der bürgerlichen Wissensgesellschaft ist seit dem 19. Jahrhundert (mit ersten Ansätzen im 18. Jahrhundert) von entsprechenden Diktionarien und Lexika begleitet worden; Flauberts Dictionnaire gehört zu den folgenreichen Prototypen.²⁰⁵ Hier und in vielen folgenden Beispielen gilt Wörtern und Ausdrucksweisen ein für deren Nutzer entlarvendendes Interesse.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 308f.

²⁰⁴ Dazu Joachim Schultz: »Makaber soll das wohl sein und zugleich witzig«, aber die Durchführung lasse doch zweifeln; das Bändchen sei »sehr spontan zusammengeschrieben« und »alles andere als eine Kulturgeschichte des Selbstmords«; zudem bleibe einem »das Lachen im Halse stecken.« (Schultz 2002, S. 16).

²⁰⁵ Flaubert 1966.

Im Folgenden eine kleine Liste humoristisch-satirischer und parodistischer Kompendien – um die Breite des thematischen Spektrums anzudeuten:

- Jean Delacour: *L'esprit des maux. Dictionnaire humoristique de la médecine*. Paris 1978.
- Pierre Desproges: *Dictionnaire superflu à l'usage de l'élite et des bien nantis*. Paris 1985.
- Jörg Drews: *Das zynische Wörterbuch. Ein Alphabet harter Wahrheiten zugemutet von Jörg Drews & Co.* Zürich 1978.
- Jean Dutourd: »Dictionnaire du vocabulaire chic«, in: ders.: *L'école des Jocrisses*. Paris 1970, S. 83–157.
- Georges Elgozy: *Le Contradictionnaire ou L'esprit des mots*. Paris 1967.
- : *Le Fictionnaire ou Précis d'Indéfinitions*. Paris 1973.
- : *L'Esprit des mots ou L'Antidictionnaire*. Paris 1981
- Evan Esat: *Esar's Comic Dictionary*. New York 1943
- Alain Finkielkraut: *Petit fictionnaire illustré*. Paris 1981
- Robert Galisson/Louis Porcher: *Distractionnaire*. Paris 1986.
- David Grambs: *Dimboxes, Eopts, and Other Quidams. Words to describe life's indescribable people*. New York 1986.
- Helmut Hampel: *Hampels heiteres Musiklexikon. Vom »eingestrichenen A« bis zur »Zugposaune«*. Wiesbaden 1983.
- Paul Hellweg: *The Insomniac's Dictionary. The Last Word on the Odd Word*. New York 1986
- Eckhardt Henscheid: *Dummddeutsch. Ein satirisch-polemischer Wörterbuch*. Frankfurt a.M. 1985.
- Ulrich Hoppe: *Jubel-Deutsch. Das Wörterbuch für Schönfärber(innen)*. München 1986.
- : *Bös-Deutsch. Das Wörterbuch für Zyniker(innen)*. München 1986.
- Richard Iannelli: *The Devil's New Dictionary*. New Jersey/Secaucus 1983.
- Georges Jean: *Le plaisir des mots. Mots et poèmes proposes*. (Dictionnaire poétique illustré). Paris 1982.
- Stan Kelly-Bootle: *The Devil's DP Dictionary*. New York 1981.
- Michel Leiris: *Glossaire. J'y serre mes gloses*. Paris 1939.
- : *Langage tangage ou ce que les mots me disent*. Paris 1985.
- Robert Lembke: *Zynisches Wörterbuch*. München 1970.
- Ferdinand Lot/Germanie Lot: *Tonnere sur le lexique*. Paris 1969.
- Folco Masucci: *Dicionário humorístico*. Sao Paulo 2¹⁹⁵⁸.
- Claus Peter Müller-Thurau: »Stichworte des alltäglichen Wahnsinns«, in: ders.: *Über die Köpfe hinweg. Sprache und Sprüche der Etablierten*. Düsseldorf 1984, S. 117–166.
- Byron Preiss/Michael Sorkin: *Not the Webster's Dictionary*. New York 1983.
- André Prévot: *Petit dictionnaire à l'usage des optimistes*. Paris 1947.
- Wolfgang Proisinger: *Das rabenstarke Lexikon der Scene-Sprache*. Frankfurt a.M. 1984.
- Claude Robert: *Dictionnaire non académique*. Paris 1962.
- Gérard de Rohan-Chabot: *Définissions. Petit »Littré« du lettre*. Paris o.J.

- Ludwig Schatz/Klaus Puth: *Management. Ein Wörterbuch für Vorgesetzte, deren Ehefrauen und Mitarbeiter und andere unmittelbar Betroffene*. München o.J.
- Heinz Schieke: *Unmögliches Wörterbuch. Polit-chinesisch für Normalverbraucher*. München 1980.
- Jacques Serguine/Gérard Charbit: *Mots de tête. Traite illustré de violcabulaire*. Paris 1983.
- Jorge Sintes Pros: *Diccionario humorístico. Definiciones, máximas, agudezas, patadojas, epigramas, ironías, etc.* Barcelona ²1962.
- Christian Strich: *Wörterbuch für Aufsteiger*. Zürich 1982.
- Ernst Günther Tange: *Sag's mit Biß. Das Wörterbuch der boshafte Definitionen*. Frankfurt a.M. 1985.
- Hans Weigel: *Die Leiden der jungen Wörter. Ein Antiwörterbuch*. München 1974.

Auf die Geschichtlichkeit allen Wissens deuten Kompendien über solche Dinge hin, für die sich niemand mehr oder aber noch niemand interessiert. Grenzwertig ist schließlich auch »verbotenes Wissen«, wer auch immer hinter dem jeweiligen Verbot steckt. – Die Einleitung (»Wissenswertes über Unwissen«) zu Kathrin Passigs und Aleks Scholz' Lexikon des Unwissens. Worauf es bisher keine Antwort gibt (2007)²⁰⁶ betont den heuristischen Wert des Unwissens für das Wissen:

Die richtigen Fragen zu stellen und damit das Unwissen zu enthüllen, das ist eine wichtige Aufgabe der Wissenschaft. Denn das Unwissen ist immer schon da, nur nicht für jeden offenkundig; es ist wie das schwarze Tier, das in einem Vexierbild den Raum um das weiße Tier herum füllt [...]«²⁰⁷ – »Unwissen ist ein flüchtiges Ding. [...] Man kann ihm noch weniger über den Weg trauen als dem Wissen. Vergleicht man dieses Buch mit seinem 100 Jahre alten Vorgänger, der leider nie geschrieben wurde, so stößt man auf Interessantes: Einige Unwissenheitsthemen waren damals noch nicht einmal bekannt [...].²⁰⁸

Allerlei Lexikographen wenden sich fasziniert oder amüsiert obsoletem Wissen zu,²⁰⁹ wieder andere unterdrücktem oder marginalisiertem Wissen.²¹⁰ Grenzen auslotende und grenzwertige Wissenskompendien konstituieren ein

²⁰⁶ Vgl. auch: Passig/Scholz/Schreiber 2011.

²⁰⁷ Passig/Scholz 2007, S. 9.

²⁰⁸ Ebd., S. 10.

²⁰⁹ Vgl. Wiebrecht/Skuppin 2009.

²¹⁰ Vgl. Fasten 2009

*eigenes Genre der Unterhaltungsliteratur für Bildungsleser. Genannt seien – ohne weitere Beschreibung – wiederum nur einige Beispiele:*²¹¹

Oliver Kuhn/Alexandra Reinwarth/Axel Fröhlich: *Arschgeweiht. Das wahre Lexikon der Gegenwart*. Berlin 2007.

Axel Fröhlich/Oliver Kuhn/Alexandra Reinwarth: *Die große Brockhaus*. München 2010.

Kathrin Passig/Aleks Scholz: *Verirren. Eine Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene*. Berlin 2010.

Alexander von Schönburg: *Lexikon der überflüssigen Dinge*. Berlin 2006.

Unnützes Wissen – 1374 skurrile Fakten, die man nie mehr vergisst. Hg. von der Zeitschrift *Neon*. München 2008.

Unnützes Wissen 2 – Weitere 1374 skurrile Fakten, die man nie mehr vergisst. Hg. von der Zeitschrift *Neon*. München 2010.

(29) Jacques Collin de Plancy: *Dictionnaire Infernal. Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux esprits, aux démons, aux sorciers, au commerce de l'enfer, aux divinations, aux maléfices, à la cabale et aux autres sciences occultes, aux prodiges, aux impostures, aux superstitions diverses et aux pronostics, aux faits actuels du spiritisme, et généralement à toutes les fauses croyances merveilleuses, surprenantes, mystérieuses et surnaturelles*. Paris 1863. Reprint: Genf 1980.

Der Darstellung von Gegenständen des Volks- und Aberglaubens, des Mythos, der Legende und des Märchens sind zahlreiche Kompendien gewidmet worden. Deren Schreibweisen bewegen sich in einem Spektrum zwischen distanzierendem historisch-kritischem Referat verschiedener Meinungen und einer scheinbar ›faktualen‹ Beschreibung der jeweiligen Gegenstände. De Plancys *Dictionnaire Infernal* widmet sich – mit den Formulierungen des Vorworts (»Préface«) gesagt – einem »pandaemonium d'aberrations et de germes ou de causes d'erreurs, qui côtoient presque toujours la vérité«.²¹² Es geht um »erreurs populaire« und »impostures mystérieux« in großer Zahl und Variationsbreite. Der Autor signalisiert dabei im Vorwort mit Blick auf die eigene Person, daß sich die Perspektiven auf derlei latent schädliche Illusionen und Imaginationen unterschiedlich gestalten können: Habe er bei der Arbeit an den früheren Ausgaben seinen Halt bei einer stolzen und zugleich autoritätslosen Philosophie gesucht (»une philosophie orgueilleuse et

²¹¹ Weiterführende Literatur: Jung 1974.

²¹² de Plancy 1980, »Préface«, S. vii.

sans autorité«), so habe er später (und für die neue Ausgabe) den nötigen wahrhaften Halt gefunden: die Kirche und ihre Lehren.²¹³ Als Referenzen im Kampf gegen den Aberglauben nennt der Lexikonverfasser nicht etwa Vertreter der Aufklärung, sondern Augustinus, Origines, Papus Leon X. und andere theologisch-kirchliche Autoritäten.

Derlei Bekenntnisse legen es nahe, sich bei der Konsultation von Kompendien über die Welt der Dämonen, Geister, Teufel, Fabelwesen etc. zunächst einmal mit der Frage nach der Positionierung des jeweiligen Lexikographen zu befassen. Die 6. Auflage des *Dictionaire Infernal* – um 800 neue Artikel erweitert – bietet im übrigen auf 723 Seiten eine Fülle an historischen und kulturhistorischen Informationen zu Informalischem, Rätselhaftem, Übernatürlichem. Eine rezeptionsrelevante Komponente machen die zahlreichen Abbildungen aus: Die 6. Auflage von 1863 bietet 550 Stiche mit Porträts thematisch relevanter Personen, vor allem aber mit Szenen und Figuren aus dem Bereich des Volks- und Aberglaubens. Die Titelseite verspricht, unter den »550 Gravures« seien »les portraits de 72 démons, dessinés par M.L. Breton, d’après les documents formels«; bei aller kirchentreuen Distanz zu den vorgestellten dämonisch-infernalischem Vorstellungen scheint der Lexikograph auch der faszinierenden Seite der ausgebreiteten Anstößigkeiten etwas abgewinnen zu können.

(30) Filippo Tommaso Marinetti/Fedele Azari: *Primo dizionario aereo italiano (futurista)*. Saggio introduttivo di Stefania Stefanelli. Sesto Fiorentino 2015 [zuerst: Mailand 1929].

Ein Pendant des rückwärtsgewandten Kompendiums von de Plancy bildet ein weitaus knapperes, dezidiert modernistisches Nachschlagewerk: das von Marinetti in Kooperation mit Azari erstellte Wörterbuch der Luftfahrt dokumentiert die Begeisterung des italienischen Futurismus für die Moderne, vor allem für technische Erfindungen, für Dynamik, Geschwindigkeit, Transportvehikel und Verkehr. Die Terminologie der Luftfahrt war nicht nur metonymisch mit dieser selbst verbunden, sondern bot die Möglichkeit einer verbalen Evokation entsprechender Vorstellungsbilder. Zudem mußte sie die Avantgardisten schon in ihrer Eigenschaft als neue Spezialsprache interessieren – als Vokabular eines neuen Zeitalters mit ihren neuen technischen Möglichkeiten der Überwindung des Raumes und der neuen Erfahrungen

²¹³ Ebd.

von Zeit und Geschwindigkeit. 1919 erschien in dem futuristischen Journal *La Testa di ferro* eine erste Zusammenstellung italienischer Vokabeln aus dem Bereich der Luftfahrt, zusammengestellt von Filippo Tommaso Marinetti. Dieser konsultierte anlässlich seiner Beschäftigung mit den fraglichen Ausdrücken und ihren Bedeutungen den Aviatiker Azari; aus der Kooperation beider entstand dann das ›erste Luftfahrt-Wörterbuch‹ (»primo dizionario aereo«). Wichtige Auswahlkriterien bei der Zusammenstellung des Vokabulars waren, wie die Einleitung der beiden Kompilatoren von 1929 betont, zum einen die eindeutige Zugehörigkeit zur italienischen Sprache, dann die Klarheit und Genauigkeit der Ausdrücke, welche auch für technische Zwecke nützlich sein sollten, sowie schließlich ihre Zugehörigkeit zur tatsächlich gesprochenen Sprache.²¹⁴ Ansprüche an sachliche Korrektheit, ästhetisch-stilistische und nationale Kriterien wirken also zusammen. Das Wörterbuch versammelt in jeweils eigenen Abteilungen erstens gebräuchliche Vokabeln aus dem Bereich und dem Umfeld der Luftfahrt, der Luftfahrttechnik und ihrer verschiedenen praktischen Nutzungsformen (»Parole in corsivo«). Das Vokabular zur Beschreibung der Flugzeugmotoren und ihrer Funktionsweise bildet als Spezialvokabular eine eigene Abteilung (»Motore e sue parti«). Separiert zusammengestellt finden sich dann fremdsprachliche aeronautische Vokabeln, die aus der Flugkultur nicht wegzudenken sind, aber nicht dem Kernvokabular des Italienischen einverleibt werden sollen (»Voci straniere«); schließlich folgt ein Teil, in dem das vorgestellte Vokabular unterschiedlichen Spezialbereichen zugeordnet wird (wie etwa den Bauteilen des Flugzeugs, Flugmanöver, Navigationsinstrumenten usw.)

Das *Dizionario* ist zum einen ein praxisbezogenes Wörterbuch, das ins Leben der Aviatiker integriert werden und diesen nützlich sein will – durch seine Differenziertheit und Präzision, durch die eingeflossene Sachkompetenz, durch die Verständlichkeit der Erläuterungen und die Einprägsamkeit der Ausdrücke. Zum anderen ist es als Dokument der dezidiert modernistisch-technizistischen futuristischen Ästhetik ein ästhetisches Projekt – nicht trotz, sondern wegen seines Bezugs zu technischen Konstruktionen und zur technikbasierten Praxis. Die von Marinetti verfaßten Einträge sind formal und stilistisch beides: pragmatische und poetische Textbausteine. Sie sind knapp, bieten zunächst eine Definition oder Umschreibung, verweisen auf Praxiskontexte und nennen gegebenenfalls Ausdrucksweisen, in denen die

²¹⁴ Vgl. Marinetti/Azari 2015, S. VIIIff.

fragliche Vokabel vorkommt. Auch Abkürzungen werden erfaßt (und aufgelöst). Selten sind Wörter mit mehreren Bedeutungen; geht es doch um ein präzises Hilfsmittel zur Beschreibung einer präzisen Technologie. Aber es hat auch eine ästhetische Dimension: Die Serie der Einträge wirkt wie eine Montage von Momentaufnahmen aus dem Bereich der Luftfahrt. Indem das Wörterbuch Einzelvokabeln vorstellt, präsentiert es sich als Sequenz von Teilen, die in beweglichen und dynamischen Beziehungen zueinander stehen, die zum Konstruieren (von Sätzen) einladen, die an den Leser appellieren, etwas mit ihnen anzufangen. Der Text aus meist knappen Wörterbucheinträgen ähnelt in seinem Rhythmus einem Gedicht aus kurzen Strophen oder unverbundenen einzelnen Versen. Auch das technizistisch-nüchterne Vokabular bringt das Auratische, die mythischen Konnotationen nicht zum Verschwinden, die mit dem Thema Fliegen verbunden sind.²¹⁵

(31) Kurt Marti: *Abratzky oder Die kleine Brockhütte. Nachträge zur weiteren Förderung unseres Wissens. Lexikon in einem Band. Neuwied/Berlin 1971.*

Der zweite Bestandteil des Buchtitels *Die kleine Brockhütte* synthetisiert zwei Vorstellungsbilder und Konzepte: Zum einen präsentiert sich das Lexikon als Minimal-Variante des Großen Brockhaus, zum anderen aber auch als buchförmiges ›Brockenhaus‹ – als Pendant zur Sammlung benutzter und abgetragener Kleider und anderer Dinge, die in der Regel zu caritativen Zwecken gesammelt werden. Zeitnah zu Andreas Okopenkos frühen Lexikontexten entstanden, ist auch die 1971 erschienene *kleine Brockhütte* ein Beispiel des Experimentierens mit lexikographischen Formen. Die alphabetisch gereihten Artikel gelten jeweils isolierten Gegenständen, die sich allerdings zu Mustern fügen. Unter den Lemmata finden sich zahlreiche Eigennamen, daneben Bezeichnungen für Objekte, Institutionen, Abstrakta, gelegentlich auch Adjektive. Neben hochsprachlichen Ausdrücken stehen einzelne dialektale und kolloquiale. Redundant für ein Lexikon, aber als Hinweis auf den Verzicht auf jede Suggestion von Ordnung und Übersicht doch auch wieder signifikant, wird das Inhaltsverzeichnis vom Paratext als mit der Artikelserie identisch ausgewiesen: »Inhaltsverzeichnis – Seite 9–113« (Paratext am Buchende). Die einzelnen Einträge sind durch viele Verweise miteinander verbunden; oft bestehen die Artikel nur aus der Nennung des Lem-

²¹⁵ Weiterführende Literatur: Andreoli/Caprara/Fontanella 2003.

mas und dem Verweis auf ein anderes Lemma. Die Lemmata bezeichnen vielfach ungewöhnliche und befremdliche Dinge – befremdlich nicht wegen ihrer Exotik, sondern als Dinge in den Nischen der verrauten Alltags- und Wissenswelt. Thematisch signifikant sind vor allem die Bereiche Sprache/Wörter, Gesellschaftssatire/Sozialkritik und Kunst.

Martis Lexikon informiert über Erfundenes, über historische Realien und über Dinge, die sich nicht eindeutig in einen oder anderen Bereich lokalisieren lassen. Das Wissen, das nach konventionellen Vorstellungen ›faktales‹ Wissen ist, betrifft vorwiegend Skurriles, Zweifelhafes. Diverse Beiträge beziehen sich auf soziale Praktiken, die im Licht ihrer Beschreibungen seltsam wirken (vgl. etwa »Volkslauf«). Die Paratexte der Lexikonartikel-Serie stehen im Zeichen eines spielerischen Umgangs mit der lexikographischen Form, so das Motto:

›Der Fiktionsgehalt der Realität und der Realitätsgehalt der Fiktionen sind korrelativ.«

Raymond Hürzeler

(Die Verkümmerng der Phantasie als Krankheitsursache, 1930, S. 49)

→ Hürz

Dieses Buch Hürzellers existiert tatsächlich. Auch ist der Name »Abratzki« der einer historischen Gestalt – eines Schornsteinfegers (1838–97), der seine Kletterkünste 1848 dazu einsetzte, sich Zugang zur Feste Königstein zu verschaffen, die bis dato als uneinnehmbar betrachtet wurde. Der erste Artikel bezieht sich auf den Buchtitel und spricht von einer Geheimgesellschaft. Deren Vorgeschichte liest sich wie eine Parodie auf biblische Genealogien, aber auch auf die Pseudo-Mysterien von Gesellschaften, die beanspruchen, ein okkultes Wissen zu verwalten.

Abratzkiden, die. Geheimgesellschaft, die 1897 in Dresden mit dem Tode des Schornsteinfegers Abratzky erlosch. In seinem Nachlaß fand sich der Stammbaum der A., der bis heute nicht entschlüsselt werden konnte. Er lautet: »Und Abratzky zeugte Beomar. Und Beomar zeugte Toliuw. Und Toliuw zeugte Zegustes, dessen Tochter den roten Pantagrit entdeckte. Und Zegustes zeugte Laretis. Und Laretis zeugte Pakif. Und Pakif zeugte Geroa, der 1793 in Straßburg den Club der Hinterhäusler begründete. Und Geroa zeugte Zabist, den Anderen. Und Zabist zeugte Dekunz, der mit achtzehn Jahren am Pockenfieber verstarb. Und Dekunz zeugte Malop, das ist der Schornsteinfeger, der die steile Wand der Feste Königstein erstmals erklomm.« Als sicher

kann gelten, daß Malop identisch ist mit dem 1897 verstorbenen Schornsteinfeger Abratzky, der das uneheliche Kind der Anna Maria Abratzky war und tatsächlich als erster die Felswand zur Festung → Königstein erklettert hat. Die neuere Forschung in der DDR vermutete, daß die A. ein revolutionärer Geheimbund waren. (*Heinz Zwielowski: Die A., in Sozialhistorische Zeitschrift V/1965*).²¹⁶

Auf den Titel des Buchs – aber auch auf seine pasticheartige Struktur – zu beziehen ist der Artikel:

Brockenhaus, das. Sammelstätte nicht mehr verwendeter oder schadhafter Gegenstände. Das erste B. errichtete Friedrich von Bodelschwingh (1831–1910) 1891 in Bethel, um Arbeitslosen oder erwerbsbeschränkten Personen Beschäftigung und Hilfsbedürftigen billige Gebrauchsgegenstände zu vermitteln. Den Namen B. leitete Bodelschwingh aus Joh. 6, 12 ab, wo Jesus den Jüngern nach der Speisung der 5000 befiehlt: »Sammelt die übriggebliebenen Brocken, damit nichts verlorengelhe!« Kleinere B. er heißen Brocken- oder Brockhütten, in Dörfer oft auch Brockenstuben.²¹⁷

Im Licht dieses Artikels erscheint das Buch als Brockensammlung aus der zeitgenössischen Wissensgesellschaft, aufgesammelt zwecks möglicher Wiederverwertung, aber – wie bei Altkleidersammlungen – mit noch offenem künftigem Verwendungszweck. Die unentscheidbare Frage nach Zweckhaftigkeit oder Zwecklosigkeit werfen auch und gerade solche Informationenauf, die sich auf künstlerische Praktiken, Kunstrichtungen und Künstler beziehen. Die Brockhütte erweist sich insgesamt als ein Domizil für die Kunst, für historische wie für imaginäre. Eine ganze Reihe erfundener Künstler und Dichter bevölkert das Lexikon.

Eine eigene Gruppe bilden die sprachbezogenen Artikel, so über den »Archiblabla«²¹⁸ und die »Scheinwörter«,²¹⁹ und über Buchstaben: Das B ist, wie man erfährt, der »Lieblingsbuchstabe« von Brigitte Bardot.²²⁰ Und das C ist der »Buchstabe, der im ABD der Eskimos fehlt«.²²¹ Daneben artikuliert sich Zeitkritik, etwa in »Zweidrittelswelt«, dem letzten Artikel. Einen verklausulierten Hinweis auf die Sympathie des Abratzky-Lexikons mit der

²¹⁶ Marti 1971, S. 9.

²¹⁷ Ebd., S. 21.

²¹⁸ Ebd., S. 12.

²¹⁹ Ebd., S. 81.

²²⁰ Ebd., S. 14.

²²¹ Ebd., S. 23.

Anarchie gibt der Artikel über die »Archisten«. Was man über sie erfährt, klingt unsympathisch: Sie verfechten die Beherrschung von Menschen durch andere Menschen.²²²

Die kleine Brockhütte knüpft an die Tradition des satirisch-kritischen Wörterbuchs an, das soziale, moralische und politische Defizitbefunde in sprachkritischen und parodistischen Formen artikuliert. Sie setzt dabei eher auf kuriose Fakten als auf Erfindung oder satirisch-verfremdende Überzeichnung. Als Brock-Hütte neben dem Brock-Haus des gesellschaftlich relevanten Wissens errichtet, ist der Text zugleich das verkleinerte Abbild und das Zerrbild des letzteren – er belehrt, zitiert, gibt Referenzen – und all dies hart an der Grenze zum Absurden. Zugleich ist er auch ein Text über Kunst: eine Brockhütte voller Dichter und Künstler, die die subversive Gegenwelt ›Abratzkys‹ bewohnen – und ein Buch, das aus verschiedenen Beobachter-Positionen Perspektiven auf Kunst und Literatur eröffnet.²²³

Aus der Stichwort-Liste: Abratzkiden, die – Absurde Literatur → Urmuz – Abtragung, die – Adams, Henry → Multiversum – Aetnaist, der – Aktiorama, das – Album, Lore – Alpenschwund, der → Abtragung – Amarundo, der – Anarchismus, der → Archisten – ANS, der – Ansprechsel, das – Anti-Literatur, die → Erzählung – Anti-Mode, die → Sbirra – APO → Parlament – Archiblabla, der – Archisten, die – Asphaltliteratur, die → Stadtschaft – Augenblickskunst, die → Barrett, George – Ausüber, der – Autopolis → Cyclopolis – B. – Babenhausen, Sylvester von – Badaff, der – Barca – Barrett, George – Bätzern – Bauer, Wolfgang → Kurzkunst – Baumsteuer, die [...]

(32) *Pfeifen im Walde. Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens.* Hg. v. Volker Straebel und Matthias Osterwold in Verbindung mit Nicolas Collins, Valerian Maly, Elke Moltrecht. Podewil 1994.

Pfeifen im Walde, ein Lexikon aus alphabetisch gereihten Einträgen, die jeweils unter einem Lemma stehen, wirkt auf den ersten Blick wie ein literarisch-parodistischer Spaß. Aber es ist ein Fachbuch, das seinen Gegenstand, das Pfeifen, in alphabetisch geordneten Artikeln in erheblichem Facetten-

²²² Ebd., S. 12f.

²²³ Weiterführende Literatur: Mauch 1992. – Schmitz-Emans »Enzyklopädien des Imaginären«.

reichtum darstellt. Einige Artikel sind länger und haben den Charakter von kleinen Abhandlungen oder Essays. Manche sind bebildert. Das Lexikon entstand anlässlich eines Festivals zum Phänomen des Pfeifens in Podewil bei Berlin im September 1994. Das »Vorwort zur ersten, unerweiterten Ausgabe« skizziert die Ausgangsidee:

Alles pfeift und alle pfeifen, und fast niemand denkt darüber nach: Menschen pfeifen, im Alltag und oft unbewußt, in gehobener Stimmung, manchmal kokett, manchmal vulgär, sie pfeifen aus Empörung, aus Begeisterung, aus Angst, als Signal, als geheimer Code der Wiedererkennung, sie pfeifen an, sie pfeifen ab, sie pfeifen aus, sie pfeifen hinterher, sie verpfeifen (sich), sie pfeifen sich was rein, sie pfeifen auf dem letzten Loch; nicht nur Vögel, auch andere Tiere pfeifen: Delphine, Murmeltiere, Ratten, Mäuse, Fledermäuse, und manche glauben, ihr Schwein pfeift; Motoren, Maschinen und Computer pfeifen, Kugeln pfeifen, der Kosmos pfeift.²²⁴

Die gebotenen Informationen decken ein breites fachliches Spektrum und schließen manch Kurioses und Unerwartetes ein, das man unter dem jeweiligen Lemma nicht erwartet hätte, angefangen mit dem Stichwort »Arme Seelen« (hier erfolgt ein Hinweis auf den Aberglauben, daß bestimmte Pfeifgeräusche Bekundungen der armen Seelen sind). Eher Überraschendes bieten auch das »Bergwerk« (hier geht es um den Aberglauben, man dürfe in Bergwerken nicht pfeifen), der »Biber« (gemeint ist Heinrich Ignaz Franz Biber, Komponist einer Sonate, die Vogelstimmen darstellt), der »BMW« (über das Pfeifen der Karosserie eines Autotyps) – »Bootsmannsmaatenspfeife«, das »Border Collie Trial« (über Pfeifkommandos bei der Abrichtung von Border Collies), etc.²²⁵ Damit vermischt findet sich Spezialwissen zum

²²⁴ Straebel/Osterwold 1994, »Vorwort«, unpag.

²²⁵ Als Abhandlungen in Artikelform integriert sind u.a. Beiträge über folgende Gegenstände (vorn jeweils das Lemma): »Pfeifsprachen. Die Pfeifsprachen von Gomera«, »Akustik: Pfeifen als akustisches Phänomen«, »Seefahrt: Der Wind bläst, der Bootsmann pfeift. Signale an Bord« etc. Erwähnenswert sind zahlreiche Hinweise auf die Künste und auf Künstler: »Cage« (zum Pfeifen bei John Cage), »Debussy« (Anhandlung über das Pfeifen bei Debussy von Stephan Weytjens), »Eisenbahn«, »Emil und die Detektive« (über die Kommunikation durch Pfeifen in Erich Kästners Jugendroman), »Huia« (über die Rekonstruktion des Gesanges einer ausgestorbenen neuseeländischen Vogelart (Straebel/Osterwold 1994, S. 45–54), »Marsyas« (über den Flötenspieler aus der griechischen Mythologie), »Messiaen« (über Vogelstimmen bei Olivier Messiaen), »Musik« (über das Pfeifen in der Musik), »Notation« (Straebel/Osterwold 1994, S. 75–84), »Pfeifeninstrumente«, »Pfeifer«, »Pfeifsprachen«, »Philosophie des Pfeifens in der Musik«, »Schwitters«, »Vogelstimmen«, »Wittgenstein«, »Xiao« (Pfeif-

Thema Pfeifen aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, darunter Musikgeschichte und Akustik, Filmgeschichte und Verhaltensforschung, Ornithologie und Semiotik. Der Leser kann mitpfeifen, wenn er will: Dem Buch liegt die Bauanleitung zu einer Levavasseur-Pfeife bei. Auch über den Bau anderer Pfeifen wird ausführlich informiert.

Aus der Liste der Einträge: Aberglaube, Pfeifen im A.[berglaube]n – Abpiff – Akustik des Pfeifens – Alltag, Pfeifen im A.[lltag] – Arme Seelen – Ausstellung – Basler Fastnachtpeifer – Bergwerk – Biber, von Bibern, Heinrich Ignatz Franz – Bienen, Pfeifen und Bienen – BMW – Bootsmaatenpfeife – Border Collie Trial – Brotkruste – Brücke am Kwai, die – Butter, Pfeifen und B.[utter] – Cage, John – Cap'n Crunch – Collins, Nicolas – Couperin, frz. Familie von Organisten, Clavinisten und Komponisten – Cusack, Peter [...]

(33) Lars Gustafsson/Agneta Blomqvist: *Herr Gustafssons familjebok. Realencyklopedi & konversationslexikon. Stockholm 2006. – Alles, was man braucht. Ein Handbuch für das Leben. Aus d. Schwedischen v. Verena Reichel. München 2010.*

Gustafssons und Blomqvists Koproduktion ist ein alphabetisch strukturiertes Buch. Es enthält Artikel zu unterschiedlichen Gegenständen und Themen; diese Artikel stehen jeweils unter Stichwörtern und werden entsprechend deren alphabetischer Folge gereiht. Mit dem Stichwort »familjebok« wird an eine enzyklopädische Form erinnert, wie man sie im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit kannte; als »Familien-« oder »Hausbücher« nutzte man damals umfangreiche Wissenskompendien. Diese Tradition etablierte sich auch in Skandinavien, wo 1876 das *Nordiske familjebok* begründet wurde, das im Lauf der Zeit zu einer Universalenzyklopädie aus 38 Bänden anwuchs und als umfangreichstes buchförmiges Enzyklopädieunternehmen Skandinaviens gilt. Die Artikel behandeln unterschiedlichste Gegenstände. Selten enthalten sie das, was der Titel erwarten läßt. So geht es unter dem Stichwort »Countertenor« um Lautsprecherstimmen in Bussen gesprochen und um die Wirkungen öffentlicher Dichterlesungen auf die Beteiligten. Stichworte wie »Gottes Enkel« wirken als solche irritierend. Aber auch diverse Pilz- und Tiernamen tauchen in der Lemmaliste auf.

sprache in China; Abhandlung von Francois Picard), »Zwei glorreiche Halunken« (Italo-Western, in dem gepiffen wird).

Der Artikel »Wortberauschung« spricht von dem »wunderbare[n] Machtgefühl, das darin liegt, die Worte zu beherrschen«,²²⁶ warnt aber auch den, der die Worte besser beherrscht als andere, vor drohender Überheblichkeit – in Erinnerung an eigene Erfahrungen des Artikelverfassers. Daran knüpfen sich Erinnerungen an das berauschende Studium eines Wörterbuchs von 1908, das ausführlich über Fremdwörter im Schwedischen informiert (Albert Montgomery: *30 000 främmande ord och uttryk i Svenska Språket. – 30 000 fremde Wörter oder Ausdrücke der schwedischen Sprache*), ein Buch, dessen reiche Bestände an oft komplexen und selten gebräuchlichen Wörtern demjenigen, der sich diese Wörter aneignet, ein Gefühl der Macht und Überheblichkeit einflößen könne.²²⁷ Der Artikel endet mit der Erinnerung an gemeinsam mit Freunden geschaffene, aus griechischen Bestandteilen komponierte Neologismen,²²⁸ also mit einem Grundstock zu einem Buch erfundener Vokabeln, die zugleich die Basis für eine Enzyklopädie imaginärer Wesen und Gegenstände bilden könnte. So bezeichnet »Orthodendrodeontisch« »jemand[en], der mit den richtigen Pflichten für Bäume zu tun hat«, »Hyponoanarcholepsie« den »außerordentlich starke[n] Hang, plötzlich in Unordnung zu verfallen«, »Hypermetatropistisch« eine »Hypothese, welche die vorhergehende Auffassung unterstützt«²²⁹ etc.

In vielen Fällen geht es nicht um Informationen und Belehrungen, sondern um Denkanstöße; manchmal enden Artikel mit Fragen. Wie wenig es darum geht, systematisches Wissen zu vermitteln, deuten bereits die auf heterogene Wissens- und Lebensbereiche verweisenden bunt gemischten Lemmata an; daß auch Stimmigkeit unter den Artikeln nicht angestrebt ist, ist aus dem Vergleich der (im deutschen Text anders als im schwedischen nebeneinanderstehenden) Artikel »Absurdität« und »Ahorn« zu entnehmen: Wird im ersteren über die Absurdität des Daseins reflektiert,²³⁰ so spricht letzterer über das »nahezu metaphysische Erlebnis« des Liegens unter einem Ahornbaum.²³¹ Literarische Texte und ihnen verdankte Lektüererfahrungen, die literarische Arbeit, ihre Anlässe und ihre Wirkungen spielen eine wichtige Rolle in Gustafssons und Blomqvists *familjebok*. Aber auch Bilder, visu-

²²⁶ Gustafsson/Blomqvist 2010, S. 289.

²²⁷ Ebd., S. 290.

²²⁸ Ebd., S. 292.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd., S. 7–11.

²³¹ Ebd., S. 12.

elle Wahrnehmungen, bildende Künstler. Dem ›Schreiben‹ ist ein eigener Artikel gewidmet,²³² er bietet eine auf persönlichen Erfahrungen beruhende Poetik in nuce.

Aus der Lemmatafolge der (gegenüber dem Original veränderten) deutschen Übersetzung: Abraxas – Absurdität – Ahorn – Alaodin oder der Alte vom Berge – Ältere Photographien – Amanita muscaria – Anfang der Zeit und Ende der Zeit – Apotheke – Auge – Austin, Texas – Basilides' Syllogismus – Berlin – Bild und Bildverbot – Billgren, Ola – Bogrov, Dimitri – Brause – Bull, Gerald – Bullaren – Cicero hatte unrecht – Cogito, ergo sum – Condillacs Monster [hier verweist der Artikeltext u.a. auf Borges und Guerreiros *Handbuch der phantastischen Zoologie*, wo im Kapitel »Zwei metaphysische Wesen« auch von diesem Monster die Rede ist]²³³ – Countertenor [...]

(34) Patrick Boman: *Dictionnaire de la pluie. Illustrations de Romain Socombe. Paris 2007.*

Bomans *Dictionnaire* über den Regen gilt der Fülle und Disparatheit von Vorstellungen, Glaubensinhalten, mythischen und anderen kulturellen Überlieferungen, historischen und wissenschaftlichen Informationen, die dem Regen gewidmet sind oder zum Umfeld des Wissens über den Regen gehören. Unter anderem verweist das Stichwort »pluie« (»Regen«) auf die Bedingtheit des menschlichen Lebens. Manifestiert sich der lebenspendende Regen auf der Erde doch zwischen Extremformen des Ausbleibens (der tödlichen Dürre) und des Übermaßes (der ebenso tödlichen Überflutungen); er ist Metonymie der Fruchtbarkeit, aber auch der Verwüstung.²³⁴ Kein Wunder, daß die Menschen aller Zeiten sich regenspendende Gottheiten ausgedacht haben. Aber auch jenseits des Glaubens an Regengötter vollzieht sich das menschliche Leben unter Begleitung des Regens. Und auf vielfältige Weisen wurde immer wieder versucht, sich des Regens zu bemächtigen, ihn zu erzwingen oder abzustellen, zu kontrollieren und für kulturelle Zwecke nutzbar zu machen.²³⁵ Daß der Regen ein besonderer Gegenstand ist, signalisiert bereits das Vorwort, das ihn mit religiösen und mythischen Vorstellun-

²³² Ebd., S. 252–259.

²³³ Ebd., S.59.

²³⁴ Boman 2007, S. 10. Im Folgejahr erschien ein zusammen mit zwei anderen Kompilatoren gestaltetes Kompendium: Boman/Fuligni/Mahieu/Varejka 2008.

²³⁵ Ebd.

gen, mit den Bedingungen des Lebens und mit dem Imaginären in Verbindung bringt – anknüpfend an Rose Ausländers Wort vom »Regenreich«. ²³⁶ In mehreren hundert Abschnitten präsentiert der Band eine Fülle an Informationen aus dem Bereich wissenschaftlichen und kulturellen Wissens, kollektiver oder individueller Vorstellungen über den Regen. Damit verbunden ist eine Fülle von Auskünften darüber, welche Arten von Aussagen dem Regen bei verschiedenen Kulturen und zu verschiedenen Zeiten gebräuchlich waren und unter welchen epistemischen Rahmenbedingungen sich diese Aussageweisen etablierten. Weder historisch noch sachlich läßt sich das vielfältige Regen-Wissen kategorisieren und systematisieren; es ist flüssig wie sein Gegenstand.

Es regnet, wie es auf dem hinteren Umschlagtext heißt, auf jeder Seite. Der Umfang der Einträge reicht von einigen Zeilen bis zu mehreren Seiten. Gewährsleute und Informationslieferanten sind Ethnologen und Volkskundler (viele Artikel verweisen auf die Vorstellungen fremder Völker und Kulturen über den Regen und über Regengottheiten), Mythologen, Schriftsteller (viele Artikel nehmen Bezug auf literarische Texte zum Thema Regen), Meteorologen, Geographen und Landeskundler. Als besonders wichtige Gewährsleute nennt das Vorwort den Mythographen und Mythostheoretiker James Frazer, die Volkskundler Paul Sébillot (*Folklore de France*) und Pierre Saintyves, die Sinologen Henri Maspero und Marcel Granot, den Mythologen der Drachen, Marinus de Visser sowie diverse Anthropologen. Der Übergang zwischen faktuellem Wissen und Fiktionen, Empirie und Imagination erscheint als ebenso fließend wie der Gegenstand selbst. ²³⁷

²³⁶ Ebd., S. 9.

²³⁷ Nur einige Beispiele aus dem A-Teil des *Dictionnaire*: Unter dem Stichwort »Acholi« (Name eines südsudanischen Stammes) erfährt man etwas über dessen auf den Regen bezogenen Mythen und Riten. Das Stichwort »Acides« gilt dem sauren Regen und bietet entsprechende wissenschaftliche Informationen. Unter »Afrique du Sud« geht es um einen merkwürdigen Regenzauber. »Aguacero« ist ein mittelamerikanischer Tropensturm, »Aigoual« (= »mont de l'Eau«) der Name eines niederschlagsreichen Berges in den Cevennen. Unter »Aïnou« zusammengefaßt sind Informationen über Regenglauben und Regenkult der Ureinwohner Japans, ähnlich handelt »Akan« von den Praktiken und Vorstellungen eines Stammes in Ghana, »Albanie« von der mythisch-kulturellen Bedeutung des Regens in Albanien, »Alerte« erläutert Signalpraktiken zeitgenössischer Wetterdienste. Mit »Algérie«, »Allemagne«, »Amazonie«, »Andaman«, »Angleterre«, »Anjou«, »Anula« (Name eines nordaustralischen Stammes), »Aquitaine«, »Arabie préislamique«, »Arabie saoudite«, »Argentine«, »Arménie«, »Arrundta« (australischer Stamm), »Ashanti« (Name eines Stammes in Ghana), »Assiniboin« (Name eines nordamerikanischen Stammes), »Atacama«, »Australie«,

Das Spektrum der im ganzen Alphabet behandelten Gegenstände reicht zeitlich von der Sintflut bis zu Thesen zeitgenössischer Wissenschaft und Praktiken moderner Technik, räumlich umspannt es den Globus. Stilistisch changieren die von Boman selbst verfaßten Textanteile zwischen nüchternem Referat und Kommentar, manchmal im Zeichen leiser Ironie (so beispielsweise wenn er andeutet, es gebe im Katholizismus so viele für den Regen zuständige Heilige, daß es leichter sei, sich über die einen Überblick zu verschaffen, auf welche dies nicht zutrifft).²³⁸ Die Stile der zitierten Passagen sind ohnehin vielfältig, ebenso die Wissensbereiche und Disziplinen, auf die verwiesen und an die angeknüpft wird. Mythische, religiöse, volkstümliche und archaische Wissensbestände treten neben jüngere wissenschaftliche Auskünfte und technische Daten, vermittelt zwar durch Paraphrasen, aber ohne hierarchisierende Suggestionen weder in die eine noch in die andere Richtung. – Neben einer Fülle alphabetisch gebändigter geographischer, landeskundlicher, klimatologischer, technischer, mythologischer, wissenschaftlicher sowie kulturhistorischer Informationen und neben Hinweisen auf Regendarstellungen in der Kunst (etwa bei Gustave Caillebotte) bietet das Regenlexikon auch Informationen über literarisch-poetische Texte und entsprechende Zitate. Zur Regentext-Kollektion gehören – neben Passagen über den Regen aus der Bibel und Regenzaubersprüchen – das Gedicht »Kindisch« von Rose Ausländer, Passagen aus »Spleen et idéal« von Charles Baudelaire, aus »Journal d'un curé de campagne« von Georges Bernanos, aus Chansons von Jacques Brel (in dessen Texten es oft regnet), von Louis Bromfield, Yosa Buson, Paul Claudel etc., auch volkstümliche Texte (Comptines alsaciennes, Comptines anglaises, Comptines corses etc.). Chan-

»Autriche«, »Auvergne«, »Awussu« (ein Berberstamm), »Aymara« (ein bolivianischer Stamm), »Azandé« (ein sudanesischer Stamm) und »Aztèques« geht es jeweils um regionalkulturelle Regenvorstellungen, regenbezogene Mythen, Kulte und sonstige Praktiken. Als Regenheilige werden in dieser Sektion die Heilige Agathe und der Heilige Amand vorgestellt. Weitere Einträge gelten dem »Âne« (Esel) und volkstümlichen Vorstellungen über seine Beziehung zum Regen, dem »Août« (»August«) und später dem »Avril« (»April«), konkreter: den Sprichwörtern über bestimmte August- bzw. Apriltage und den Regen, dem Dichter Apollinaire und seinem berühmten Regengedicht »Il pleut«, dem »Arc-en-ciel« (»Regenbogen«) und den Vorstellungen verschiedener Völker und Kulturen zu diesem Phänomen, der »Architecture« (»Architektur«), konkreter: den architektonischen Konstrukten, mit denen es um den Regen geht, wie etwa beim römischen »implivium« und bei den »Gargouilles« (»Wasserspeiern«), dem »künstlichen Regen« (»Artificielle«), einem Gedicht von Rose Ausländer, sowie dem Automobil und seinem regenbedingten Bremsverhalten.

²³⁸ Ebd., S. 10.

sonniers (auch Jacques Prevert) haben offenbar zum Regen ähnliche Affinitäten wie Regenzauberer. Und so ließe sich im Ausgang vom *Dictionnaire de la pluie* dann auch eine Literaturgeschichte des Regens schreiben, ergänzt um Zeugnisse verschriftlichter mündlicher Überlieferung: Regenverse, Regensprüche, Regenlieder.

Den Artikeln des *Dictionnaire* beigelegt sind in der Ausgabe von 2007 Illustrationen von Romain Slocombe, die die Sektionen der einzelnen Buchstaben des Alphabets einleiten. Sie tragen Titel, die mit dem jeweiligen Buchstaben des Alphabets beginnen und stehen in lockeren, unterschiedlich leicht identifizierbaren Beziehungen zu den an sie anschließenden Artikeln bzw. Artikelfolgen. Eine recht umfangreiche Bibliographie mit Titeln unterschiedlicher Provenienz (insbesondere zu Anthropologie, Ethnographie, Ethnologie, Religionsgeschichte, Philosophie, Kunstgeschichte und Reisebeschreibung) ist dem Band beigelegt;²³⁹ ein eigenes Verzeichnis listet literarische und religiöse Texte über den Regen auf.²⁴⁰ Eigene Verzeichnisse gelten den Quellen, die von den wichtigsten Gewährsleuten Bomans (Frazer, Lyon, Sébillot, Saintyves) benutzt worden sind. Ein fünfseitiges alphabetisches Lemmata-Verzeichnis erleichtert die Orientierung. Formal an sachkundlichen Kompendien orientiert, ist Bomans *Dictionnaire* ein Sachbuch, aber gerade insofern es die Form des alphabetisch strukturierten, aus vielfältigen Quellen zitierenden und sie paraphrasierenden Sachbuchs hat, erscheint es zugleich als ein poetisches Konstrukt: Es demonstriert modellhaft Praktiken des Umgangs mit ›Quellen‹ und mit Flüssigem (im übertragenen Sinn); die Artikel fangen das von diesen Quellen gespendete flüssige Wissen auf, es paßt sich dabei ihrer kontingenten Form an – aber niemals läßt sich ›alles‹ auffangen. Und ordnen (im Sinne von: anordnen) lassen sich allenfalls die aufgestellten Behälter, nicht aber der Inhalt selbst, der sich der Kategorisierung letztlich immer wieder entzieht, auch wenn er seit Jahrtausenden beobachtet, interpretiert, vermessen und funktionalisiert worden ist.²⁴¹

²³⁹ Ebd., S. 389–404.

²⁴⁰ Ebd., S. 396–398.

²⁴¹ Weiterführende Literatur: Boman/Fuligni/Mahieu/Varejka 2008.

(35) Henning Ahrens: *Provinzlexikon*. Illustrationen und Buchgestaltung: Jana Cerno. München 2009.

Das knapp 300 Seiten umfassende *Provinzlexikon* besteht aus alphabetisch gereihten Artikeln zu Stichwörtern, die teilweise in einem assoziativen Bezug zum Thema ›Provinz‹ stehen, teilweise vom Artikel selbst mit ›Provinziellem‹ in direkte oder indirekte Beziehung gesetzt werden. Diese Artikel haben wechselnde Umfänge; manche umfassen nur wenige Zeilen, andere mehrere Seiten. Manche von ihnen sind durch Zweispaltensatz der Erscheinungsform konventioneller Lexikoneinträge angeglichen, die meisten präsentieren sich einspaltig. Die Vielzahl und Varietät der erläuterten, kommentierten oder indirekt thematisierten Stichworte läßt die Polysemie des Provinz-Begriffs deutlich werden. Zum einen kreist eine große Zahl von Artikeln um das Leben auf dem Land, also in der regionalen Provinz, um die Lebens- und Arbeitsformen im landwirtschaftlichen Umfeld, um landwirtschaftliche Praktiken, um Tiere, Pflanzen, Gebrauchsgegenstände und Orte im ländlichen Milieu. Zum anderen geht es aber auch um mentale ›Provinzialismen‹, um Beschränktheiten, Vorurteile, Spielformen des Aberglaubens, Klischees, starre Denkmuster etc. Auch dort, wo persönliche Einschätzungen und Beobachtungen in die Beschreibung oder Erläuterung von Praktiken, Gegenständen, Orten, Strukturen etc. einfließen, sind die Artikel oft durchaus informativ und lehrreich gehalten. So etwa skizziert der Artikel »Feldfrucht« Praktiken des landwirtschaftlichen Anbaus zu bestimmten Zeiten, die Motive der Entscheidung für bestimmte Anbauprodukte und das dahinterstehende Wissen um Beschaffenheit und Verhalten der Böden.²⁴²

Das Buch steht unter einem Motto von Hans Jürgen von der Wense, dem auch der letzte Eintrag des Lexikons, der Artikel »Zylinder« gewidmet ist.²⁴³ Daß hier vom Menschen allgemein und nicht vom Leben in der regionalen Provinz die Rede ist, signalisiert bereits die intendierte Ausweitung der Lexikonthematik von ›Provinzialismen‹ im konkreten Sinn auf Verhaltensweisen und Lebensformen, die nicht an bestimmte Typen von Regionen gebunden sind – konkreter: auf Trägheit und Mittelmaß.

Der Mensch ist weder gut noch böse, nur beschränkt und träge. Alles fällt immer wieder zurück in den pedantischen, sanften Böschungswinkel der all-

²⁴² Ahrens 2009, S. 90f.

²⁴³ Ebd., S. 299f.

zu menschlichen Ohnmacht. / Hans Jürgen von der Wense [...] / in einem Brief an Herbert Jäger / [...] 1962.²⁴⁴

Um andere als regionale Provinzialismen geht es etwa in Artikeln wie »Charakter, ideologischer«;²⁴⁵ der Worterklärung zufolge zeichnet sich der »i. C. [...] durch eine Erstarrung des Denkens und, daraus resultierend, durch ein zwar schlichtes, aber durchschlagskräftiges Weltbild aus«, was ihm oft zur Macht in Wirtschaft oder Politik verhilft.²⁴⁶ Und die in einem anderen Artikel kommentierte »Exklusivität« wird als »eine Form des geistigen Provinzialismus« charakterisiert, »egal, wie elitär oder weltmännisch sich ihr Träger gebärdet.«²⁴⁷

Stilistisch sind die Artikel des *Provinzlexikons* im Spektrum der Schreibweisen zwischen Satire und informativem sachlexikalischen Artikel situiert. Wirken manche Artikel wie Einträge aus einem Wörterbuch, das die Bedeutung eines existierenden, aber nicht ganz so geläufigen Ausdrucks erklärt, so wird in anderen Artikeln das jeweilige Stichwort zum Anlaß essayartiger Reflexionen, auch persönlich-subjektiver Stellungnahmen, gelegentlich zudem mit autobiographischen Skizzen, in denen sich der Autor an die eigene Jugend in der ländlichen Provinz erinnert. Manche Artikel sind in Briefform verfaßt und von fiktiven Verfassern gezeichnet, die sich als Repräsentanten eines nicht nur regionalen Provinzialismus ausweisen und den fingierten Brief als Satire erscheinen lassen. So richtet »Horst H., Studienrat a.D.« mehrere Leserbriefe an die »Allgemeine Provinzzeitung«,²⁴⁸ um sich aus konservativer Perspektive über Gegebenheiten und Tendenzen zu beklagen. Satirisch ist auch das »Protokoll einer Bürgerversammlung« (Art. »Dorf«²⁴⁹), ebenfalls ein Stil-Zitat, das metonymisch für eine spezifische Mentalität steht. Ein fingiertes Interview (Art. »Ernte«²⁵⁰) gilt den Erinnerungen eines pensionierten Landwirts, die ohne satirische Tendenz eine Bilanz zwischen harter Arbeit und Reizen des ländlichen Lebens andeuten. Eine Tendenz zur phantastischen Erzählung weist der Brief eines Restaurantkritikers auf, in dem dieser von der Entdeckung eines ländlichen Gast-

²⁴⁴ Ebd., S. 5.

²⁴⁵ Ebd., S. 51f.

²⁴⁶ Ebd., S. 51.

²⁴⁷ Ebd., S. 84.

²⁴⁸ Ebd., S. 58.

²⁴⁹ Ebd., S. 64ff.

²⁵⁰ Ebd., S. 77ff.

hauses berichtet, dessen Wirtin ungewöhnlich gut kocht (Art. »Essen«²⁵¹). Daß die ältere Frau Henriette Davidis heißt, läßt sie als Wiedergängerin der berühmten Kochbuchverfasserin Davidis (Wengern 1801–Dortmund 1876) erscheinen, die der von Ahrens porträtierten nordwestdeutschen Provinz räumlich nicht fern war.

Der spezifischen Beziehung literarischer Autoren zur Provinz gilt ein eigener Artikel (»Dichter«²⁵²). Hier wird die Erinnerung an Autoren wie Friedrich Bodenstedt einerseits zum Anlaß, auf Spannungen zwischen poetischer Ambition und provinzieller Enge zu verweisen; andererseits wird (unter Verweis auf Eduard Mörike, Matthias Claudius, Wilhelm Lehmann, Johannes Bobrowski, Peter Huchel und Arno Schmidt) das inspirierende Potential der Provinz betont. Die allgemeinen Bemerkungen des Lexikographen über die Vorzüge der Position eines Randständigen gelten zwar dem geographischen ›Rand‹-Bewohner, lassen sich aber nicht nur auf regionale Randständigkeit beziehen.

[W]enn man nicht ständig leibhaftig mitmischt, lebt man auch am Rand des Bewusstseins seiner einflussreichen Vertreter. Einen Vorteil hat man aber: Die Fernsicht erlaubt einen ungetrübten Blick auf die frustrierend banalen, höchst irrationalen, oft durch Geltungssucht, Eitelkeit und Wichtigtuerei geölten, d. h. provinziellen Mechanismen dieses »Betriebs«.²⁵³

Insgesamt bietet das *Provinzlexikon* sowohl hinsichtlich seiner Gegenstände wie auch hinsichtlich der Schreibweisen eine bunte Mischung, und man mag sich daran erinnern, daß auch die in diversen Artikeln porträtierten Landwirte recht Verschiedenes anbauen. Eine abwechslungsreiche Fruchtfolge, so heißt es im Artikel »Feldfrucht«, sei »gut für die Erträge [...], da Monokulturen bekanntlich den Boden auslaugen«.²⁵⁴ Um diese zu verhindern, sei es schon genug, »abwechselnd Zuckerrüben und Getreide auszusäen«²⁵⁵ – ein Rat, den man zum Lexikon in eine Beziehung setzen könnte, genauer: zum Wechsel von satirisch-humoristischem und verspielten Beiträgen mit ›nahrhaften‹ Informationen. Die Feldfrucht brauche Abwechslung, so der von

²⁵¹ Ebd., S. 80–83.

²⁵² Ebd., S. 60ff.

²⁵³ Ebd., S. 61.

²⁵⁴ Ebd., S. 91.

²⁵⁵ Ebd.

Landwirten abstammende Autor, aber den Menschen gehe es ebenso, und entsprechend gestalte sich die Nachfrage.²⁵⁶

Lemmata (Auswahl): Aas – Aberglaube – Acker – Ackerrain – Adel – Allergie – Allmende – Alteisen – Altenheim – Anglizismus – Apotheke – Asylbewerberheim – Außenjalousie – Auto – Bäckerei [...]

(36) Thea Dorn/Richard Wagner: *Die deutsche Seele*. München 2011.

Als alphabetisches Kompendium über *Die deutsche Seele* haben Thea Dorn und Richard Wagner im Jahr 2011 ein in 64 alphabetisch gereichte Abschnitte untergliedertes Buch über Deutschland vorgelegt. Die Beziehungen der einzelnen Stichwörter zum Thema Deutschland sind unterschiedlich evident; aber (so eine mehrfach angeschnittene Frage) was ›gehört‹ schon zu ›Deutschland‹? Das Buch läßt sich als Sachbuch zu Geschichte, Kultur- und Sozialgeschichte eines Landes lesen, das (wie andere Länder auch) im Lauf der Zeit unterschiedlich ›definiert‹ wurde, indem Grenzen sich verschoben, gezogen und wieder aufgehoben wurden, aber auch indem anhaltend darüber diskutiert wurde und wird, wer in Deutschland etwas zu suchen hat, was die spezifische Stellung der Deutschen in der Geschichte ist etc. Es bietet zudem eine Blütenlese von Deutschland-Topoi. Begonnen bei der »deutschen Seele« im Titel. Charakterisieren Dorn und Wagner ihr Buch als das Resultat einer »Wanderschaft« durch Deutschland am Leitfaden von Begriffen (»Begriffen, in denen uns das Deutsche am deutlichsten aufzublitzen scheint«),²⁵⁷ so lädt die Artikelserie den Leser ein, weitere Streifzüge zu unternehmen. Es gilt, das defizitäre Geschichtsbewußtsein der Deutschen zu stärken, konkreter: über Deutschland unter dem Aspekt der Geschichtlichkeit jener Vorstellungskomplexe nachzudenken, die man mit diesem Stichwort assoziiert. Damit verbindet sich die Überzeugung, daß die anti-chronologische Ordnung des Alphabets keineswegs zu ahistorischem Denken verleitet – nicht zuletzt weil sie Anlaß zur Erörterung historischer Semantiken am Leitfaden bestimmter Objekte, Praktiken, Lebensformen, Institutionen, Schlagworte, Begriffe, Metaphern, Postulate und Programme ist. Die Artikel sind bebildert, und so heterogen wie die ausgewerteten Textsorten sind auch die Bildmaterialien. So ist in den »Abendrot«-Artikel die Abbildung eines von dem

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Dorn/Wagner 2011, S. 8.

Designerduo Thesenfitz & Wedekind aus einer Brotscheibe konstruierten Kerzenständers, betitelt »Abendbrot«, integriert,²⁵⁸ in den Artikel »Abendstille« die Reproduktion einer »Abendlandschaft mit zwei Männern« von C. D. Friedrich.²⁵⁹ Der Artikel »Abgrund« zeigt Photos von Nietzsche (als »Denker im Abgrund«) und Heidegger (als »Denker des ›Ab-Grunds‹«), aber auch ein Photo des Barbarossa-Denkmal auf dem Kyffhäuser und einen Holzstich, der Tannhäuser vor dem Venusberg zeigt.

Liste der Einträge: Abendbrot – Abendstille – Abgrund – Arbeitswut – Bauhaus – Bergfilm – Bierdurst – Bruder – Baum – Buchdruck – Dauerwelle – Doktor Faust – Eisenbahn – E(rnst) und U(nterhaltung) – Fachwerkhaus – Fahrvergnügen – Feierabend – Forschungsreise – Freikörperkultur – Fußball – Gemütlichkeit – German Angst – Grenzen – Gründerzeit – Grundgesetz – Hanse – Heimat – Jugendherberge – Kindergarten – Kirchensteuer – Kitsch – Kleinstaaterei – Krieg und Frieden – Kulturnation – Männerchor – Mittelgebirge – Musik – Mutterkreuz – Mystik – Narrenfreiheit – Ordnungsliebe – Pfarrhaus – Puppenhaus – Querdenker – Rabenmutter – Reformation – Reinheitsgebot – Schadenfreude – Schrebergarten – Sehnsucht – Sozialstaat – Spargelzeit – Spießbürger – Strandkorb – Das Unheimliche – Vater Rhein – Vereinsmeier – Waldeinsamkeit – Wanderlust – Das Weib – Weihnachtsmarkt – Wiedergutmachung – Winnetou – Wurst – Zerrissenheit.

(37) John Oldale: *Who, or Why, or Which, or What. London 2011 – Doktor Oldales geographisches Lexikon. Aus d. Engl. v. Hubert Mania. Reinbek b. Hamburg 2012.*

Das Lexikon besteht aus einer alphabetischen Sequenz von Artikeln zu verschiedenen Ländern der Erde von Afghanistan bis Zypern. Zu diesen Ländern werden Informationen geboten, die sich auf historische oder gegenwärtige Tatsachen beziehen; die Artikel sind insofern also faktuale Texte. Einleitend erwähnt Oldale seine vielen Reisen; seine Informationen hat er aber im wesentlichen aus Wissenskompendien kompiliert. Innerhalb der Artikel zu den einzelnen Ländern findet sich jeweils eine Serie von Einzelabschnitten mit Informationen zu spezifischen Gegenständen und Themen. Absichtsvoll kurios ist das Lexikon erstens, weil es sich dabei weitestgehend um Informationen handelt, die randständig oder spezialistisch wirken und nicht

²⁵⁸ Ebd., S. 10.

²⁵⁹ Ebd., S. 13.

dem entsprechen, was man in einer knappen Darstellung als erstes und Wichtigstes erwarten würde. Zudem beziehen sie sich zweitens auf kategorial unterschiedliche Dinge, Strukturen, Institutionen, Ereignisse, Gewohnheiten etc. Die (nicht alphabetisch-gereihten) Stichworte, unter denen die Einzelabschnitte stehen, sind zum Teil auch untypisch für informative Lexika; sie lassen manchmal nicht erkennen, worum es geht, oder rücken den Gegenstand humoristisch in den Blick. Der Artikel über Deutschland beispielsweise beginnt mit dem Abschnitt »Irgendjemand zuhause?« und weist, um eine Graphik ergänzt, auf die sinkende Geburtenrate hin. Unter »Heikles Lied« folgen Informationen zum »Deutschlandlied«; »Sprachraum« nennt die Zahl der Deutsch sprechenden Populationen auf der Erde, »Adamskostüm« bietet Informationen über die FKK-Bewegung in Ostdeutschland, »Verschwommene Sicht« thematisiert Heisenbergs Unschärferelation.²⁶⁰ In diesem Stil geht es weiter – quer durch Gegenstandsbereiche und Zeiten, von großen Musikern (wie Bach und Beethoven) zu Alltäglichem und (zumindest scheinbar) Peripherem. Die Texte werden um allerlei graphisches Material ergänzt: Photos, Tabellen, Diagramme, Reprints älterer Bildtypen, naturkundliche, technische und andere wissensvermittelnde Darstellungen. Die Seitengestaltung bietet ein ständig wechselndes Layout. Die Vielzahl und Variationsbreite visueller, auch kartographischer und typographischer Darstellungsmittel und -Formate unterstreicht die Buntheit der hier praktizierten Lexikographik. Ordnende Maßnahmen finden auf einer metaisierenden Ebene statt. Die »Gebrauchsanweisungen für dieses Buch«²⁶¹ erläutern die Verwendung von »Kontinentsymbolen«, die Bedeutung von »Begrüßungen« (den Ländern zugeordnet sind jeweils typische Begrüßungsformeln in der Landessprache), die »Globale Signifikanz-Rangliste (am Ende des Buches werden sie Informationen nach« der Häufigkeit ihrer Abfragung bei Google ausgewiesen; zu den Informationen innerhalb des Buches gehören auch »GSR«-Angaben).

Oldale porträtiert in faktualen Texten die Länder der Erde, aber er porträtiert die Länder im Einzelnen und die Erde insgesamt als Sammelsurium. Die ostentative kategoriale Mischung von Verschiedenartigem (und verschiedenen Darstellungsformaten) erscheint dabei als Ergebnis eines Interesses an »allem Möglichen« und des Versuchs, die Fülle an Aspekten mögli-

²⁶⁰ Oldale 2012, S. 68.

²⁶¹ Ebd., S. 16.

cher Weltbetrachtung in einem Buch anzudeuten. Als eine seiner Leitideen charakterisiert der Lexikograph allerdings die Vorstellung, daß hinter den zerstreuten Fakten, die er referiert, Verbindendes stehe: spezifische nationale und kulturelle Profile der einzelnen Länder und Völker – und, dem noch übergeordnet, Verbindungen zwischen den Völkern und Kulturen.²⁶² Die dominierende Freude am Heterogenen wird als persönliche Vorliebe charakterisiert. Insgesamt ist das Lexikon ein Abbild der Interessen seines Lexikographen, der sich selbst dem 19. Jahrhundert und dessen Wissenskultur verbunden fühlt, weil er die Ambitionen eines Generalisten hat.²⁶³ Aus dem Vorwort:

Dies ist ein unmodernes Buch, weil ich ein unmoderner Mensch bin. In einer Ära der Spezialisten, in der es möglich ist, ein Buch von 288 Seiten über *Die sich wandelnde Welt der chronisch-entzündlichen Darmerkrankungen* zu schreiben, ist es mein Pech, dass ich ein ähnlich umfangreiches Buch schreiben wollte, das den ganzen Erdball zum Thema haben sollte. Zu einem Problem wird es deshalb, weil ich jeden Aspekt unseres Planeten faszinierend finde und daher absolut nicht in der Lage bin, irgendetwas seelenruhig auszulassen.²⁶⁴

(38) Fons Hickmann/Henning Wagenbreth/Georg Barber (Hg.): *Taschenlexikon der Angst*. Mainz 2012.

Das *Taschenlexikon der Angst* besteht aus Texten und graphischen Arbeiten einer Gruppe von drei Professoren und 45 Studierenden der Universität der Künste Berlin. Die jeweils kurzen Artikel gelten teils spezifischen Arten von Angst (»205 Ängsten von A bis Z«, wie es im einleitenden Paratext heißt), deren Name dann, manchmal spielerisch-parodistisch, erläutert wird, teils Gegenständen und Auslösern von »Angst« (die dann in dieser Eigenschaft kommentiert werden). Sie stehen jeweils unter einem Lemma und sind entsprechend der alphabetischen Folge der Lemmata gereiht. Zwischen den Artikel finden sich schwarzweiße, teilweise zudem auch in Orange gehaltene Graphiken, die sich meist als »Illustrationen« zum Inhalt der Texte deuten lassen. Die Artikel sind teils sehr kurz – wie etwa der Artikel »Alles«: »vor einfach allem und jedem hat man bei dieser Angst Angst«, so die ganze

²⁶² Ebd., S. 13.

²⁶³ Ebd., S. 11.

²⁶⁴ Ebd.

Auskunft.²⁶⁵ Zur Angst passt solche Lakonik gut; wer kann sie schon erschöpfend beschreiben?

Laut Paratext entstand das Lexikon als Gemeinschaftsprojekt anlässlich der »Suche nach real existierenden und frei erfundenen Ängsten«. Während manche Lemmata tatsächlich geläufigen Angststypen gelten, sind andere Phantasieprodukte; der Gesamtduktus ist trotz des ernststen Themas humoristisch-parodistisch, und das Büchlein versteht sich als »selbst ganz und gar nicht furchterregendes« Hilfsmittel bei der produktiven Auseinandersetzung mit Sorgen und Ängsten.

Aus der Lemmata-Liste: Aktion – Alles – Allodaxophobie – Alter – Amoxophobie – Anderes Geschlecht – Aquarium – Arschkriecher – Außenwelt – Badewanne – Bahnsteig – Barbier – Barfüßer – Beegees – Behinderung – Berliner Straße – Biber – Bienen – Blendklappen – Bombenleger – BSE – Bunny – Busch [...]

7. Parodien des Lexikographischen

(39) Ewald Gerhard Seeliger: *Handbuch des Schwindels*. München 1922. Neuauflage: *Handbuch des Schwindels*. Mit einem Vorwort von Jürgen Lodemann und einem Nachwort von Max Heigl. Frankfurt a.M. 1986.

E. G. Seeliger (1877–1959), der sich unter Zusammenziehung seiner beiden Vornamen auch »Ewger Seliger« nannte, stellt sein *Handbuch des Schwindels* unter das ironische Motto »Menschheit, Menschheit über alles, über alles in der Welt«. Der 1922 erschienene Band bietet, alphabetisch sortiert, eine Vielzahl von Einträgen zu Stichworten unterschiedlicher Art, begonnen bei »Adam«, endend mit »Zwist«. Auf respektlose Weise setzt sich der Lexikograph mit allen möglichen Gegenständen, Themen, Denkweisen, Haltungen, Institutionen und Autoritäten auseinander.²⁶⁶ »Schwindel« ist ein Sammelbegriff für »das Falschdenken, die Bodenlosigkeit, die Unmenschlichkeit, die Menschenbeschummelei, die Gewaltzauberei, die Volksschinderei, die Staatsangelei mit dem Götterwurm, der Staatswahn, der Gewaltgaukel, die Lebenssperr, die Zerstörung der Liebe«. ²⁶⁷ Der Vokabel »Autorität«

²⁶⁵ Hickmann/Wagenbreth/Barber 2012, S. 8.

²⁶⁶ Vgl. Schultz 2002, S. 9f.

²⁶⁷ Seeliger 1986, S. 210.

werden sprechende Synonyme zugeordnet: »Menschenfresserei, Gewaltzauberei, Staat«.²⁶⁸ Der Ausdruck »Nation« ist »eines der blödesten Schlagwörter«, beliebig nutzbar, »wie es gerade der augenblickliche Schwindeldreh erfordert«.²⁶⁹ Der Staat und seine Institutionen, die Kirche, das Militär, die Repräsentanten ökonomischer Macht und die Ideologen sind Hauptziele der Kritik, aber auch die alltägliche Dummheit aller, die Feigheit, die Bereitschaft zur gedankenlosen oder aber opportunistisch motivierten Anpassung. Viel Zeitspezifisches findet seinen Widerhall – im Vorwort charakterisiert Jürgen Lodemann das *Handbuch* als »zeitgeschichtliche Fundgrube«, das Rückschlüsse darauf zulasse, welche unheilvolle politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen schon 1921/22 vorauszusehen waren²⁷⁰ –, aber auch allgemein Satirisches, das den menschlichen Schwächen und Lasten gilt.

Seeliger geht schonungslos mit vielem um, was anderen wichtig und heilig ist – mit den Ideologien verschiedener Couleur, mit Institutionen und Autoritäten, Werten und Wertmaßstäben. Kompromißlos kritisch verfährt er auch mit Personen und konkreten Ereignissen, und selbst der Gott, an den viele seiner Zeitgenossen glauben oder zu glauben vorgeben, wird zum Ziel der Anklage: Der erste Artikel (»Adam«) besteht im wesentlichen aus einer Anklagerede Adams gegen seinen Schöpfer, dem er die Mangelhaftigkeit der Schöpfung insgesamt und die Versklavung der Menschen vorwirft, bevor er sich »Auf Nimmerwiedersehen« von diesem Gott trennt.²⁷¹ – Bei allen Sottisen, Satiren und teils harten und verletzenden Formen der Kritik geht es Seeliger allerdings nicht um eine Auflösung aller Werte und Orientierungsmaßstäbe – im Gegenteil. Vielmehr schreibt er im Namen einer – freilich unbestimmten – Vision einer besseren Welt, einer Welt ohne Gewalt vor allem – und einer Welt, in der Individualität, Kreativität und Kunst in angemessener Weise gewürdigt werden. »Kunst« ist im Vokabular Seeligers »Arbeit am Leben«, und er erläutert:

Die Arbeit [...] an der Erde bezweckt die gegenwärtige, die K.[unst] die künftige Lebenssicherung. Eine Menschenmenge ohne K. ist kein Volk, denn sie hat keine Zukunft. [...] Nur der völlig freie Mensch vermag ein richtiger

²⁶⁸ Ebd., S. 29.

²⁶⁹ Ebd., S. 157.

²⁷⁰ Ebd., S. 9, »Vorwort«.

²⁷¹ Ebd., S. 13.

Künstler zu sein. Der allerfreieste Künstler aber ist der Dichter [...], da er zu seiner K. keines Erdenstoffes bedarf. Er schafft durch sein richtiges Denken und Voraussichten die ewige selige Menschheit.²⁷²

Dergleichen ist nicht ironisch gemeint, auch wenn die Formel von der »ewigen seligen Menschheit« an Seeligers humoristisches Spiel mit dem eigenen Namen erinnert. Solche Sprach-Spiele können auf der Seite der ›Wahrheit‹ stehen, die Seeliger den Lügen, Täuschungen, Selbsttäuschungen und Irrtümern der Welt gegenüberstellt und von der Kunst beschützt sieht. Sprache und Wörter, insbesondere die deutsche Sprache liegen dem sprachgewaltigen und spracherfinderischen Seeliger sehr am Herzen. Weite Teile seiner kritischen Artikel haben eine sprachspielerische Note, so etwa, wenn er konsequent eine ganze Serie von Stichwörtern kommentiert, die mit der Silbe »un-« beginnen, und dieses »un-« dann durch das Wort »Staat« ersetzt. So sind (gemeint ist: angeblich) »Unabhängige« tatsächlich »Staatsabhängige« (erläuternd ergänzt Seeliger: »die Spießbrüderschaft der U.S.P. in Deutschland« und verweist auf das Stichwort »Partei«); »unbillig« heißt »staatsbillig«, also »teuer«, ein »Unfall« ist ein »Staatsfall«, die »Unfehlbarkeit« eine »Staatsfehlbarkeit«, der »Unflat« ein »Staatsflat«, die »Unfruchtbarkeit« eine »Staatsfruchtbarkeit«, das »Unglück« ein »Staatsglück« etc.²⁷³ Sprache ist aber nicht nur Medium der Kritik, sondern auch und vor allem der kreativen Gestaltung – seitens des Dichters, ja seitens aller. »Das erste Kunstwerk eines Volkes ist seine Sprache«, so heißt es im »Kunst«-Artikel.²⁷⁴ Und die deutsche Sprache erscheint wie keine andere dazu disponiert, zur Weltsprache zu werden (»Sprache«²⁷⁵). Trotz aller Bitterkeit gegenüber einer auf Irrwegen der Gewalt, Dummheit und Arroganz befindlichen Welt erklärt Seeliger nicht die Kritik, sondern das Lachen zum wichtigsten Vehikel der Wahrheit: »Lachlust, der Ausdruck der Freude, der Sperrlosigkeit, [...]. Was man nicht lachend sagen kann, ist keine Wahrheit. Wenn alle Menschen lachen, ist das richtige Paradies [...] auf Erden da«.²⁷⁶ Das Lachen des Schwindel-Lexikographen gilt dabei nicht zuletzt der eigenen Person, die er in seinem Schwindellexikon vorkommen läßt:

²⁷² Ebd., S. 132f.

²⁷³ Alles: ebd., S. 24–245.

²⁷⁴ Ebd., S. 132.

²⁷⁵ Ebd., S. 224.

²⁷⁶ Ebd., S. 133.

Seeliger, Ewald Gerhard (abgekürzt Ewger), der allergewöhnlichste Mensch, der denkbar gemeinste, lächerlichste, lustigste Kerl, der richtig verrückte Dichter [...], der allervergnügteste Wahrheitsucher, -zusammenfinder, -aufschreiber und -sprecher, [...] der seine neugierige Nase in jeden Dreck steckende Selbstversorger, [...] der denkbar aufrichtigste Freund aller Menschen und Unmenschen [...].²⁷⁷

(40) Ror Wolf (in Zusammenarbeit mit Karl Riha:) *Das Lexikon der feinen Sitten*. Frankfurt a.M. 1964.

Als Pionier-Lexikon Ror Wolfs und Vorläufer der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* (vgl. dazu Teil I) weist das 1964 erschienene *Lexikon der feinen Sitten* viele Parallelen zu den späteren Lexikon-Bänden auf. Der Untertitel des schmalen Bandes empfiehlt diesen als »Neuestes Universalbuch des guten Tones und der feinen Lebensart. Als praktisches Hand- und Nachschlagebuch für alle Fälle des gesellschaftlichen Verkehrs. Von Kurt Adelfs. Neu herausgegeben mit mehr als einhundertachtundzwanzig Illustrationen und einem Tieranhang versehen von Raoul Tranchirer. Zu Buch gebracht von R. Wolf und K. Riha.« Wie in den späteren Enzyklopädie-Bänden trägt der Lexikograph also schon hier mehrfache Masken. Imitiert wird auch bereits der für die späteren lexikographischen Bände typische betuliche Duktus des Lebensberaters, adressiert an ein bürgerliches, auf Anstand und Reputation bedachtes Publikum, und schon hier begleiten Collagen die alphabetisch gereihten Artikel. Diese beruhen bereits zu weiten Teilen auf Bildmaterialien, die Ror Wolf auch später nutzt: aus Abbildungsbeständen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, deren Motive zu seltsamen Arrangements gefügt und mit den Artikeln dann nochmals auf irritierende Weise konstelliert werden. Dem Band vorangestellt ist ein »Vorwort zur achten [!] Auflage«, dessen Autor bereits als »Raoul Tranchirer« zeichnet; es präsentiert den Lexikographen auch als Autor von pathetischer, ja pompöser, dabei aber am treffenden Ausdruck gelegentlich ganz knapp vorbeigleitender Stilistik.

Seit der Erscheinung der siebenten Auflage ist wieder eine ganze Reihe von Nachahmungen dieses Werkes aufgetaucht, deren Fabrikanten – die Bezeichnung Autoren wäre bei diesen Menschen schlecht angebracht – mit den raffinierten Mitteln einer pomphaften Reklame zu ersetzen suchen, was ihre Fab-

²⁷⁷ Ebd., S. 211.

rikware an wahrer Vornehmheit und innerer Gediegenheit abgeht. [...] Ich habe erkannt, worauf es ankommt: lediglich in erster und letzter Reihe auf die Erwerbung und Behauptung der Wahrheit. Da muß man ansetzen. [...] Meine Absicht ist es, den Gesichtskreis des Lesers zu erweitern und seinen Geist zu vervollständigen. Ich befeißige mich, dies sei einmal gesagt, absoluter Originalität. [...] Mir schwebte nichts Geringeres vor, als auf eine gefällige Weise die Herren und Damen zum beharrlichen Nachdenken über die Sitte anzueifern.²⁷⁸

Programmatischerweise gilt der allererste Eintrag dem Stichwort »Abbrechen der Beziehungen«, denn Brüche, Schnitte und fehlende Korrespondenzen prägen die Darstellungsweise des Lexikographen stark. Viele der Einträge bestehen nur aus dem jeweiligen Lemma nebst weiterführendem Verweis auf ein anderes Stichwort (das dann aber nicht das Erwartete bietet); so verweist der Eintrag »Aufforderung zum Bleiben« nur auf den Eintrag »Besuch«, den es zwar gibt, der aber nichts zu besagtem Stichwort enthält. Wie der Titel *Lexikon der feinen Sitten* erwarten läßt, geht es vielfach um Verhaltensweisen und um zwischenmenschliche Kontakte, um Körperpflege, Emotionen, Kommunikationsformen, gesellschaftliche Gebräuche und Rituale. Aber das Format des nützlichen Ratgebers wird konsequent parodiert.

Tranchirers Spiel mit Text-Bild-Relationen gestaltet sich ebenfalls irritierend. Unter dem Artikel »Ablehnung« sieht man das gestaltete (Studio-)Photo eines Mannes, der eine Frau bedrängt; die Bildlegende wirkt eher wie der Untertitel eines Stummfilms als wie eine Erläuterung: »Ablehnung: ›so sehr ich ihr liebenswürdiges Anerbieten zu schätzen weiss.« Der Artikel »Alleingehen«, in dem von den Gefahren die Rede ist, denen sich alleingehende junge Damen in der Dunkelheit aussetzen, ist dem Bild eines »Hundemenschen« namens »Otto Schröbel« benachbart, dessen Bildlegende das Stichwort »Alleingehen« aufgreift – ohne daß klar wäre, ob der »Hundensch« nun als Gefahr oder als Beschützer dargestellt werden soll. Manche Bilder haben auch gar keine Legende, so das zwischen »Abreise« und »Abweisen« plazierte Photo eines von einer Brücke gestürzten Zugs; zuvor war zwar vom Abreisen per Zug die Rede und vom Sich-aus-den-Augen-Verlieren, nicht aber von solchem ›Abreisen‹.

Die Urheberschaft ›Tranchirers‹ an den Collagen wird nicht nur durch manch seltsame Zusammenschnitte visualisiert, sondern insbesondere durch

²⁷⁸ Wolf/Riha 1964, »Vorwort zur achten Auflage«.

Bearbeitungen alter Illustrationen, aus denen Streifen herausgeschnitten und deren Streifen partiell umsortiert wurden, so daß das ursprüngliche Bildmotiv einer starken Verfremdung unterliegt. Zitathaft werden Bildprogramme und Bildtypen fachkundlicher und allgemein-belehrender Kompendien eingesetzt, so etwa Bildserien zu rätselhaften Abläufen und eine doppelseitige Bildsequenz unter dem Titel »Anleitungen für Witwen«, die viermal eine grimassierende Frau zeigt. Gegen Ende des *Lexikons* finden sich die Bildtafeln »Ungeziefer 1« und »Ungeziefer 2« sowie ein »Tieranhang« mit Holzstichen zu Körpern und Skeletten verschiedener Tiere. Es folgt eine Errata-liste; hier finden sich bedenkliche Korrekturen: »S. 9 ›Sicherheit‹ muß heißen ›Unsicherheit‹« und: »S. 60 statt ›echt‹ lies ›falsch‹; ff nach Belieben«. Beschlossen wird der Band durch fingierte Leserstimmen;²⁷⁹ die imaginäre Leserschaft gehört mit zum parodistischen Spiel – wobei die Zitate teilweise zweifeln lassen, ob sie wirklich dem *Lexikon* gelten können; einmal jedenfalls ist von »Adelung« die Rede.

Während sich Raoul Tranchirer hier im *Sitten-Lexikon* als Herausgeber vorstellt, firmiert er in den späteren Bänden der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* selbst als Lexikograph (und findet seinerseits Herausgeber; vgl. dazu I. S). Aber das kleine Lexikon von 1964 enthält in nuce bereits das Konzept der späteren Bände, denn ›Tranchirer‹ sind Ror Wolfs Lexikographen und Herausgeber allesamt.²⁸⁰

8. Parodien wissenschaftlicher Studien in nicht-lexikographischer Form

(41) Peter Schickele: *The definitive Biography of P. D. Q. Bach*. New York 1976. – *Die endgültige Biographie des P. D. Q. Bach. Ein Leben gegen die Musik*. Köln 1985

Der amerikanische Musikwissenschaftler Peter Schickele hat P. D. Q. Bach, dem (wie es heißt) letzten Sohn J. S. Bachs, ein biographisches Porträt gewidmet: einer fiktionalen Gestalt, die in grotesk-übertreibender Weise als ernsthafter und lohnender Gegenstand musikhistorischen Wissens präsentiert wird. (Die deutsche Übersetzung erschien in der Sachbuch-Reihe der Du-

²⁷⁹ Ebd., »Kritische Stimmen zu den bisherigen Auflagen«.

²⁸⁰ Kilcher 2003. – Schmitz-Emans 2008a, 2009, 2010.

mont Kunstbücher, die vor allem kunsthistorische Monographien umfaßt.) Schickeles Wissenschaftsparodie steht im Zeichen satirischer Bloßstellung von Genie- und Personenkult, wie sie in der bürgerlichen Wissensgesellschaft die Auseinandersetzung mit J. S. Bach (dem »Vater« P. D. Q.s) stark geprägt haben. Die Biographie des fiktiven Bachsohns enthält neben Angaben zu dessen Leben auch Werkbeschreibungen sowie »Faksimiles« von Notenhandschriften. Schickele hat die Kompositionen, die er dem fiktiven P. D. Q. zuschreibt, selbst verfaßt und eingespielt. Die Informationen zu Leben und Werk P. D. Q.s sind allesamt völlig abstrus, angefangen bei der einführenden Diskussion der Lebensdaten des Komponisten, in deren Zusammenhang angebliche Forschungsmeinungen diskutiert werden.²⁸¹ Die Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion umspielt er dadurch, daß er die Kompositionen, die er seinem Helden zuschreibt, zu weiten Teilen tatsächlich selbst geschrieben und sogar aufgeführt hat. So fiktiv P. D. Q. also sein mag – seine Musik »gibt es«. An die fiktive Figur des P. D. Q. schließen sich weitere Fiktionen an, die ebenfalls durch Texte und Bilder erzeugt sind. Der Autor selbst meldet sich zu Wort von der »University of Southern North Dakota zu Hoople«.²⁸² Die Bloßstellung des musikhistorischen Diskurses zielt besonders auf hagiographische Tendenzen in der (J. S.-)Bachforschung. Konventionelle musikhistorische und musikanalytische Darstellungsformen werden in verzerrend-übersteigerter Form imitiert und dabei ad absurdum geführt. Parodiert wird zudem der Originalitätsdiskurs nebst der an ihn gekoppelten Praxis ästhetischer Wertungen.²⁸³

(42) Leo Lionni: *Botanica parallela*. Rom 2012 (Zuerst: Mailand 1976). – *Parallele Botanik*. Aus d. Ital. v. Trude Fein. Köln 1978.

Lionnis Buch steht unter dem Motto »Imaginary gardens with real toads in them« (Marianne Moore) und hat die Form eines botanischen Lehrbuchs, das

²⁸¹ »Das Widersprüchlichste an P. D. Q. Bachs Leben ist, abgesehen von seiner Existenz, die Zeit seiner Existenz, d.h. seine Lebensdaten. [...] Unterschiedliche Theorien, die auf der Annahme fußen, er sei 1807 geboren und 1742 gestorben, sind zu phantastisch, um ernsthaft betrachtet zu werden [...].« Der Autor kommt selbst zu dem Befund, die Inschrift sei »ein plumper und durchschaubarer Versuch seitens einiger einflußreicher Mitglieder der Bach-Familie, es so aussehen zu lassen, als könne P. D. Q. unmöglich von Johann Sebastian gezeugt worden sein, der 1750 starb.« (Schickele 1985, S. 12f.)

²⁸² Im Buch ist dieser Ort dargestellt durch Fotos von einer Scheunenuine. Die einzelnen Fakultätsgebäude werden stets durch dasselbe Foto dargestellt.

²⁸³ Weiterführende Literatur: Kostelanetz 2001. – Zankl 2008.

gemeinsam mit einem Gegenstandsbereich der Botanik (den ›parallelen Pflanzen‹) die Geschichte dieser Disziplin darstellt und durch Integration eines solchen Forschungsberichts auch offene Fragen der Forschung in die Beschreibung der botanischen Objekte einfließen läßt. Die Gliederung des Werks folgt der Systematik imaginärer Pflanzenarten. Nach einem einleitenden und einem allgemeinen Teil werden die verschiedenen Pflanzenarten vorgestellt, teils nach Unterarten gegliedert. Kapitelüberschriften, die zunächst ganz anders klingen, als man sie in einem botanischen Lehrbuch erwarten würde, beziehen sich auf Mythen und Legenden, die nach Auffassung des Botanikers von den ›parallelen Pflanzen‹ sprechen und insofern als Quellen sachkundlichen Wissens herangezogen werden. Die ›Parallelbotanik‹ enthält Illustrationen, auf denen zum einen die ›parallelen Pflanzen‹ selbst dargestellt sind, zum anderen Bildmaterialien geboten werden, die weitere Informationen und Vergleiche visualisieren oder wichtige Vertreter der parallelbotanischen Forschung darstellen. Der Botaniker zitiert aus allerlei fingierten Quellen, beruft sich auf Forschungsmeinungen, bietet Fußnoten mit Referenzen und imitiert insgesamt in Stil und Darstellungsform wissenschaftliche Praktiken.

Die behandelten Pflanzen sind allesamt Kreationen der Phantasie; darum unterliegen sie nicht der naturgeschichtlichen Entwicklung und lassen sich folglich auch nicht im Rahmen eines evolutionistischen Ansatzes erfassen.²⁸⁴ Schon die einleitende Skizze zur Geschichte der Botanik und der botanischen Ikonographie wird zum Anlaß der Präsentation phantastischer Wesen wie des »Barometz«, eines »Pflanzlichen Lamms«. ²⁸⁵ Die ›Parallelen Pflanzen‹ sind dadurch charakterisiert, daß es sie nicht gibt – und sie werden dargestellt als Pflanzen, deren Wesen darin besteht, daß es sie nicht gibt. Man erfährt – andeutungsweise –, daß die ›parallelen Pflanzen‹ nicht von dieser Welt sind – und daß sie keine Ordnung haben. Das Daseinsfundament der parallelen Pflanzen sind die Begriffe, welche die Menschen sich von Pflanzen machen, die Pflanzen aber zehren davon, daß sie diese Begriffe aussaugen.²⁸⁶

²⁸⁴ »In der parallelen Botanik ist eine [...] Theorie, die ontogenetische Prozesse impliziert, von vornherein unhaltbar. Ihren Pflanzen, die unbeweglich in der Zeit stehen, ist jede evolutionäre Veränderung, auch eine degenerative, fremd.« (Lionni 1978, S. 212)

²⁸⁵ Ebd., S. 9.

²⁸⁶ Weiterführende Literatur: Lionni/Vassalli/Rauch/Matsuoka 1997.

(43) Harald Stümpke [=Gerolf Steiner]: *Bau und Leben der Rhinogradentia*. Von Professor Dr. Harald Stümpke weiland Kustos am Museum des Darwin-Institute of Hi-Iay, Mairúwili, mit einem Nachwort von Gerolf Steiner. Mit 15 farbigen Tafeln und 12 Abbildungen im Text. Stuttgart/Jena/Lübeck/Ulm 1998 (zuerst 1961).

Unter dem Pseudonym Harald Stümpke hat der Zoologe und Hochschulprofessor Gerolf Steiner eine Monographie zu einer fingierten Art von Säugetieren (nämlich von »Naslingen«) verfaßt, die summarisch »Rhinogradentia« genannt werden, weil die Fortbewegung mittels der Nasen für sie im allgemeinen charakteristisch ist.²⁸⁷ Der Name leitet sich aus den griechischen Vokabeln für »Nase« und »Schreiten« ab (wie man aus einer der vielen Fußnoten der Abhandlung erfährt).²⁸⁸ Die Anregung zum Erfinden der ›Nasenschreiter‹ ging von Christian Morgensterns Gedicht über das »Nasobēm« aus, an das ›Stümpke‹ explizit erinnert. Das vom Verfasser illustrierte, im Stil eines Fachbuchs gestaltete Bändchen erlebte mehrfache Neuauflagen (so rezent 2006) und wurde in verschiedene Sprachen übersetzt, u.a. ins Japanische.

Die Darstellung der Rhinogradentien beginnt, anschließend an einen kurzen historischen Abriss zur mutmaßlichen Geschichte ihrer Entdeckung, mit einer allgemeinen Charakteristik ihrer physiologischen Merkmale. Es folgt eine »Beschreibung der einzelnen Gruppen«, in deren Einzelabschnitten die Rhinogradentien in ihren vielfältigen und stark divergenten Erscheinungsformen porträtiert werden, verknüpft mit Angaben zu Habitat, Ernährung, Paarungsverhalten und sonstigen Lebensgewohnheiten der Tiere. Die fast ausschließlich von ihnen allein bewohnten fiktiven »Hi-iay Islands« im Pazifik sind der Rahmenfiktion nach auch die Wirkungsstätte des Forschers Stümpke gewesen, der allerdings unterdessen samt seinen Forschungsunterlagen und der Inselgruppe selbst untergegangen ist, und zwar als Kollateralschaden atomarer Sprengübungen. Herausgeber Steiner hatte zuvor von ihm

²⁸⁷ Steiner verfaßte noch weitere wissenschaftsparodistische Studien über fingierte Gegenstände, so unter dem Pseudonym Trotschard Wiederumb (*Wie werde ich Diktator: ein Leitfa-den für Männer und Frauen beiderlei Geschlechts in Familie, Gesellschaft, Wirtschaft, Wissenschaft und Politik*, München 1968) oder als Justus Andereich (*Nebenergebnisse aus 1001 Sitzungen: Gesammelt zu Trost und Anregung für Mitsitzende, Mitleidende und Mitfühlende*, München 1968). Er verfaßte für die *Rhinogradentia* nicht nur unter seinem echten Namen das Nachwort, sondern publizierte zudem unter dem Namen »Karl D. S. Geeste« eine Interpretation: »Stümpke's Rhinogradentia: Versuch einer Analyse«, Stuttgart 1987.

²⁸⁸ Vgl. Stümpke [=Steiner] 1998, S. 4.

ausgewähltes Text- und Bildmaterial erhalten, allerdings nur einen Bruchteil dessen, was Stümpke erarbeitet hatte.

Stümpke/Steiner präsentiert die Rhinogradientien in zahlreichen Arten und Unterarten, grob gegliedert in »Einnasen (Monorhina)« und »Vielnasen (Polyrhina)«. Vorgestellt werden die »Urnasling-Artigen (Archirrhinoformes)«, darunter als »Einnasen« die sich in mehrere Varianten untergliedern den »Weichnasen (Asclerorrhona)« und die »Nasenbeinlinge (Sclerorrhina)«, und unter den »Vielnasen«, die »Viernasen (Tertarrhinida)«, die »Sechsnasen (Hexarrhinida)« und sie »Landschnauzennaslinge (Dolichoproata)«. Erinnern manche der auch bildlich dargestellten Naslinge an bekannte Säugetiere, von denen sie sich allerdings durch ihre auffälligen und ungewöhnlich genutzten Nasen unterscheiden, so betreiben andere eine weitgehend erfolgreiche Mimikry an die Pflanzenwelt. Die zuletzt vorgestellte Variante der Naslinge, »Rhinochilopus musicus«, ähnelt wegen seiner vielen Nasen einer Orgel; ein Eingeborenenstamm soll diese Wesen zur musikalischen Begleitung von Festen abgerichtet, ein Exemplar sogar zwei bachsche Orgelfugen aufzuführen gelehrt haben. Reizvoll ist Stümpkes Monographie nicht nur wegen der skurrilen Einfälle, die er in die Konstruktion der Naslinge, ihres Lebenswandels, aber auch ihrer Erforschungsgeschichte einfließen läßt; auch die parodistische, an zoologischen Fachdiskursen geschulte Darstellungsweise ist Bestandteil des unterhaltsamen ästhetischen Spiels. Der Text weist geläufige Merkmale wissenschaftlicher Abhandlungen auf. Dazu gehören Fußnoten, Listen, ein langes Literaturverzeichnis, zusammenfassende Forschungsberichte, Referate und Einschätzungen von (fingierten) Forschungsergebnissen und -meinungen, gelehrte Fremdwörter und reiches graphisches Material sowie ein sachlicher Stil.²⁸⁹

(44) Georges Perec: *De iaculatione tomatonis (in cantatricem)*. *Experimental Demonstration of the tomatotopic organization in the soprano (Cantatrix sopranica L.) / Praktische Versuche zum Nachweis des Tomatotopischen Organisationsmusters bei Sopranistinnen (Cantatrix sopranica L.)*. Zweisprachige Ausgabe dank eines Eindeutschungsversuchs von Gerard Pilzère. Konstanz 1987.

George Perecs Abhandlung *De iaculatione tomatonis (in cantratricem)* erschließt einen Spezialbereich des »technisch-praktisch ausgerichteten Wis-

²⁸⁹ Weiterführende Literatur: Geeste 1987. – Zankl 2008.

sens: Mit dem Traktat über das Werfen von Tomaten (nach Sängerinnen) geht es, wie der Untertitel auch verheißt, um *Praktische Versuche zum Nachweis des Tomatotopischen Organisationsmusters bei Sopranistinnen (Cantatrix sopranica L.)*. Der Leser wird über Anlässe, Verfahrenstechniken und Effekte des Tomatenwurfs auf Sängerinnen instruiert. Der Text changiert zwischen Deskription und Anleitung; Illustrationen ergänzen den Text. Beschrieben wird ein Experiment, in dessen Verlauf 107 weibliche Soprane, bezeichnet als Versuchstiere, »animals«;²⁹⁰ unter bestimmten künstlich hergestellten Versuchsbedingungen mit Tomaten beworfen und ihre Reaktionen aufgezeichnet wurden. Perec betreibt eine parodistische Mimikry an wissenschaftliche Abhandlungen, die den Text absichtvoll schwer lesbar macht. Aufzählungen, abstruse Fachbegriffe, häufig in den Text integrierte Referenzen auf (Pseudo-)Forschungsarbeiten, Kürzel und andere Merkmale tragen dazu bei. Auch die graphisch-tabellarischen Darstellungen der »Tomatic stimulation« und der von ihr ausgelösten »activities«²⁹¹ entziehen sich einer sinnvollen Entzifferung.

Eine Serie von Forschungsberichten über imaginäre Gegenstände In derselben Reihe wie die zweisprachige Ausgabe von Perecs Text erschienen andere Abhandlungen zu imaginären Forschungsgegenständen respektive imaginären Forschungszweigen. Genannt seien:²⁹²

Bernd Halfar/Norbert Schneider (Hg.): *De Arte Germoecologicae. Das Germknödelparadigma als Subsistenzmedium der sozialökologischen Forschung*. Konstanz 1987.

Anton Haller: *Das Similaun-Syndrom / Oecchi Homo. Von der Entdeckung der Gletschermumie zum transdisziplinären Forschungsdesign. Mit einem Glossar für fast alle Wissensgebiete*. Bottighofen 1992.

J.A.P. Heesterbeek/J.M.A.A. van Neerven/H.A. Schellingx: *Das Fegefeuer-Theorem / De Purgatorio. Eschatologische Axiomatik zum transorbitalen Sündenmanagement*. Konstanz 1992.

Hansjörg Lehner/Georg Meran/Joachim Möller: *De statu corruptionis. Entscheidungslogische Einübungen in die Höhere Amoralität*. Konstanz 1980.

²⁹⁰ Vgl. Perec 1987, S. 12.

²⁹¹ Ebd., S. 14–15.

²⁹² Die paratextuellen Angaben zu Autornamen, Erscheinungsort und anderen Rahmenbedingungen der Buchproduktion sind zum Teil parodistische Mystifikationen oder Sprachspiele. Weiterführende Literatur: Groppe 2006.

Hans Dieter Mummendey: *Das Eckzahn-Experiment / De Vampyris. Auf dem Wege zu einer sozialen Psychophysiologie des akuten vampirischen Aktes*. Bottighofen 1993.

Helma L. Shapiro: *Das Dinosaurier-Dilemma / De Dulcibus Sauris. Wissenschaftliches Großtier-Recycling als Paradigma multikultureller Forschung*. Konstanz 1993.

9. Exzentrisches

(45) Ulrich Holbein: *Narratorium. Abenteurer. Blödelbarden. Clowns. Diven. Einsiedler. Fischprediger. Gottessöhne. Huren. Ikonen. Joker. Kratzbürsten. Lustmolche. Menschenfischer. Nobody. Oberbonzen. Psychonauten. Querulanten. Rattenfänger. Scharlatane. Theosophinnen. Urmütter. Verlierer. Wortführer. Yogis. Zuchthäusler. 255 Lebensbilder. Zürich 2008.*

Ein Lexikon menschlicher Exzentritäten hat Ulrich Holbein mit seinem *Narratorium* vorgelegt. Seine Affinität zu abecedarischen Schreibweisen dokumentiert bereits der Untertitel des insgesamt alphabetisch-lexikographisch aufgebauten Buchs, der die hier behandelten Typen von Exzentrikern alphabetisch listet und entsprechend lang ausfällt. Wie seine Länge, so signalisiert auch die Dicke des Buchs die Omnipräsenz von Narren zu verschiedenen Zeiten. In den einzelnen Artikeln des umfangreichen, rund 1000seitigen Kompendiums werden in alphabetischer Folge Männer und Frauen porträtiert, die aus der Reihe tanzten, ein ungewöhnliches Leben führten oder in irgendeiner Weise mit Exzentrität konnotiert sind. Zugleich ignoriert das Lexikon die Differenz zwischen dem (sogenannten) Realen und dem sogenannten Fiktiven auf programmatische Weise: Das am Ende des Bandes integrierte Verzeichnis der 225 Personen ordnet diesen zwar Lebensdaten zu (genaue oder ungefähre) und listet sie in chronologischer Folge – doch im *Narratorium* werden historische Persönlichkeiten mit Figuren aus Literatur und Legende gemischt. Alle Porträtierten, ob sie nun Bücher geschrieben haben oder in Büchern vorkommen, Geschichte gemacht haben oder aus Geschichten bekannt sind, werden kurz durch Berufsangaben oder Hinweise auf ihre sozialen Rollen sowie auf ein besonderes Persönlichkeitsmerkmal charakterisiert. Die Liste umfaßt Angehörige westlicher wie

östlicher Kulturen.²⁹³ Holbeins *Narratorium* knüpft an die traditionelle Beschreibung der Welt als ›Narrenhaus‹ oder ›Narrenschiff‹ an, verweist wortspielerisch aber auch aufs Erzählen als Darstellungsform. Stilistisch versuchen die Artikel, der Idee universaler Exzentrizität und kreativer Narrheit zu entsprechen.

(46) Niall Edworthy/Petra Cramsie: *The Optimist's Handbook. A Companion to Hope. / The Pessimist's Handbook. A Companion to Despair.* New York/London/Toronto/Sidney 2008.

Edworthy hat ein doppeltes Handbuch für Optimisten und für Pessimisten verfaßt; mit dem ersteren bewegt er sich in den Spuren eines französischen Vorläufers von 1947.²⁹⁴ Der doppelte Companion ist buchgestalterisch eine Sonderbarkeit: Der Band läßt sich von zwei Seiten lesen. Liest man von einer Umschlagseite ausgehend bis zur Mitte des Bandes, so stößt man ab dort auf Seiten, die in umgekehrter Richtung bedruckt sind: Die andere Hälfte des Buches beginnt auf der gegenüberliegenden Umschlagseite; man muß das Buch um 180° drehen, wenn man es ganz lesen will. Geteilt ist auch der Buchrücken, der beide Titel trägt, allerdings in ebenfalls um 180° gegeneinander gedrehten Schriftzügen. Die beiden Vorderseiten des Buchs tragen je einen der beiden Buchtitel: Hier *The Optimist's Handbook. A Companion to*

²⁹³ Einige Namen aus Holbeins Kollektion: Ezechiel, Prophet, Visionär, Drophpriester, Strafprediger (um 620 bis ca. 575 v.Chr.); Orpheus, Sänger, Barde, Dichter, Kulturbringer, Sagen-gestalt (6. Jhdt. v. Chr.), Jesus von Nazareth, Wander- und Bergprediger, Erlöser (um 7 v.Chr. bis ca. 33 n.Chr.); Amlethus, Simulant, Teilzeit-Narr, Racheengel, Hamlet-Vorläufer (5. Jh. n.Chr.); Merlin, Demeterkönig, Seher, Druide, Barde, Weisheitsgreis (6. Jh. n.Chr.); Kukku-ripa, Hindu-Asket, Yogi, Giftsee-Insulaner (11. Jh.); Hildegard von Bingen, Nonne und Äb-tissin, Visionärin, Naturforscherin (1098–1179); Franziskus von Assisi, Minderbruder, Or-densstifter, Vogelprediger (1182–1226); Till Eulenspiegel, Handwerker, Landfahrer, Possen-reißer, Erzschemel (14. Jh.); Friedrich Spee, Barockdichter, Moralthologe, Hexenwahnbe-kämpfer (1591–1635); Johann Heinrich Pestalozzi, Wohltäter, Volkserzieher, Schulgründer (1746–1827); William Blake, Mystiker, Buchillustrator, Visionär, Poet, Prophet (1757–1827); Jean Paul, Formatsprenger, Kosmosträumer, Dichter, Denker, Geist (1763–1825); Anselmus, Studiosus, Tollpatsch, Pechvogel, Aushilfskopist, Phantast (18./19. Jh.); Novalis, Beamter, Ideenschöpfer, Universalpoet, Frühromantiker (1772–1801); Hadschi Halef Omar, Diener, Prahlhans, Weggefährte, Scheich (1849–1897); Oscar Wilde, Charmeur, Flaneur, Komödiant, Stilist, Ästhetizist (1854–1900); Mahatma Gandhi, Jurist, Ahimsa-Asket, Freiheitsheld (1869–1948). Unter den jüngeren Narren sind: Forrest Gump, Dummbbeutel, Riesenbaby, Sportsman (geb. 1950); Osama bin Laden, Dschihadist, Stratege, Networker, Topterrorist (geb. 1957); Michael Jackson, Moonwalker, Superstar, King of Pop (geb. 1958).

²⁹⁴ Prévot 1947.

Hope (schwarz und gold auf weißem, Grund) und dort *The Pessimist's Handbook. A Companion to Despair* (weiß und rot auf schwarzem Grund).

Die beiden Buchhälften bilden eigenständige Lexika, gegliedert in alphabetisch gereichte Abschnitte, und bieten jeweils Kommentare zu einer Serie von Stichwörtern. Diese ›Artikel‹ bestehen jeweils hauptsächlich aus einer Sequenz von Zitaten zum fraglichen Stichwort bzw. Thema; die Zitate stammen von Schriftstellern, Gelehrten und allerlei bekannten historischen Personen unterschiedlicher Metiers und verschiedener Zeiten. Hinzu kommen Abschnitte mit Informationen und Geschichten zum jeweiligen Thema. Zu der auf beiden Seiten identischen Folge von Stichwörtern werden im einen Buch ›optimistische‹ im anderen ›pessimistische‹ Kommentar angeboten. So etwa besteht der ›pessimistische‹ Eintrag zu »Adventure« aus einer Serie von Zitaten, die zur Vorsicht vor Abenteuern warnen oder sich auf andere Weise kritisch zu diesen äußern, ergänzt um die Geschichte eines eher skurrilen Abenteurers. Die Gegenseite bietet entsprechend positive Ideen und Evaluationen. Der Nutzen eines lexikographischen Handbuchs, das konsequent mit gegensätzlichen Einschätzungen aufwartet, kann aus praktischer Sicht nicht groß sein. Dafür illustriert es sehr konkret, wie sich die Dinge von verschiedenen Seiten sehen und vermitteln lassen – und daß alle Wissensvermittlung, aller Rat stets aus recycelten Zitaten besteht.

10. Grenzgebiete und Randgänge

(47) *Liftboy, der. Ein Alphabet des Verschwindens* (=Du. Zeitschrift für Kultur 782, Dez. 07/Jan. 08).

Von Alltagsdingen, Gebrauchsgegenständen, Naturerscheinungen und allerlei Kuriosa handelt eine Sondernummer der Zeitschrift *Du* unter dem Titel »Liftboy, der. Ein Alphabet des Verschwindens«. Alphabetisch strukturiert, enthält die Ausgabe der Schweizer Zeitschrift Artikel zu verschiedenen Dingen, Institutionen, Gebräuchen, Ideen und Abstrakta etc., die im Begriff sind, aus der Gegenwartskultur zu verschwinden. Die deutschschweizerische Herkunft des Heftes macht sich auch bei der Auswahl der Lemmata geltend; allerdings sind auch typische DDR-Dinge so wie regional eher unspezifische Gegenstände auf der Liste. Viele der beschriebenen Gegenstände sind typische Produkte der 1960er und 70er Jahre; sie erinnern an die Lebenswelten der damaligen Schweiz, West- und Ostdeutschlands, manchmal mit nostalgis-

schem Grundtenor. Den Anlaß des Heftes bildet ein anstehender Redaktionswechsel; mit dieser Nummer verabschiedet sich das bisherige *Du*-Redaktionsteam von der Leserschaft, da es gerade im Begriff ist, abgelöst zu werden. Hinter der Suggestion einer Vermittlung von kulturell relevantem Allgemeinwissen stehen also ganz subjektive Motive.

Aus der Liste der Einträge: der Alpenbock, der Blick auf die Armbanduhr, das Attachéköffchen, die Aussentoilette, der Bäcker, der Baiji, das Bakelit, der Ballermann 6, der Bilderrahmen, der Blocher, die Blumenwiese, die Botanisiertrommel, der Brief, der Brustbeutel, der Bumperfatscha, das Butterfass, die Buttons [...]

(48) Kathrin Passig/Aleks Scholz: *Lexikon des Unwissens. Worauf es bisher keine Antwort gibt.* Reinbek 2007.

Als ein populärwissenschaftliches Buch, das wissenschaftliches Wissen von seinen Rändern her in den Blick nimmt, ist das Lexikon des Unwissens ein typisches Produkt der gegenwärtigen Wissensgesellschaft. Es bietet mehr an Informationen, als der Titel zunächst zu verheißen scheint, akzentuiert aber offene Fragen, erwähnt die die Geschichte fragwürdiger oder falsifizierter Hypothesen und produziert so Verunsicherung statt der Suggestion sicheren Wissensbesitzes. Die heterologe Kombination der Themen trägt zur Desorientierung bei.

Aus der Lemmata-Liste: Aal – Amerikaner – Anästhesie – Dunkle Materie – Einemsen – Ejakulation, weibliche – Elementarteilchen – Erkältung – Gähnen – Geld – Halluzinogene – Hawaii – Herbstlaub – Indus-Schrift [...]

(49) Richard Fasten: *Das Lexikon des verbotenen Wissens.* München 2009.

Diese Kompilation von wissenschaftsbezogenen und technischen Informationen legt einen Akzent auf die Frage nach dem, was man eigentlich wissen ›darf‹, also nach potenziellen Risiken, die mit Wissensfortschritt und breiter Wissensvermittlung einhergehen. Auch damit verbindet sich die Reflexion über die Zeitgebundenheit und Begrenztheit von Wissen, die Kontingenz von Wissensbeständen sowie von Kriterien praktizierter Regulierung seiner Zirkulation. Aus dem Vorwort:

Wissenschaftler stoßen weltweit vermehrt eher an ethische als an technische Grenzen. [...] Staatliche Regulierung oder das moralische Gewissen jedes einzelnen Wissenschaftlers sorgen für verbotenes Wissen in ethischen Tabu-Zonen. Dennoch werden die Grenzen des Verbotenen immer weiter herausgeschoben.²⁹⁵

Aus der Lemmata-Liste: Adam und Eva – Alter einer Frau – Atombombe – Atom-U-Boote – Beutekunst – Buback-Akten – Büchse der Pandora [...]

(50) Volker Wiebrecht/Robert Skuppin: *Das Lexikon der verschwundenen Dinge*. Berlin 2009/Reinbek b. Hamburg 2010.

Wie andere, ähnliche Kompendien, etwa zu ›verschwundenen Wörtern‹, akzentuiert dieses kleine Lexikon die Flüchtigkeit aller Gegenstände des Wissens. Aus dem Vorwort: »Nicht alle Dinge, mit denen wir uns im folgenden beschäftigen, sind für immer und ewig weg. Verschwunden bedeutet [...], daß wir und andere sie aus den Augen verloren haben [...].«²⁹⁶

Aus der Lemmata-Liste: Aufmerksamkeit, höchste – Autos: Ente, Käfer und R4 – Biene, Stützwäsche, Kummerbund et al. – Bonanza [...]

11. Zwischen Realem, Phantasmen und Fiktionen

Wie lassen sich Kompendien charakterisieren, die von Phantasiertem, Geträumtem und absichtsvoll Fingiertem sprechen? Sind sie ›non-fiktional‹, weil sie ja nur darstellen, was andere sich vorstellen? Oder sind sie als Darstellungen nicht-wirklicher (›möglicher‹) Welten und Wesen selbst fiktional? Erheben sie sich über die Träumer, Phantasten, Lügenerfinder, indem sie sie in ein Nachschlagewerk einsortieren und unter die Wissensbestände einordnen? Oder haben sie Teil an Prozessen des Imaginierens und Fingierens, verstärken sie deren Effekte womöglich noch, insofern sie sie in einer Form darstellen, die normalerweise als faktographisch gilt? Eingebildetes, Ausgedachtes, aber auch Fakes, falsche Vorspiegelungen, falsche Ideale, irreführende Informationen und andere Betrugsmanöver sind ein beliebter lexiko-

²⁹⁵ Fasten 2009, S. 6.

²⁹⁶ Wiebrecht/Skuppin 2009, S. 15.

graphischer Gegenstand. Vielfach sind kategoriale Zuordnungen innerhalb des Spektrums zwischen Betrug und Kunst nicht möglich. Offen ist die Grenze zwischen Formen fiktionalen Schreibens und Übersichtsdarstellungen zu Imaginärem unterschiedlicher Prägung und Provenienz: zu fixen Ideen, kollektiven Phantasmen und Gegenständen des Volks- und Aberglaubens, aber auch zu den fiktionalen Welten bestimmter einzelner Autoren wie etwa der von J.R.R. Tolkien.²⁹⁷

Einen besonders interessanten Komplex stellen – als Gegenstände ›wissensvermittelnder‹ Darstellung – imaginäre und fingierte Schriften, Bücher und Buchbestände dar, schon weil die Beschreibung von Texten durch Texte einen spezifischen Effekt erzeugt: Das, was im beschriebenen Gegenstand angeblich dargestellt oder ausgedrückt wird, wird ja dargestellt oder ausgedrückt, indem es (angeblich) paraphrasiert wird; zumindest partiell tritt das Fingierte in die Realität des Textes ein.

Als ein ›Sachbuch‹-Typus, dessen Gegenstände vielfach im Grenzland zwischen Faktischem und Fiktionalem angesiedelt sind, ist das Bestiarium ein literarisch oft genutztes Format. Und topographische Darstellungen – Karten, Atlanten, Weg- und Reisebeschreibungen – treten, ähnlich wie Lexika und Enzyklopädien, manchmal in Verbindung mit diesen, oftmals in den Dienst einer Entdifferenzierung von Fakten und Fiktionen, empirisch Erfahrbarem und Imaginationen.²⁹⁸

(51) Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares: *Libro del Cielo y del Inferno*. Buenos Aires 1960 – *Das Buch von Himmel und Hölle*. Aus d. Span. V. Maria Bamberg. Stuttgart 1983.

Das von Borges gemeinsam mit Adolfo Bioy Casares zusammengestellte *Buch von Himmel und Hölle* läßt sich als (primär kultur- und religionswissenschaftliches) Wissenskompendium lesen. Einrichtungen und Bewohner von Himmel und Hölle gehören – zumindest aus der Perspektive aufgeklärten Wissens – zu den imaginären Gegenständen kollektiver Phantasie; schon insofern hat dieses Projekt im Kontext einer Poetik des Imaginären programmatischen Charakter. Es geht um imaginäre (Teil-)Welten, die sich

²⁹⁷ Vgl. als ein Beispiel aus der Tolkienenzyklopädistik das Handbuch W. Kreges (Kreges 1996, Schutzumschlag, hintere Seite).

²⁹⁸ Weiterführende Literatur: Schmitz-Emans 1992. – Sosnowski 1992. – de Toro 1999, 2008. – de Toro/de Toro 1999. – de Toro/Regazzoni 2000. – Zepp 2003.

konventionellem Verständnis (oder kollektiver Phantasie) zufolge weder ermessen noch erschöpfend darstellen lassen. Der Band zitiert aus den verschiedensten Quellen, aus Texten diverser Zeitalter und unterschiedlichster Verfasser Passagen über Himmel und Hölle; die Zitate entstammen den verschiedensten Textsorten; sie sind von ganz unterschiedlicher Länge. Die ausgewerteten Textformate wie auch die Textbausteine, die (teils in Form direkter Zitate, teils in paraphrasierender Form) das Buch füllen, sind betont unterschiedlicher Provenienz, entstammen verschiedenen Zeitaltern, Kulturen, Diskursen und Textformen. Im Vorwort ist von einem anderen Buch die Rede, an dessen Stelle das vorliegende getreten sei. Analog zur Unterscheidung zwischen den von Gott Verworfenen (den in der Hölle landenden Sündern) und den von ihm Angenommenen (den Aspiranten auf den Himmel) haben wir es also mit einem ›verworfenen‹ und einem vom Autor ›angenommenen‹ Buch zu tun.²⁹⁹

Kulturell und historisch verschiedene Jenseitswelten stehen im Buch unverbunden und gleichberechtigt nebeneinander. Die Einträge sind dabei weder alphabetisch noch chronologisch noch nach Kulturen oder Religionen gereiht. Sie lassen sich nicht kategorial klassifizieren, bestehen aus unterschiedlichen Textformaten (Zitaten, Paraphrasen, freien Formulierungen, aus Erzählprosa und Versen, aus Legendentexten, Beschreibungen und philosophisch-theologischen Diskursen, ergänzt um Bilder). Nicht einmal zwischen Eigenem und Fremdem differenziert Borges so, daß sich daraus ein Ordnungsprinzip ergäbe; der Band enthält Borges-Texte ebenso wie Zitiertes, etwa einen Artikel aus dem *Enzyklopädischen Lexikon der katholischen Theologie* (1867).³⁰⁰ Es gibt im *Libro del Cielo y del Inferno* kein erkennbare Ordnungsmuster: kein sachliches, kein kulturelles, kein chronologisches, nicht einmal ein alphabetisches. Wie sollten sich auch Himmel und Hölle einem Ordnungssystem unterwerfen lassen, das Menschen erdacht haben?

(52) Jorge Luis Borges/Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica*. Mexiko-Stadt 1957. – *El libro de los seres imaginarios*. Illustriert von Baldessari. Buenos Aires 1967. – *The Book of Imaginary Beings*. Überarb., erw. u. übers. v. Norman Thomas di Giovanni in Zusammenarbeit mit d. Autor. New York 1969. (Text- aber nicht Seiteniden-

²⁹⁹ Ebd., S. 9, »Prolog«.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 22–29, »Was die Kirche lehrt«.

tisch: Penguin-Ausgabe Harmondsworth 1974). – Jorge Luis Borges: *Einhorn, Sphinx und Salamander. El libro de los seres imaginarios. Das Buch der imaginären Wesen.* Aus d. Span. v. Ulla de Herrera, Edith Aron und Gisbert Haefs. Frankfurt a.M. 1993.

Borges' inhaltlich an das Genre des Bestiariums angelehntes, dabei alphabetisch aufgebautes Kompendium über Tiere liegt unter verschiedenen Titeln vor. Zunächst als *Manual de zoología fantástica* betitelt, ist es in Ko-Produktion mit Margarita Guerrero entstanden – zu einer Zeit, als Borges wegen seiner Erblindung auf Unterstützung beim Bücherschreiben angewiesen war. Zu den Eigentümlichkeiten des *Manual* gehört seine Wandelbarkeit, die durch seine Form – die einer alphabetischen Artikelsequenz – unterstützt wird: Es wurde in mehrfachen Fassungen publiziert. 1957 bietet das *Manual de zoología fantástica* die erste publizierte Variante des Borgesianischen ›Bestiariums‹. Es setzt sich aus einem »Prólogo« von zweieinhalb Seiten und zweiundachtzig Artikeln zusammen, die jeweils bestimmten Tieren gelten; die Anordnung der Artikel erfolgt alphabetisch; die Serie reicht von »A Bao A Qu« bis »El zaratán«. Als Zugabe werden zwei weitere Artikel angehängt: »Los Antílopes de seis patas« (»Die sechsfüßigen Antilopen«) und der »Baldanders« (eine sich ständig wandelnde Figur, erdacht von Hans Sachs und auch bei Grimmelshausen im *Simplicissimus* auftretend). Die Störung der alphabetischen Anordnung durch diese beiden Anhangskapitel gibt zu denken – ist sie doch ein Hinweis auf die liberale Einstellung der beiden *Manual*-Kompilatoren zum ABC respektive zum Anordnungsverfahren als solchem. Daß gerade der »Baldanders« hier ›eingeschmuggelt‹ wird, deutet zudem an, was mit alphabetischen Reihungen von Artikeln geschehen kann: sie sind unter buchkompositorischen Aspekten besonders flexibel und leicht modifizierbar. – 1967 erscheint als erweiterte Version des *Manual* dann *El libro de los seres imaginarios*. Hier werden 34 zusätzliche Wesen dargestellt; das Vorwort ist kürzer und insgesamt verändert. 1969 publiziert Norman Thomas di Giovanni auf der Basis von Absprachen mit Borges eine englische Übersetzung des *Libro* (also der zweiten Fassung des Borges-Bestiariums), die nun weitere Änderungen enthält; weitere vier Artikel sind hinzugefügt worden, ferner ist ein neues Vorwort entstanden. Der Artikel »Chancha con cadenas« hat für das englische Bestiarium eine längere Erweiterung erfahren, und die englische Version enthält über die spanischen hinaus die folgenden Artikel: »The Carbuncle«, »An Experimental Account of What Was Known, Seen, and Met by Mrs. Jane Lead in London in 1694«,

»Fauna of Chile« und »Laudatoris Temporis Acti«. Die deutsche Übersetzung *Einhorn, Sphinx und Salamander. El libro de los seres imaginarios. Das Buch der imaginären Wesen* übernimmt die Ergänzungen, bietet aber nur vom spanischen Vorwort des *Libro* eine übersetzte Fassung. Max Grosse versteht die Textgeschichte des *Manual/Libro* als Indikator dafür, »daß Borges seine Werke einem ständigen Prozeß des Umschreibens unterwarf«, aber auch als Hinweis »auf eine gattungs- und themenkonstitutive Unabgeschlossenheit, auf die Offenheit des Buches, der Bibliothek, der Welt und der durch die programmatischen Adjektive ›fantástico‹ und ›imaginario‹ evozierten menschlichen Einbildungskraft«. ³⁰¹

Im Unterschied zu historischen Bestiarien unterscheiden sich die einzelnen Einträge bei Borges, was Aufbau und Schreibweise angeht, deutlich. Zusätzlich irritierend wirken die gewählten Stichwörter; so werden die Zyklopen, angelehnt an Góngora, als »los monóculos« präsentiert. ³⁰² Die Artikel des *Manual* sind kurz, maximal vier Druckseiten lang; dabei ist jeweils ein Fülle an überliefertem Wissen in sie eingegangen. Ihre Knappheit und Prägnanz entspricht zum einen dem Stil von Lexikonartikeln, zum anderen aber auch Borges' allgemeiner Tendenz zur Knappheit. ³⁰³ Borges bezieht seine Informationen für das Bestiarium u.a. aus der *Encyclopedia Britannica*; dabei kondensiert er die dort gefundenen Informationen, spitzt sie zu und gibt ihnen gern eine abschließende Wendung ins Beunruhigende und Verstörende, welche die Imagination des Lesers stimuliert. Die Artikel stehen im Zeichen vielfacher Entdifferenzierungen zwischen Realem und Imaginärem. Wie gezielt diese erfolgten, macht nicht zuletzt der Vergleich der Borgesschen Artikel mit den vom Autor verwendeten Informationsquellen deutlich. So formuliert er als Tatsachen, was sich in seinen Quellen als Meinung, in indirekter Rede oder in anderweitig modalisierter Form dargestellt findet. Signifikant sind auch vorgenommene Auslassungen aus den Informationsbeständen der Quellen, mit denen es um eindeutig biologisch-natürliche Gegenstände geht. Die Vorstellung eines geschlossenen, in einem göttlichen Autorwillen begründeten Sinnhorizonts der Schöpfung, wie sie sich prägnant in mittelalterlichen Bestiarien manifestiert, ist nunmehr ein gelehrtes historisches Zitat. Borges unterzieht die Analogiebeziehung zwischen individuellem

³⁰¹ Vgl. Grosse 1997, S. 122.

³⁰² Siehe dazu ebd., S. 131.

³⁰³ Siehe dazu ebd., S. 121.

(heils-)allegorischem und metaphysisch fundiertem Zeichen und Universum, wie die mittelalterliche Bestiariallegorese sie zugrunde legte, einer radikalen Verdrehung: Korrespondierte dort die Bedeutung des Einzeltiers dem Sinn der Welt insgesamt, so besteht bei Borges die Korrespondenz zwischen Einzelzeichen und Ganzem darin, daß der Sinn beider unfaßlich ist und sich auf immer entzieht. Im Vorwort heißt es:

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades.

Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito.³⁰⁴

Interpreten haben die Subversivität des Kompendiums mit Blick auf die Zurückweisung jedes hermeneutischen Begehrens nach erschließbaren Bedeutungen betont. »[...] [S]elbst ein einziges Tier wie der Drache ist insofern der ganzen Schöpfung vergleichbar, als wir seinen Sinn nicht kennen«, so Max Grosse.³⁰⁵ Auch Dietmar Kamper spricht im »Nachwort« zur deutschen Ausgabe von der »lapidare[n] Nicht-Hermeneutik, in der das ganze Buch verfaßt« sei.³⁰⁶ Die Heterogenität des Borgesschen Bestiariums übertrifft alle Vorläufer. Es ist, typisch Borgesianisch, ein absichtsvoll und betont desorientierendes Wissenskompodium, verzichtet auf Ordnungsprinzipien, Hierarchien, erkennbare Auswahlkriterien seiner Informationsquellen und genaue Referenzen. (»Möge uns eine unfreiwillige Auslassung nachgesehen werden«, so das Vorwort.) Wo es kein tragfähiges Ordnungsmuster mehr gibt, bleibt nur das Alphabet.³⁰⁷ Die ›historische‹ Form des Bestiariums wird nicht zitiert, um dem Leser das ›bestiarische‹ mittelalterlich-allegorische

³⁰⁴ Borges 1990, S. 7. »Wir kennen den Sinn des Drachens ebenso wenig wie den Sinn des Universums, aber in seinem Bild ist etwas, das in Einklang steht mit der Vorstellungskraft der Menschen, und so erscheint der Drache in verschiedenen Gebieten und zu verschiedenen Zeiten. / Ein Buch dieser Art kann nur unvollständig sein; jede neue Ausgabe ist der Kern späterer Ausgaben, die sich ins Unendliche vervielfältigen können.« (Borges 1993, S. 11, »Vorwort«.)

³⁰⁵ Grosse 1997, »Nachwort«, S. 123.

³⁰⁶ Kamper, in: Borges 1993, S. 163.

³⁰⁷ »Da komplettes Chaos unsere Einbildungskraft wohl eher lähmen als beflügeln würde, konstruiert Borges immer wieder potentielle Ordnungen für die verwirrende Vielfalt. So wird die Heterogenität erst genießbar und erfahrbar durch das unerbittlichste und willkürlichste aller Raster, nämlich das des Alphabets. Das ›Libro de los seres imaginarios‹ ist ein abstruses Nachschlagewerk, die Parodie einer Enzyklopädie.« (Grosse 1997, S. 128)

Denken vertrauter werden zu lassen, sondern um es als fremde und befremdliche Form zu nutzen; jede historisch-philologische Treue zur Tradition liegt Borges fern. Es kann auch nicht darum gehen, das zeitlich Ferne der Gegenwart und dem gegenwärtigen Leser durch Wiederholung näher zu bringen. Der Rezipient des Borgesschen Bestiariums liest ›alles mögliche‹ – und versteht letztlich nichts wirklich.

(53) Jorge Luis Borges/Roy Bartholomew: *Libro de Sueños*. Buenos Aires 1976. – Jorge Luis Borges: *Buch der Träume*. Aus d. Span. v. Curt Meyer-Clason. Nachwort v. Caroline Neubaur. *Gesammelte Werke, Bd. 7*. Hg. v. Gisbert Haefs/D. Zimmer/L.Reger. München/Wien 1981.

Mit dem Thema ›Träume‹ geht es um etwas Nicht-Kartierbares, Widerständiges. In Anknüpfung an Joseph Addisons Bild vom Theater der Träume spielt Borges einleitend und dabei explizit hypothetisch mit der Idee, Träume seien » los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios «³⁰⁸.

En un ensayo del Espectador (setiembre de 1712), recogido en este volumen, Joseph Addison ha observado qu el alma humana, cuando sueña, desembarazada del cuerpo, es a la vez el teatro, los actores y el auditorio. Pomedos agregar que es también el autor de la fábula que está viendo.³⁰⁹

Diese These könne, so heißt es weiter, ein Anlaß für den Versuch sein, » una historia general de los sueños y de su influjo sobre las letras «.³¹⁰ Eine

³⁰⁸ Borges 1976, S. 7. »[D]ie älteste und die am meisten komplexe literarische Gattung« (Borges 1981, S. 7.)

³⁰⁹ Ebd. »In einem Essay im *Spectator* (September 1712), der in diesen Band aufgenommen ist, bemerkt Joseph Addison, daß die menschliche Seele, wenn sie, des Körpers ledig, träumt, gleichzeitig Bühne, Schauspieler und Zuschauer ist. Wir könnten hinzufügen, daß sie auch der Verfasser der Fabel ist, die sie sieht.« (Borges 1981, S. 7.)

³¹⁰ Ebd., »eine Weltgeschichte der Träume und ihres Einflusses auf die Literatur« (Borges 1981, S. 7). »Una lectura literal de la metáfora de Addison podría conducirnos a la tesis, peligrosamente atractiva, de que los sueños constituyen el más antigua y el no menos complejo de los géneros literarios. Esa curiosa tesis, que nada nos cuesta aprobar para la buena ejecución de este prólogo y para la lectura del texto, podría justificar la composición de una historia general de los sueños y de su influjo sobre las letras.« (Borges 1976, S. 7). »Wenn wir Addisons Metapher wörtlich nehmen, könnte uns das zu der gefährlich attraktiven These verführen, daß Träume die älteste und die am meisten komplexe literarische Gattung sind. Diese merkwürdige These, der wir zum Gelingen dieses Vorworts und der Lektüre der Texte

»Weltgeschichte« der Träume bietet das Borgessche Traumbuch nun evidenterweise nicht; daß das Stichwort überhaupt fällt, macht auf die konzeptionelle Differenz zwischen beiden Arten von Projekten aufmerksam und erinnert zudem an die Ironie, Borges mit seinen Spekulationen zur Nichtexistenz der Zeit ›weltgeschichtlichen‹ Projekten entgegenbringt. Außerdem aber ist die (hypertrophe) Idee einer »Weltgeschichte der Träume« ein Anlaß, über Heterogenes und Heterologes zu sprechen: Zu differenzieren wäre, wenn die hypothetisch erwogene Geschichte zustande käme, zwischen unterschiedlichen Traumtypen: zwischen »vom Schlaf« und »vom Wachen erfundenen Träumen«, zwischen prophetischen, allegorischen und satirischen Träumen und »los puros juegos de Carroll y de Franz Kafka«.³¹¹

Die Borgesianische Traum-Kollektion folgt weder einem chronologischen noch einem alphabetischen Ordnungsprinzip. Sie präsentiert sich als eine Sequenz von Texten über Träume verschiedener Personen zu verschiedenen Zeiten, die in verschiedener Weise aufgezeichnet und tradiert wurden. Auf ostentative Weise passen sie nicht in ein homogenes Welt-Bild. Die verwendeten Quellen stammen aus verschiedenen Sprach- und Kulturräumen.³¹² Manche sind Zitate, manche bearbeitete Zitate, manche Nacherzählungen; hinzu kommen eigene Texte von Borges. Borges charakterisiert sein Kompendium als ein »kibro de sueños que los lectores volverán a soñar abarca sueños de la noche«.³¹³ Analog zu der Vorstellung, daß Texte immer wieder neu gelesen, zitiert, geschrieben werden, erscheint also auch das Träumen als ein infinites Prozeß der Wiederholung.

(54) Jorge Luis Borges (Hg.): *La biblioteca de Babel*. (Anthologie, 33 Bde., Mailand 1975–1985) – Dt. Ausgaben: Stuttgart 1983ff.; Frankfurt a.M. 2007–2008.

ohne weiteres zustimmen können, könnte es rechtfertigen, eine Weltgeschichte der Träume und ihres Einflusses auf die Literatur zu schreiben.« (Borges 1981, S. 7).

³¹¹ Borges 1976, S. 7; »den reinen Spielen von Lewis Carroll und Franz Kafka« (Borges 1981, S. 7).

³¹² Borges hat bei seiner Kompilation von Texten aus dem Griechischen, Chinesischen, Englischen, Französischen, Portugiesischen und Deutschen verschiedene Eingriffe in sein Textmaterial vorgenommen (vgl. Meyer-Clason, Curt: »Nachbemerkung des Übersetzers«. In: Borges 1981, S. 181). Der Vergleich mit den Originalen zeigt aber, daß diverse Abweichungen und Kürzungen vorliegen.

³¹³ »Buch der Träume, welche die Leser wieder träumen werden«, Borges 1981, S. 7.

Borges' im Mailänder Verlag Franco Maria Ricci auf Italienisch erschienene 33-bändige Anthologie von Werken phantastischer Literatur, zu der 2007/08 eine buchkünstlerisch gestaltete deutsche Version erschien (vgl. dazu auch Teil I, Kap. B), ist kein Nachschlagewerk, sie orientiert sich nicht am Format eines Lexikons oder Lehrbuchs. Doch hat das Projekt insofern enzyklopädischen Charakter, als es um eine breite, Zeiten, Kulturen, Räume und Stile übergreifende Zusammenstellung von Texten geht, die das Spektrum der Spielformen phantastischer Literatur repräsentieren sollen. Daß die Bände, beginnend bei Pedro Antonio de Alarcon: *El amigo de la muerte* (1852), alphabetisch angeordnet sind, begründet zudem immerhin eine strukturelle Analogie zu lexikographischen Kompendien, und durch den Titel *Bibliothek von Babel* wird auf die Vision einer universal-encyklopädischen Bibliothek angespielt. Der letzte Band (33: *A/Z. Dizionario Borgeseano*«) bietet eine Kollektion Borgesscher Vorworte.

Daß es gerade Werke phantastischer Literatur sind, läßt die Textsammlung zu einem Kompendium ›möglicher Welten‹ werden. Die Texte handeln auf vielfältige Weisen von Kollisionen zwischen Ordnungs- und Weltdeutungsmustern, vom Scheitern klassifizierender Anordnungsversuche, von dem, was sich in gelehrten Werken nicht beschreiben läßt.

Literarisches Schreiben ist für Borges ein ständiges Wiederholen; alle Texte, die seit den Anfängen literarischer Kulturen geschrieben worden sind, zirkulieren immer wieder, zerlegt in Zitate, in neue Kontexte einmontiert, emanzipiert von ihren Erstverfassern (die selbst keine Autoren im emphatischen Sinn waren). Die Anthologie ist unter diesem Aspekt zugleich ein Mikromodell der ›Literatur‹ insgesamt. Die in ihr enthaltenen Vorreden enthalten Bausteine zu einer Poetik – einer kompilatorischen und zur Kompilation einladenden Poetik.

12. Kompendien zu fiktionalen Gegenständen und Wissensdiskursen

(55) François Caradec/Noël Arnaud (Hg.): *Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications*. Paris 1964.

Der Enzyklopädist François Caradec präsentiert sich selbst als Repräsentanten der A.F.E.E.F.A. (Association Française pou l'Étude et l'Expérimentation des Farces et Attrapes). Caradec, Arnaud und ein zahlenstarkes Team

von Mitarbeitern – zu denen u.a. Michel Leiris, François Le Lionnais, Raymond Queneau gehören, sowie ferner etwa René Clair als Repräsentant der Academie Française, Georges Henry Rivière als Conservateur en Chef du Musée National des Arts et Traditions Populaires und Le Lanternier Magicien CHEREL – haben eine rund 600 Seiten starke Enzyklopädie des Illusionismus, der falschen Vorspiegelung, der Mystifikation und der Attrappen geschaffen. Wie die Herausgeber Caradec und Arnaud in einer Vorbemerkung (betitelt: »Préface«) betonen, zielt das enzyklopädische Unternehmen, bedingt durch seine Gegenstände, auf nichts Geringeres als auf die Erschütterung unserer Vorstellungen über die Realität, unserer Sicherheit, sich dieser vergewissern zu können, unseres Vertrauens in rationale Begriffe.

Ce livre est un scandale, parce qu'il choque volontairement nos conceptions les plus rationnelles du monde. Il est scandaleux parce qu'il nous oblige à revoir ces conceptions et à douter enfin de la réalité de la réalité.³¹⁴

Mit solch grundlegendem Zweifel wird freilich an ein Unternehmen angeknüpft, das einst maßgeblich zur Grundlegung des modernen Wissensbegriffs beigetragen hat, was gerade ein französischer Leser kaum überlesen wird: an René Descartes universalen Zweifel als methodischen Ausgangspunkt aller möglichen Sicherung des Wissens. Auch der Hinweis darauf, wie oft wir etwas Falsches für richtig, etwas Illusionäres für wahr halten,³¹⁵ bleibt das »Préface« der Cartesianischen Tradition noch verbunden. Und selbst ein anschließender Verweis auf Voltaires subversive Bemerkungen zu scheinbar unhinterfragbaren (Glaubens-)Wahrheiten³¹⁶ bewegen sich noch in den Spuren der französischen Aufklärung.

Doch anders als Vorläufer, die versuchten, Irrmeinungen kritisch von rational fundiertem Wissen abzusondern, propagiert das »Préface« die Abwendung von vermeintlichen Gewißheiten und tradiertem Wissen als Möglichkeitsbedingung neuer Erfahrungen, ja des Eintritts in andere Welten: in »wunderbare und poetische« (»un monde merveilleux et poétique«³¹⁷). Und doch bleibt ein Echo rationalistischer Episteme in solchen Proklamationen neuartiger Erfahrungen und Erfahrungsweisen unüberhörbar zurück, denn

³¹⁴ Caradec/Arnaud 1964, »Préface«, S. V.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

die Differenz zwischen ›Realem‹ und ›Irrealem‹ wird zwar als relativ (bezogen auf das wahrnehmende Subjekt und seine Stimulationen) charakterisiert, aber an der Unterscheidung zwischen ›Illusion‹ und ›Desillusion‹ wird doch festgehalten.³¹⁸ Nicht um Schöpfer möglicher Welten geht es, sondern um Mystifikateure, die Scheinhafes produzieren, das als etwas Konstruiertes auch dekonstruiert, als etwas Trügerisches auch enttarnt werden kann.

Aber es geht mit den *farces et attrapes* eben auch um Formen des Spiels, der ästhetisch motivierten Illudierung und Maskierung, um Karnevals-, Zirkus- und Kinderwelten, um die Sphäre der Schausteller, der Artisten, der Gaukler, der Künstler. Diese und ihre Praktiken werden als Vehikel gewürdigt, um eine andere Seite der rational strukturierten und kartierten Alltagswelt zu entdecken. Ein erster Teil der Enzyklopädie ist der »farce« gewidmet (»L'organisation de la farce«); hier wird der »farceur« in seinen verschiedenen Spielarten, mit seinen diversen Motiven, seinen Verbündeten und Verwandten erörtert; ein Unterabschnitt gilt den »penseurs, farceurs et philosophes«; die »farceurs« werden also in sehr respektabler Nachbarschaft situiert. Ein zweiter Teil beschreibt »Les fondements de la société«, also die Rahmenbedingungen, unter denen Mystifikateure, Illusionisten, Spieler und Artisten operieren. Hierzu gehören in erster Linie die Instanzen, Institutionen und Strukturen, mit denen sie sich auseinandersetzen, die sie spielerisch-mystifikatorisch parodieren und kritisieren, gegenüber denen sie sich irritierend und subversiv verhalten. Einzelabschnitte behandeln »La loi«, »L'administration«, »Les finances«, »Le commerce« etc. Eine umfangreiche Übersicht gilt den Vorläufern der zeitgenössischen Mystifikateure, Spieler, »farceurs«, den »Mystificateurs et martyrs«, darunter diversen Heiligen, aber auch Instrumenten des Teufels und diesem selbst, einem weiteren zeitgenössischen Illusionisten. Der dritte Teil behandelt »Les véhicules de la pensée«; hier nehmen Beispiele aus den Bereichen Literatur, Bibliothek, Buch, literarisches Leben und Presse breiten Raum ein, ergänzt um einen Abschnitt über den Zirkus. Den freien Künsten (»Les arts libéraux«) und den angewandten Künsten (»Les arts d'agrément«) gelten weitere Teile, allesamt stark ausdifferenziert. Sprachspielerische Elemente – wie zu Beginn des Teils über »Penseurs, farceurs et philosophes«, der eine Auswahl sinnloser Buchstabenreihungen bietet – sowie Passagen über Formen des Spiels mit Wörtern und Sprache spielen eine nicht unerhebliche Rolle in diesem Kompendium.

³¹⁸ Ebd., S. IV.

Die *Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications* bedient sich lexikographischer Schreibweisen; so stehen neben Übersichtsartikeln kürzere Artikel, beispielsweise zu einzelnen »Penseurs, farceurs et philosophes«, allerdings nicht in alphabetischer, sondern eher in grob chronologischer Folge. (Zur Orientierung gibt es einen umfangreichen alphabetischen Namensindex.) Das Kompendium ist bebildert; neben historischen Abbildungen unterschiedlicher Provenienz finden sich Karikaturen, Schemazeichnungen und Photos.

(56) Paolo Albani/Berlinghiero Buonarroti: *Aga magéra difúra. Dizionario delle lingue immaginarie*. Bologna 1994.

Komplementär zu *Mirabilia* (60) und *Forse Queneau* (57) hat der Zanichelli-Verlag ein unkonventionelles Kompendium des Sprachwissens publiziert. Das von Paolo Albani und Berlinghiero Buonarroti zusammengestellte Lexikon *Aga magéra difúra. Dizionario delle lingue immaginarie* informiert über vielfältige Reflexionen zum Thema Sprache und Wörter, über erfundene Sprachen, imaginäre Sprachen und abseitiges Sprach-Wissen. Übergänge zwischen »Faktualem« und »Fiktionalem«, »Wirklichem« und »Imaginärem« wird hier auf sprachbezogene Weise zum einen thematisiert, zum anderen inszeniert. Deutlich wird unter anderem, daß »andere Sprachen« andere Welten generieren und die gegebene Welt verwandeln.

(57) Paolo Albani/Paolo della Bella: *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale*. In Zusammenarbeit mit Berlinghiero Buonarroti. Bologna 1999.

Die *Enciclopedia delle scienze anomale* versteht sich selbst als inspiriert durch Raymond Queneaus Enzyklopädie der unexakten Wissenschaften (hier: *Enciclopedia delle scienze inesatte*),³¹⁹ welche Queneaus Plänen zufolge seine Studien über »fous littéraires« versammeln sollte: über Anhänger von Lehren, die in ihrer jeweiligen Gesellschaft nicht akzeptiert wurden. Analog dazu bietet auch Albanis und della Bellas Enzyklopädie ein Kompendium unorthodoxer Theorien und Wissenschaften, die in Konflikt mit

³¹⁹ Der Titel des Kompendiums heterodoxen Wissens ist ein Wortspiel, das sich aus der italienischen Lesart des Namens »Queneau« (che no) ergibt; die Frage nach dem Gelingen des eigenen Unternehmens beantworten die Autoren mit einem Zitat von Giulia Niccolai (»Forse che sì, forse Queneau!«, 1999, S. 11).

den ›offiziellen‹ Wissensdiskursen stehen: Es skizziert alternative und okulte Wissensbestände, als irrig geltende Theorien, obsolet gewordene Lehren, phantastische Dogmen, seltsame Hypothesen – und nennt viele Begründer solch anderen Wissens: Gelehrte, Künstler und Dichter.

Unter den alphabetisch geordneten Lemmata finden sich viele Namen von Vertretern heterodoxen Wissens, entsprechender Disziplinen und Theorien, sowie einschlägiger Gruppierungen, Institutionen, Bewegungen und Gesellschaften (etwa die in Swifts *Gulliver* beschriebene Akademie der Gelehrten von Lagado), sowie weitere Begriffe aus dem Umfeld heterodoxen Wissens, darunter auch Namen imaginärer Objekte parawissenschaftlicher Forschung. Viele der Artikel sind durch ein Symbol markiert, das sie als zu einer bestimmten Gegenstandsgruppe gehörig markiert: (a) Disziplinen und Theorien, die von heterodoxen und verrückten Erfindern entwickelt wurden, (b) von Künstlern und Schriftstellern erfundene Disziplinen und Theorien, (c) komische und parodistische Wissensdiskurse, (d) Wissensbereiche aus dem Bereich von Science-Fiction und Utopie, (e) ›nicht-offizielle‹, nicht anerkannte, marginalisierte, alternative Wissenschaften. (f) vergessene, marginalisierte oder abgeschaffte Wissenschaften, (g) mögliche, an die anderen Wissenschaften angrenzende Wissensbereiche, (h) bizarre Wissenschaften und Theorien von berühmten Forschern, (i) okkultes, paranormales, magisches und religiöses Wissen sowie (j) Studien zu Pseudowissenschaften, verrückten Wissenschaftlern und heterodoxen Lehren. – Das Spektrum der abgehandelten Disziplinen und Theorien reicht von völlig phantastischen Wissenschaften und Lehren, wie sie etwa von Dichtern erfunden und in literarischen Texten beschrieben wurden, bis zu umstrittenen Wissensdisziplinen wie etwa der Graphologie oder der Physiognomie. – Vielen Artikeln sind Illustrationen oder Graphiken beigelegt, die thematisch einschlägigen Quellen entnommen wurden; hinzu kommen Darstellungen wichtiger Quellen und Dokumente des alternativen Wissens sowie Porträts.

Sowohl der fließende Übergang zwischen historisch einst anerkannten, mittlerweile aber obsolet gewordenen Disziplinen auf der einen, phantastisch-fiktiven Disziplinen auf der anderen Seite verdeutlicht die Kontingenz der zu einer gewissen Zeit und in einer bestimmten Gesellschaft jeweils vorgenommenen Trennung des ›nicht-offiziellen‹ Wissens vom ›offiziellen‹. Eine klare Differenzierung zwischen imaginären Gegenständen des Wissens auf der einen Seite, und eigenwillig interpretierten Gegenständen auf der

anderen erscheint ebenso unmöglich wie die Benennung von Kriterien, die ›akzeptables‹ von ›inakzeptablem‹ Wissen scheiden.

Beachtlich ist die Vielfalt und Breite des in *Forse Queneau* skizzierten heterodoxen Wissens. So werden die abundanten Spielformen der Mantik und Divination in einer Liste von um die 200 mantischen ›Subdisziplinen‹ genannt (›abacomanzia«, ›achilleomanzia«, ›acutomanzi« [...] ›xilomanzia«, ›zairagia«, ›zoomanzia«).³²⁰ Ein längerer Auszug aus Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* über mantische Praktiken ergänzt den Artikel.³²¹ Der Artikel über Hildegard von Bingen enthält Auszüge aus deren heilkundigen Schriften.³²² Der der ›Wolkenwissenschaft‹ (›nimbologia«) gewidmete Artikel enthält nicht nur photographische Abbildungen von Wolkenformationen, sondern auch eine umfangreiche Klassifikation der Wolken, angelehnt an eine Publikation von Fosco Maraini.³²³

Ein programmatischer Artikel ist dem ›Istituto di Anomalistica e delle Singolarita« gewidmet.³²⁴ Gegründet 1992 vom Ko-Autor Buonarroti, so erfährt man, widme sich dieses Institut fürs Anormale (Normwidrige) und Singuläre der Erforschung anormaler Begriffe, dem Wissen über Widerspruchliches und Irreguläres (den ›scienze della contraddizione e dell'irregolarità«), den ungenauen (›inesatte«), auch ›wandernd‹ oder ›beweglich‹ (›peregrine«) genannten Wissenschaften – also solchen Wissensdiskursen, die sich auch dessen annehmen, was die offizielle Wissenschaft als der Beachtung nicht würdig betrachte. Diese offizielle Wissenschaft registriere diese ›anderen‹ Wissenschaften zwar, evaluiere sie aber negativ und ordne sie den Ausnahmen zu, welche die Regeln angeblich bestätigen. Die ›anormalen‹ Wissenschaften erschließen bzw. begründen anders als die etablierten und kanonisierten Wissenschaften mit ihrem offiziellen Wissen ein ›zerstreutes Wissen‹: zerstreut im negativen Sinn der Fragmentierung, aber auch im positiven Sinn der Ausbreitung, allem kanonischen, regelkonformen Wissen zum Trotz, bis an die Grenzen der schöpferischen Imagination und darüber hinaus.

³²⁰ Albani/della Bella 1999, S. 119–123.

³²¹ Ebd., S. 123f.

³²² Ebd., S. 208f.

³²³ Ebd., S. 284–289.

³²⁴ Ebd., S. 217–220.

I »saperi distratti« possono permettersi la sana condizione che, partendo dalla perdita della concentrazione e percorrendo l'estraniamento, giunge al fantastizzare creativo.³²⁵

Zerstreuung, Auflösung, Deregulierung, Affinität zum Widersprüchlichen, Paradoxen und Offenheit für Unvorhersehbares: mit diesen Stichworten wird das Operationsfeld jener anderen Wissensformationen umrissen, die das Institut fürs Anormale und Singuläre erfaßt; die Tätigkeit des Instituts selbst wird durch sie charakterisiert.³²⁶

Was die irregulären und dem Irregulären zugewandten Wissenschaften von den exakten und regulären unterscheidet, sind vor allem ihre Interdisziplinarität und ihr antihierarchischer Zug: Sind die Zuständigkeitsbereiche der »exakten« Wissenschaften jeweils limitiert, so kennen die anormalen Wissenschaften solche Grenzen nicht – oder respektieren sie jedenfalls nicht. Zwischen den disziplinären Zuständigkeitsbereichen tun sich breite Räume des Unsicheren und Ungewissen auf, und das Institut geht davon aus, daß solche Ungewißheit kein Defizit, sondern ein Reichtum ist.³²⁷ Im Zeichen des Interesses an Singularitäten ist das die Erforschung des Anormalen und Irregulären dem Gedanken verpflichtet, ein jedes Objekt erfordere und verdiene seine eigene Spezialwissenschaft, eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Unwiederholbaren. Unter dieser Prämisse soll das Wissen vom Singulären und Irregulären kartiert werden. Das Wirken des Instituts zielt auf eine Enzyklopädie der unmöglichen und vielleicht der Forschung unzugänglichen Projekte (»una Enciclopedia dei progetti impossibili e non necessariamente esplorabili«³²⁸). Weitere Prämissen und Ziele des Instituts werden in Zitatform auf eine Weise aufgelistet, die selbst bereits eine Vorstellung von Gegenstand und Methodik des Unternehmens vermittelt.³²⁹

³²⁵ Ebd., S. 217.

³²⁶ »L'I.[stituto] utilizza le tecniche dell'eccezionale e della confutazione, scombina regole e assiomi, opera in campi dove i contrari possono coincidere, innesta uno sregolamento dei sensi, dimostra, in definitiva, che tutto è possibile.« Ebd.

³²⁷ »[...] l'I.[stituto] ritiene, »che è al confine fra due giurisdizioni che regna l'inafferrabile ricchezza dell'incerto««. Ebd.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ »Alla base dell'operare dell'I.[stituto] sta il concetto della »dissociazione delle idee« che favorisce la »cortocircuitazione della banalità quotidiana e con salti irragionevoli stabilisce nessi di correlazione illogica, saltando gli inutili passaggi, suggeriti da scontate somiglianze formali o concettuali.« (Ebd.)

Erschienen ist, wie der Artikel mitteilt, ein erster Band der »Enciclopedia Heterologica. Ars discombinatoria. Progetto per una sistema delle discipline singolari« (1998); der borgesianisch-paradoxe Titel ist Programm. Die Taxomie des anormalen Wissens wird hier in 15 Disziplinen aufgeteilt, die ihrerseits in 411 ›Undisziplinen‹ (›indiscipline‹) zerfallen.³³⁰ Die 15 Disziplinen, die das im Institut verwaltete Wissen begründen, sind: (1) »Allodossia« (›Allodoxie‹; Sammelname für die Wissenschaften vom Außerordentlichen und Negativen; das dem Exceptionellen geltende Wissen lehnt Regeln ab, das Wissen vom Negativen ist heterodox geprägt) – (2) »Artifizilogia« (›Artifizilogie‹; Wissenschaft von der Täuschung und Fiktion, geprägt durch Mystifikation und Konstruktion: »mistificazione«, »contaminazione dovuta all'artificiale«) – (3) »Estetica dell brutto« (›Ästhetik des Häßlichen‹; eine mit dem Deformierten befaßte Disziplin) – (4) »Eteroclitologia« (›Heteroklitologie‹; Wissen vom Wahnsinnigen und Extravaganten, dessen Gegenstände sich pathologischen und Schwindelzuständen verdanken) – (5) »Scatologia« (die ›Skatologie‹ befaßt sich mit Abfällen, Trivialem, Obszönem) – (6) »Tanatologia« (›Thanatologie‹; Wissen vom Tod, der Zerstörung, geprägt vom Schwarzen Humor, mit destruktiver Tendenz) – (7) »Teratologia« (›Teratologie‹; Wissen vom Monströsen und Pathologischen) – (8) »Anfibologia« (›Amphibologie‹; Wissen vom Zweifel und vom Ambigen, durch Verwechslungen und Äquivokationen geprägt) – (9) »Geo-Utopia« (›Geo-Utopie‹: Wissen von utopischen Geographien, geprägt durch graphische Darstellungen an der Grenze des Wahrnehmbaren und des Unmöglichen) – (10) »Clinoglottologia« (›Klinoglottologie‹; Wissen von imaginären Linguistiken und formlosen (›destrutturati‹) Sprachen, interessiert an der Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten durch deren kreativen Gebrauch) – (11) »Maculologia« (›Makulalogie‹; Wissen vom Randständigen und von der Darstellung des Unbedeutenden, Peripheren; Basis einer schweigenden, unvernünftlichen Sprache, überflüssig, aber reich an Nebenbedeutungen) – (12) »Paradossologia« (›Paradoxologie‹, hier erklärt als Inbegriff unnützen Wissens, dem Irrationalem zugewandt) – (13) »Patafisica« (›Pataphysik‹; Wissen von den imaginären Lösungen und den arbiträren Entscheidungen, zuständig für die Ausnahme, die die Regel bestätigt, und für die Gleichwertigkeit von Gegensätzen) – (14) »Sensibilia« (›Sensibilismus‹; zuständig für unbewußte und vergessene, verlorene und bloß mögliche Wahrnehmungen

³³⁰ Ebd.

und Empfindungen) – (15) »Stocastica« (›Stochastik‹; zuständig für das Unvorhergesehene in der Welt des Wissens, dem unberechenbaren und mächtigen Zufall zugewandt)³³¹ – Ein dem Disziplinenstammbaum der französischen Enzyklopädie analoger Wissensbaum stellt die einzelnen der »Allo-doxie« untergeordneten Subdisziplinen vor. Der Bereich der Allo-doxie (des ›anderen Wissens‹) gliedert sich zunächst in zwei Unterbereiche: »Scienze della deriva« (›Wissen vom Abseitigen‹, ›Nebenwissen‹, ›Seitenwissen‹) und »Scienze dell’eccezione« (›Wissen von den Ausnahmen‹). Beide Bereiche untergliedern sich wiederum: Die »Scienze della deriva« umfassen »Anatomia del disordine« (›Anatomie der Unordnung‹), »Caos« (›Chaos‹), »Contrario« (›Gegensatz‹), »Deviamento« (›Umweg‹), »Disfunzione« (Dysfunktion‹), »Eterodossia« (›Heterodoxie‹), »Poetica del negativo« (›Poetik des Negativen‹) und »Proibito« (›Verbotenes‹). Die »Scienze dell’eccezione« sind unterteilt in die Bereiche »Aberrazione« (›Verirrung‹), »Anomalo« (›Anormalität‹), »Atipico« (›Untypisches‹), »Particolarità« (›Besonderheiten‹) und »Regole dell’eccezione« (›Regeln der Ausnahme‹).

Deklariertes Ziel des Institutsgründers Buonarroti ist eine Erweiterung der Disziplinen des alternativen Wissens. Zu diesem Zweck hat er 1998 gleich zwei kombinatorische Apparate – das »Discombinatorium« und das »Disconfinatorium« – konstruiert, die es gestatten, durch Zusammenfügung von Wörtern bzw. Wortbestandteilen die Namen neuer Wissensbereiche zu erfinden. Durch Drehungen an den Scheiben des »Discombinatoriums«, auf denen die zu kombinierenden Elemente eingetragen sind, entstehen so bislang unbekannte Disziplinen wie die »Nicto-enantio-dossia« (›dottrina delle oscurità opposte‹, ›Lehre von den gegensätzlichen Dunkelheiten‹) oder »Dinamo-ceno-gonia« (›origine dell’energia vuota‹, ›Ursprung der leeren Energie‹).³³² – Das »Disconfinatorium« kriert durch analoge Kombination von Begriffsbestandteilen »Grenzwissenschaften« (›scienze di confine‹), wie etwa die »Polimorfia delle particolarità« (›Polymorphie der vereinzelt Dinge/Besonderheiten‹) oder die »Transitorietà delle forme dell’eterodossia« (›Transitorik der Formen der Heterodoxie‹).³³³

Beide Apparate sind abgebildet. Abschließende Literaturhinweise ermöglichen vertiefende Studien: Berlinghiero Buonarroti: »L’Istituto di

³³¹ Ebd., S. 218.

³³² Ebd., S. 219.

³³³ Ebd., S. 220.

Anomalistica e delle Singolarità«, *Techné*, 6, 1997, S. 84–87; Berlinghiero Buonarroti: *Encyclopedia Heterologica. Ars discombinatoria. Progetto per una sistematica di una disciplina singolari*. Vol. I. Florenz 1998.³³⁴

(58) *The Thackeray T. Lamshead Pocket Guide to Eccentric & Discredited Diseases. 83rd Edition. Edited by Dr. Jeff Vandermeer & Dr. Mark Roberts. San Francisco/Portland 2003.*

The Thackeray T. Lamshead Pocket Guide to Eccentric & Discredited Diseases ist ein lexikographisches Kompendium imaginärer Krankheiten. Den Abseitigkeiten menschlicher Körperphantasien gewidmet, verzeichnet es allerlei eingebildete Gebrechen sowie Krankheiten, die in literarischen Texten beschrieben werden. Simuliert wird durch Aufbau, Textduktus und Bildprogrammen der Duktus eines medizinischen Fachbuchs. Dargestellt werden in der alphabetischen Artikelfolge u.a. folgende Krankheiten: »Ballistic organ Syndrome« (eine angeblich schon aus prähistorischer Zeit belegte Krankheit, bei der innere Organe von Menschen oder Tieren aus deren Körpern austreten); »Bloodflower's melancholia« (die angeblich nur einmal belegte Krankheit eines jungen Mannes, der auf alles melancholisch reagierte und sich allein von Papier, Tinte und Büchern ernährte); »Bone leprosy« (anders als in Fällen normaler Lepra, bei denen das Fleisch von den Knochen der Extremitäten abfällt, fallen die Knochen vom Fleisch und dieses bleibt knochenlos zurück.); »Buboparazygosia« (Fiebrige, mit Delirien einhergehende Krankheit, bei der der Körper schnell verfällt, während auf ihm große Wucherungen entstehen.); »Bufonidic Cephalidis« (bei dieser Krankheit tritt grüner Rauch oder Qualm aus dem Gehirn und eine grüne Flüssigkeit aus dem Nacken); »Buscard's Murrain«; »Catamenia Hysterica«; »Ceolmhar Bus«; »Chronic Zygotiodermis disorder«; »Chrono-unific Deficiency Syndrome«; »Clear ruce sickness«; »Denegare spasticus«; »Delusions of universal grandeur«; »Di Forza Virus Syndrome«; »Diseasemaker's Croup«; »Download Syndrome«; »Ebercitas«; »Emordny's [in Spiegelschrift!] Syndrome« – oder auch »Empathetic Fallacy Syndrome« (Eine Krankheit, die mit Erstarrung einhergeht und von der manche Quellen meinen, die sei schon durch Berichte über »Olympia Coppelius, Narcissus, and Lot's Wife« beschrieben worden) / »Espectare necrosis« / »Extreme exostosis« / »Female hyper-Orgasmic Epilepsy« / »Ferrobacterial Accretion Syndrome« /

³³⁴ Ebd.

»Figurative Synesthesia« / »Flora Metamorphosis syndrome« etc. etc., bis zum Ende des Alphabets. Auf Jorge Luis Borges' Figur des Pierre Menard, der den »Don Quijote« noch einmal schreibt, bezieht sich der Artikel über die Menard-Krankheit »Menard's Disease. Biblioartifexism«.³³⁵

(59) Koen Brams (Hg.): *Enceclopedie van fictieve kunstenaars. Van 1605 tot heden.* Amsterdam 2000 *The Encyclopedia of Fictional Artists.* Zürich 2010. *Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute.* Aus d. Niederl. v. Christiane Kuby u. Herbert Post. Frankfurt a.M. 2003.

Die *Encyclopedia of Fictional Artists* (dt.: *Erfundene Kunst*)³³⁶ gilt fiktionalen Künstlern aus Romanen, Novellen, Schauspielen, dabei teils Haupt-, teils Nebenfiguren. Wie Brams betont, sind diese Künstlerfiguren nicht nur für den jeweiligen Werkkontext signifikant, d. h. als Gegenstände der Interpretation literarischer Texte und Tendenzen, sondern mittelbar oft auch für die wirkliche Kunstgeschichte.³³⁷ Exemplarisch illustrieren Fälle der literarischen Antizipation oder Anregung dann tatsächlich umgesetzter künstlerischer Verfahrensweisen, daß Fiktionen sich prägend auf die Wirklichkeit auswirken können und keineswegs nur Wirklichkeiten zweiter Ordnung, wenn nicht sogar bloßer »Schein« sind. Nicht unproblematisch, so der Herausgeber Brams, erschien die Differenzierung zwischen solchen Künstlern, die tatsächlich ganz und gar erfunden waren, ihre Namen, Lebensgeschichten und Werke inbegriffen, und solchen Figuren aus literarischen Texten, bei denen Name, Werk oder Lebensgeschichte aus der sogenannten historischen Wirklichkeit entlehnt waren.³³⁸ (Tatsächlich werfen die Biographien historischer Künstler ja oft die Frage auf, wo die Grenze zwischen Faktuellem und Fiktionalem verläuft.) Die von verschiedenen Verfassern stammenden Artikel zu den fiktiven Künstlern bieten jeweils auf den Handlungskontext bezogene Porträts von Malern und Grafikern, Bildhauern, Puzzlemachern und

³³⁵ Ebd., S. 113–115.

³³⁶ Die beiden Ausgaben (die englische von 2010 und die deutschen von 2003) enthalten unterschiedliche Vorworte von Koen Brams. Die englische Ausgabe umfaßt zudem mehr Artikel. – Sie wird ergänzt durch einen weiteren Band, aufgemacht als Teil II, hg. von Gruijthuijsen (2010; Beiträge verschiedener Autoren).

³³⁷ »Der Maler Frenhofer [...] in Balzacs Erzählung *Das unbekannte Meisterwerk* inspirierte nachweislich Paul Cézanne und Pablo Picasso. Er ist somit ein wichtiger fiktiver Künstler, einflußreicher vielleicht als mancher reale.« Brams 2003, S. 8.

³³⁸ Vgl. ebd.

Puppenschnitzern aus der Literaturgeschichte; versammelt sind Gestalten aus der Antike, dem Mittelalter und der Neuzeit. Ausgewertet wurden weitgehend Werke westlicher Literaturen, aber auch japanische Beispiele. Die Informationen beziehen sich auch auf Einzelwerke der Künstler sowie auf deren Rezeption und die Überlieferungslage. Die Artikel beginnen oft mit einer Kategorisierung (»American painter«, »Miniaturist«, »Artist«, »writer«, »prompter«, »experimenter« etc.).

Brams regt in einer Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe unter anderem an, von den Ansichten des fiktiven Künstlers auf ästhetische Anschauungen des jeweiligen Autors zu schließen.³³⁹ Darin liegt eine gewisse Vereinfachung; manchmal treten in Texten ja auch Künstler mit kontroversen Meinungen auf, so daß sich ohnehin kein konsistentes ästhetisches Programm abzeichnet. Aber die Arbeitshypothese, daß der werkinterne Künstler und der werkexterne Autor dieselben Fragen zum Thema Kunst für *wichtig*, dieselben Aspekte für *maßgeblich halten*, erscheint durchaus sinnvoll. Brams' Lexikon bietet eine Zusammenstellung von Themen und Konzepten, Fragen und Lösungen, die die (reale oder erfundene) Kunstgeschichte anlässlich ästhetischer Herausforderungen entwickelt hat – es ist (auch) ein Kompendium zur Geschichte der Kunstreflexion.

Aus der Artikelliste: A (Called »Anonymous artist«): Figur aus Cornel Biens: Commissieleden! (»Committee Members!«) – Adams, Adam: Figur aus Frans Kellendonk: Mystiek lichaam (»Mystical Body«) – Adelmo: Figur aus Umberto Eco: Il nome della rosa – Aladdin: Figur aus Piet Joostens: Aladdin in Brussel – Albregt, Rense: Figur aus Willem Frederik Hermans: Herinneringen van een engelbewaarder (»Memoirs of a Guardian Angel«) – Albert: Figur aus Joseph von Eichendorff: Dichter und ihre Gesellen – Albrecht: Figur aus Adalbert Stifter: Feldblumen – Alving: Figur aus Hendrik Ibsen: Gengangere (»Ghosts«) [...]

Als Band II zur englischen Ausgabe von 2010 publiziert wurde *The Addition*, hg. v. Krist Gruijthuijsen (Zürich 2010). Dieser Band besteht aus Porträts realer zeitgenössischer Künstler und Künstlergruppen. Er ist weder alphabetisch strukturiert, noch orientiert er sich an konventionellen lexikographi-

³³⁹ »Indem man sich auf das Leben und die Aussprüche einer einzigen Figur konzentriert, ist einem gleichsam ein Blick in die Werkstatt des Autors vergönnt. Denn in der Beschreibung der Erlebnisse und Ansichten eines erfundenen Künstlers sind oft zugleich auch die Ansichten des Autors über sein Handwerk enthalten.« (Ebd., S. 7).

schen Schreibweisen. Zwar werden manche Künstler in einer Weise porträtiert, die an Handbücher zur Kunst erinnert; andere ›Porträts‹ bestehen jedoch aus ganz anderen Textsorten, aus programmatischen Positionsbestimmungen der Künstler selbst, aus Manifesten, Essays und Serien reproduzierter Bilder (fast) ohne Text. Und so stellt sich auf den ersten Blick die Frage, was *The Addition* mit der *Encyclopedia of Fictional Artists* zu tun hat, als deren »Addition« es sich dem Titel zufolge präsentiert. Das Verhältnis beider Bände läßt sich als das der Komplementarität bestimmen: In der *Encyclopedia of Fictional Artists* geht es um pseudo-faktographisch dargestellte fiktionale Figuren und indirekt um die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Fiktionalem und Faktualem. In *The Addition* geht es um reale Künstler, die sich in ihren Arbeiten kritisch mit der Differenzierung zwischen Faktualem und Fiktionalem auseinandersetzen – teils in sprachlich-schriftlicher Form, vor allem aber durch visuelle Arbeiten, Objekte, Filme und Installationen. Diese kritische Attitüde setzt sich auf der Ebene der Darstellung des Verweises auf die künstlerischen Projekte fort. Dem Band vorangestellt ist die Erläuterung: »›The Addition‹ is to be seen as a collection of artistic contributions, which, autonomously, (de)constructs the notion of ›fiction‹.«³⁴⁰

13. Bücher über Bücher

Verzeichnisse imaginärer Bibliotheken, Listen und Kataloge imaginärer Bücher konstituieren ein spezifisches Stück Literaturgeschichte.³⁴¹ Über erfundene Bücher zu schreiben, ist ein vielseitig nutzbarer Anlaß, Literatur – unter welchen Aspekten auch immer – zu thematisieren, Motive des Schreibens und Lesens, Textgattungen und Themen zu erörtern, über Fiktionen und Imaginationen zu reflektieren. Borges nutzt die Möglichkeiten ausgiebig, um mit der Grenze zwischen Fiktionalem und Faktualem zu spielen. Ein Klassiker der Science Fiction wie Stanislaw Lem entfaltet in Übersichtsdarstellungen zu imaginären Werken eine verzwickte Poetik. Lem schildert nicht nur imaginäre Welten als Handlungsschauplätze, sondern auch und vor allem imaginäre Technologien und Wissenschaften als Bestandteile dieser Welten. Dabei nehmen seine futuristischen Phantasien über diese Technologien und

³⁴⁰ Gruithuijsen 2010, S. 5. Weitere Literatur: Mullican/Brams/Pültau 2011.

³⁴¹ Vgl. Rieger 2002. – Werle 2007a. – Werle 2007b – Werle 2013.

Wissenschaften einer denkbaren künftigen Welt indirekt Bezug auf Tendenzen und Entwicklungen in der realen Welt. Mit Lems Doskonala próznia, 1971 (dt.: Die vollkommene Leere. Frankfurt a.M. 1981) liegt eine Kollektion von 16 auf fiktive Bücher bezogenen Rezensionen vor. Diese Werke entsprechen entweder literarischen Projekten, die sich Lem als Science-Fiction-Autor ausgedacht, aber nicht ausgeführt hat, oder sie nehmen satirisch Bezug auf Tendenzen der Wissenschaft bzw. der wissenschaftlichen Literatur, die aber noch nicht realisiert wurden. Eines der rezensierten Bücher gibt es allerdings wirklich – nämlich das Buch Die vollkommene Leere. Mit den fingierten Büchern erfindet Lem nicht zuletzt einen Anti-Lem als Autor – ein Alter Ego, das ganz andere Anschauungen vertritt als er selbst. Das fingierte und rezensierte Buch Die neue Kosmogonie erscheint besonders eklatant als Gegenstück zu anderen Lemschen Werken. In Passagen, in denen der ›Vorredner‹ Lem die ›Rezension‹ Lems über ein von Lem fingiertes Buch kommentiert, geht es letztlich sogar um drei Lems: Dem einen (A) wird die Verfasserschaft des (imaginären) Buchs Die Neue Kosmogonie zugeschrieben; der zweite (B) ist Rezensent dieses Buchs, und der dritte (C) kommentiert die Rezension.³⁴² Die in Wielkosc urojona von 1973 (dt. Imaginäre Größe, Frankfurt a.M. 1982) zusammengestellten Texte sind Darstellungen verstiegener naturwissenschaftlicher Theorien und naturwissenschaftlich-technischer Experimente.

³⁴² C stellt die Hypothese auf, B habe A zwar kritisiert, aber im Werk von A drücke sich ein ernstgemeinter Gedanke von Lem aus. Dieser habe seinem sonstigen Werk allerdings nicht direkt widersprechen wollen (dem Werk eines Lem D sozusagen), so daß er sich hinter Lem A verborgen habe. Dem Vorredner Lem C ist dabei durchaus klar, daß Lem A die Fiktion von Lem B ist. Lem wollte also etwas schreiben, das zum Werk von Lem nicht paßt. Und darum – so die These des Vorredners (C) – hat Lem seine Gedanken einfach auf eine ganz eigenwillige Weise verschwiegen. In einer neuerlichen Volte spekuliert nun Lem (C), was sich Lem bei diesem Manöver gedacht habe, indem er als Lem B einen Lem A fingierte, der Lem D widerspricht. Als Lem B, der Lem A rezensierte, konnte, so Lem C, Lem alles sagen, was er sonst nicht sagen konnte, und er war dabei noch nicht einmal darauf verpflichtet, zum indirekt Gesagten zu stehen. Die Einzelbeiträge des Bandes bieten dann fingierte Inhaltsangaben zu Werken, die verschiedenste Themen behandeln. Zu Lems *Die vollkommene Leere* vgl. Rotensteiner 1979).

(60) Paolo Albani/Paolo della Bella: *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili*. Bologna 2003.

Einen umfangreichen kommentierten Katalog »unauffindbarer Bücher« haben im Jahr 2003 Paolo Albani und Paolo della Bella publiziert, wobei das Adjektiv »unauffindbar« (introvabile) ein Euphemismus ist: Diese Bücher gibt es nicht. *Mirabilia* ist ein Kompendium zu imaginären Werken, die, teilweise nur unter Nennung ihrer Titel, teilweise ausführlicher beschrieben, in literarischen und anderen Schriften erwähnt werden und über deren Autoren, Entstehungsgeschichten, Inhalte, Themen etc. dort jeweils (sei es knapp, sei es ausführlich) informiert wird. Der wie ein Bibliothekskatalog gestaltete Band gliedert sich nach Sachgebieten, denen die imaginären Bücher zugeordnet sind; diese Gebiete finden sich entsprechend ihren Namen in alphabetischer Reihenfolge behandelt:

- (1) Antropologia – (2) Archeologia – (3) Arte – (4) Biografie, memorie, diari – (5) Corrispondenze, epistolari – (6) Critica e storia della letteratura – (7) Economia e Diritto – (8) Enciclopedie e Dizionari – (9) Filosofia – (10) Giochi di parole – (11) Letteratura [hier sind vor allem Calvino und Borges wichtige Referenzen] – (12) Libri antichi e Rarità, – (13) Libri per ragazzi – (14) Linguistica – (15) Manuali, Atlanti, Guide, – (16) Medicina – (17) Mistero, Occulto, Sopranaturale – (18) Poesia, – (19) Politica – (20) Psicologia e Psichiatria – (21) Religioni e Trattati mistici – (22) Riviste e Periodici – (23) Scienza – (24) Sociologia – (25) Spettacolo – (26) Sport – (27) Storia e Geografia – (28) Varie – (29) Zoologia.

Ein Schwerpunkt liegt auf italienischer Literatur; man trifft aber auch erfundene Autoren anderen Ländern, darunter Figuren aus den Werken von Borges, Georges Perec, Vladimir Nabokov, Stanislaw Lem. Der Katalog imaginärer Werke wird ergänzt um einen Katalog von Katalogen imaginärer Bücher, durch ein Autoren- und ein Titelregister sowie verschiedene typographisch abgehobene Spezialinformationen und Beispiele zum Wissensgebiet »imaginäre Bücher und Texte«.

In Teil (8), »Enciclopedie e Dizionari«, werden insgesamt 14 imaginäre Enzyklopädien oder Lexika aufgelistet und beschrieben. In Teil (11), »Letteratura«, erfolgen vielfache Verweise auf von Borges erfundene Autoren. Ein angefügter Index gilt »imaginären Bibliographien« (»Indice cronologico delle Bibliografie immaginarie«; jeweils verbunden mit dem Namen der Autoren, welche die fraglichen Bibliothek erfunden haben; ebd., S. 354); sie

werden zum Anlaß, die vom *Mirabilia*-Kompendium erfaßten imaginären Bücherbestände zu multiplizieren.

(61) Pedro Lenz: *Das Kleine Lexikon der Provinzliteratur*. Zürich 2005.

Das Provinzliteraturlexikon ist charakterisiert durch einen satirischen Grundzug: durch den milden, aber deutlichen Spott über ›Provinzielles‹ in der Literaturszene, konkretisiert an Beispielen spezifisch schweizerischer Prägung. Vorgestellt werden über 60 von Lenz erfundene Autorinnen und Autoren, allesamt Repräsentanten einer provinziellen Literatur. Die Artikel werden in alphabetischer Folge präsentiert und sind teilweise mit Graphiken von Dario Benassa versehen, die in assoziativen Beziehungen zu den Texten stehen. Die Artikel entsprechen formal typischen werkbiographischen Artikeln in Autorenlexika; sie informieren über Leben und Werke der fraglichen Autoren, zitieren sie gelegentlich und gehen auf ihre Rezeption durch die Öffentlichkeit ein. Die Namen der Porträtierten verweisen auf ihre schweizerische Herkunft. Die mitgeteilten fiktionalen Auskünfte umreißen in betont nüchtern-sachlichem Ton die Skurrilität der Literaturszene der ›Provinz‹ Schweiz, verbunden mit allerlei grotesken Episoden. Neben Autorenartikeln stehen Übersichtsartikel, die in ebenso nüchternem Ton die Skurrilitäten, Albernheiten und Parteibildungen der nationalen Literaturszene aufs Korn nehmen.

Das »Vorwort zu den ersten beiden Auflagen« deklariert in biederem Stil das Buch zu einem von der »lesenden Öffentlichkeit« seit langem erwünschten »soliden Standardwerk zur Literatur der Provinz«, mit dessen Existenz »eine der letzten noch bestehenden literaturwissenschaftlichen Lücken« geschlossen werde.³⁴³ Geehrt würden mit dem Kompendium zugleich die »zahlreichen Autorinnen und Autoren [...], die in den vergangenen Jahrzehnten die Provinz literarisch veredelt haben, ohne dabei immer die Beachtung erhalten zu haben, die sie zweifellos verdient hätten.«³⁴⁴ Den Heimat- ebenso wie den bildungsbürgerlichen Diskurs parodierend, wird es als Ziel des »Werks« charakterisiert, »der geneigten Leserschaft Auge und Geist zu öffnen für die kleinen, aber bedeutenden Räume, aus denen sich die grosse Literaturwelt letztlich zusammensetzt.«³⁴⁵ Vorzugsweise zitiert werden fin-

³⁴³ Lenz 2005, S. 4.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Ebd.

gierte Kritiker und fingierte Apologeten der Heimat und ihrer Kultur, darunter der »stilistisch beinahe unerreichte Berner Patrizier Jeanpierre de Gryfenhubel«, der 1896 seine »Briefe an regimentsfähige Freunde« verfaßt haben soll;³⁴⁶ und der »ausgewanderte Tangodichter Guillermo Pfäffli«, der das Dasein der Künstler in der Provinz beklagt.³⁴⁷ Vorwort, Autoren- und Sachartikel sind mit Fußnoten versehen, die zahlreiche (fingierte) Referenzen nennen und gelegentlich dialektale Ausdrücke und Sätze respektive Titel zunächst mundartlich betitelter Publikationen ins Hochdeutsche übersetzen.

Die vorgestellte Dichterflora der Provinz erweist sich als bunt und vielfältig. Zu ihr gehört etwa auch der Rockmusik-Texter Albin Blum, dessen Band »Flowerman and the Backlanders« mit dem Titel »Ech ha Gettnau Sättisfägschen«, wie man erfährt, »in ihrer Heimatgemeinde einen veritablen Kultstatus« errang.³⁴⁸ Ferner der »Meister der botanischen Sonett-Lyrik«,³⁴⁹ Theodor O. Bösiger, der mit seinen beschaulich-betulichen Pflanzensonetten vor allem die »Landmenschen« anspricht,³⁵⁰ oder der nach einem Arbeitsunfall einhändige Prosaist Daniel Dennler, der sich die Lebensgeschichten anderer detailgetreu erzählen läßt, diese dann niederschreibt und den Betroffenen so lange vorliest, bis diese von der Behauptung kuriert sind, ihr Leben sei in ein Buch zu verwandeln.³⁵¹ Ein Überblicksartikel gilt dem Thema »Anthologien«, weil »die Anthologie zur Regionalliteratur gehört wie die Gummidichtung zur Espressomaschine«; weise doch die Provinz einen besonderen »Sammeltrieb« auf.³⁵² – Der Zusammenhang von »Dorfbohème und Rausch« gibt Anlaß, eine ganze Reihe trinkfreudiger Dorfpoe-ten vorzustellen.³⁵³ Der Begriff der »Exilliteratur«, dem ein anderer Artikel gilt, gewinnt vor dem Hintergrund des schweizerischen Provinzialismus erwartungsgemäß ganz spezifische Konturen.³⁵⁴ Weitere Überblicksartikel gelten der »Kellerliteratur«, die wegen ihrer Provenienzen und Performanzen so genannt wird, der »Lehrerinnen- und Lehrerliteratur«, der »Leserwitzliteratur«, der »Rock'n'Roll-Literatur der helvetischen Provinz«, sowie der

³⁴⁶ Ebd., S. 4f.

³⁴⁷ Ebd., S. 5.

³⁴⁸ Ebd., S. 14.

³⁴⁹ Ebd., S. 18.

³⁵⁰ Ebd., S. 20.

³⁵¹ Ebd., S. 23.

³⁵² Ebd., S. 12f.

³⁵³ Ebd., S. 24–30.

³⁵⁴ Ebd., S. 33–37.

durch mehrere Beispiele illustrierten »SMS-Poesie«. ³⁵⁵ Dem Thema »Streit und Missgunst« ist aus gegebenen Anlässen ein eigener Abschnitt gewidmet, der die Eitelkeiten und Rivalitäten der schriftstellernden Provinzler unter Anführung betrüblicher Beispiele aufs Korn nimmt; ³⁵⁶ ein anderer behandelt den aus der Idee der »geistigen Landesverteidigung« 1938 geborenen »Thunerzirkel«, der sich durch besonderen »Wehrwillen« auszeichnet. ³⁵⁷ Der Schweizer Patriotismus treibt auch in den Kreisen der erfundenen Dichter bemerkenswerte Blüten, wie der Fall des eingebürgerten Ungarn István Zemlenyi ³⁵⁸ illustriert, dessen Werke schon im Titel ein hohes Maß an Heimatliebe verheißen, von einem Berner Doktoranden aber eines Tages als Verhöhnung der Schweizer Wahlheimat entlarvt werden. ³⁵⁹ Antibürgerliche Rebellen wie Albrecht Zryd, der Verfasser der »Rebellion in Rüschtikon« und der »Luderlieder«, bilden das nicht minder suspektere Pendant zu solchen Patrioten. Zryd wendet sich von politischen eher betulichen Themen zu, wie etwa sein Werk »Kräutertee mit Albi« bezeugt. ³⁶⁰ Satirisch und einfallsreich mit individuellen Marotten, abstrusen Moden und Diskursen, teils aber auch mit bedenklichen politischen Tendenzen abrechnend, hält der Lexikograph Lenz nicht nur der Schweizer Literaturszene einen Spiegel vor. ³⁶¹

Einträge: Ammon, Sandra – Anthologien – Blum, Albin – Bösigler, Theodor O. – Dennler, Daniel – Dorfbohème und Rausch – Ellenberger-Ellenberger, Mathilde – Exilliteratur – Flanker, Alois – Gammenthaler, Res – Hefti, Andreas, genannt MC Andy – Heggetschwiler-Aeppli, Erna – Hösli, Jennifer Jessica – Franz Iseli-Hochuli – Kellerliteratur – Köhli, Rodolfo – Lehrerinnen- und Lehrerliteratur – Leimgruber, Yvonne – Leserwitzliteratur – Lüthi, Werner F. – Meister, Prudenz – Niederhauser, Gertrud – Obrecht, Erna – Rock'n'Roll-Literatur der helvetischen Provinz – Seiler, Sepp – SMS-Poesie – Stettler, Paul – Streit und Missgunst – Stritter, Samuel – Thunerzirkel – Wenker, Hansheiri – Widenmeyer-Horisberger, Anna Rosa Sofia – Zauff, Bärni – Zemlényi, István – Zryd, Albrecht

³⁵⁵ Ebd., S. 53f., 57f., 62–64, 80–82, 86–88.

³⁵⁶ Ebd., S. 92f.

³⁵⁷ Ebd., S. 96–98.

³⁵⁸ Ebd., S. 104–106.

³⁵⁹ Ebd., S. 105.

³⁶⁰ Ebd., S. 107f.

³⁶¹ Weitere Literatur: Baumberger 2012, 2014. – Hölter 2011.

(62) Andreas Urs Sommer: *Lexikon der imaginären philosophischen Werke*. Berlin 2012.

Sommers Kompendium über imaginäre philosophische Werke stellt ungeschriebene (dabei aber durchaus ›mögliche‹), in literarischen und philosophischen Texten manchmal sogar explizit erwähnte philosophische Texte vor. Nahe liegt ein Vergleich mit Borgesianischen Beschreibungen fiktiver literarischer Œuvres und Autoren. Mit der Zusammenfassung inexisterter Schriften, so die mit verhaltener Ironie vertretene Leitidee, werde auf die Kontingenz des zufällig Realisierten reagiert.

Viele bedeutende philosophische Bücher sind nie geschrieben worden. Vielleicht hätten sie geschrieben werden sollen. Fingerzeige, wie dies jetzt oder in Zukunft geschehen könnte, gibt das vorliegende *Lexikon der imaginären philosophischen Werke*. Es enthält die Konstruktionspläne und die kritische Würdigung dieser imaginären philosophischen Werke. Nirgendwerke – auch Ukerga oder Anerga genannt – erweitern den Denkhorizont der Menschheit. Dieses Buch präsentiert die ungeschriebenen Schlüsselwerke der Geistesgeschichte aus zweieinhalb Jahrtausenden. [...] Dieses Buch ist eine Geistesgeschichte des Ungedachten.³⁶²

Dabei lassen sich die Beschreibungen der imaginären Werke durchaus auf die Themen und Probleme ein, die in den erfundenen Werken verhandelt werden. Insofern sind die Beispiele nicht schlicht als ›fiktional‹ zu kategorisieren, denn auch wenn die kommentierten Texte selbst Fiktionen sind, sind es die von ihnen repräsentierten Probleme und Fragen doch vielfach nicht.

Der Band bietet kein chronologisches oder systematisch angeordnetes Kompendium, sondern ist nach Werktiteln gegliedert: Unter den einander folgenden Buchstaben des Alphabets (die damit eine Art Kapiteleinteilung erzeugen) stehen jeweils Gruppen von mehreren Titeln imaginärer Werke. Diese behandeln Themen, die in dieser alphabetischen Zusammenstellung keinen Sachzusammenhang bilden (zumindest ist das nicht das entscheidende Anordnungskriterium), sondern deren Titel eben allesamt mit dem fraglichen Buchstaben beginnen – was der Zusammenstellung eine ostentative Kontingenz verleiht, Kontingenz nicht nur bezogen auf die Zusammenstellung der konstellierte Themen, sondern bereits mit Blick auf die jeweilige Betitelung (die ja arbiträr ist und manchmal recht verspielt ausfällt). Unter

³⁶² Sommer 2012, S. 9.

den einzelnen Titeln finden sich dann Ausführungen zu den von Sommer erfundenen oder imaginativ ausgesponnenen philosophischen Werken, in denen auf verschiedenste Themen Bezug genommen wird. Die Darstellung der Einzelwerke verbindet allgemeine Bemerkungen mit teils detaillierten Angaben, oft auch mit Zitaten. Die Überblicksdarstellung gilt Stilfragen (Fragen des Denk- und des Schreibstils), philosophischen Kontexten, denk- und ideengeschichtlichen Tendenzen, dem Denkstil der Autoren, dem Aufbau und der Argumentationsweise der Schrift sowie der jeweils bezogenen Position der Verfasser gegenüber Fragen philosophischer Natur, handle es sich nun um Erkenntnistheorie, Ontologie, Metaphysik, Moral, Ethik, Sozialphilosophie, Semiotik, Ästhetik oder eine andere philosophische Teildisziplin, um die Welt, die Gesellschaft, das Ich, die Wissenschaft oder andere Probleme. Unter den Werk-Artikeln stehende Referenzen verweisen auf die Quellen, aus denen der Autor seine Einfälle bezogen hat.

Das A-Kapitel besteht aus den Abschnitten »Die Akten vom Martyrium des vergöttlichten Philosophen Seneca«, »Über das Angemessene«, »Angst- kult und Kultangst«, »Antiautoritäres Philosophieren«, »Apologie des Judas Ischarioth«, »Über Architektur und Menschen«, »Asketische Leere«, »Auch eine Philosophie der Jugend«, »Ausführliche Erklärung der Piranesischen Kupferstiche«, »Aztektische Philosophie«. Im B-Kapitel finden sich die Abschnitte »Der Belagerungszustand«, »Beunruhigung«, »Bewerbungsacten großer Philosophen«, »Bildungsbuchung«, »Brandschrift«, »Brief über die Mauern«, »Das Buch vom gemeinen Mann« etc. Das imaginäre Werk »Die Akten vom Martyrium des vergöttlichten Philosophen Seneca« (»Acta martyrii divi philosophi Senecae«), eine Schrift über Senecas Tod, wird einem unbekanntem Stoiker zugeschrieben, der damit angeblich auf das *Martyrium des Polykarp* antwortet; Fiktives ›antwortet‹ also auf Reales; die detaillierte Beschreibung des Werks und seiner Rezeption nimmt mehrere Seiten ein.³⁶³ Die Dissertationsschrift »Über das Angemessene« (Dissertatio de apto) wird dem Königsberger Metaphysik- und Logikprofessor Martin Knutzen zugeschrieben (einem Lehrer Kants) und schließt mit einem Zitat sowie mit einem Literaturhinweis.³⁶⁴ »Angst- kult und Kultangst« wird als kulturphilosophische Schrift des Gelehrten Jacopo Casaubon, einer Figur aus Umberto

³⁶³ Ebd., S. 11–15.

³⁶⁴ Ebd., S. 16f.

Ecos Roman *Il pendolo di Foucault*, ausgewiesen,³⁶⁵ die umrissene Thematik der imaginären Schrift entspricht nicht nur Ecos Spiel mit der Grenze zwischen Fakten und Fiktionen, um die es im fraglichen Roman explizit geht, sondern auch der Verfolgungsangst der Figur Casaubon und dem romaninternen Diskurs über Verschwörungstheorien. – Die »Ausführliche Erklärung der Piranesischen Kupferstiche« wird Lichtenberg zugeschrieben, in Anspielung auf dessen »Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche« und unter Verwendung von Zitaten aus Texten über Piranesi; faktual sind die Referenzen Piranesi und Lichtenberg, sogar das Zitat ist ein echtes (kaum verfälschtes) Zitat von de Quincey – nur bezieht es sich nicht auf Lichtenberg, sondern auf Coleridge.³⁶⁶ Dem Romanisten Victor Klemperer, bekannt vor allem als Verfasser der Schrift *Lingua Tertii Imperii* (*LTI*), schreibt Sommer ein Werk namens »Lingua Temporis Nostri« (»LTN«) zu (»Berlin (Ost) 1958«), in dem die Macht der Sprache und der Wörter gewürdigt werde, deren zunehmende Differenzierungskraft eine zunehmend stärker ausdifferenzierte Welt erzeuge. Die Beschreibung von Klempereres angeblichem Argument erscheint doppelbödig: Einerseits spielt sie an auf eine Produktivkraft der Sprache, die (unter anderem) auch plausible Fiktionen hervorbringt, andererseits läßt sie sprachliche Äußerungen (auch philosophische) in eine verdächtige Nähe zu gegenstandslosem Gerede rücken. Daß man oft nicht einmal weiß, wie etwas gemeint ist, kommt hinzu.³⁶⁷ In mancher Hinsicht ist das *Lexikon* ein ironisches Buch; im Detail herrscht ohnehin die Ironie. Zugleich sieht es sich selbst als Beitrag zum philosophischen Diskurs, wenn man denn die einleitende Bestimmung ernst nimmt:

Philosophisches Denken heißt, in Alternativen zu denken. Nicht so sehr konsequentes, sondern anderes Denken macht Philosophie aus. Daher will das ›Lexikon [...]‹ Alternativen des Denkens ausreizen und Gewichte in der Geschichte des Denkens neu verteilen.³⁶⁸

³⁶⁵ Ebd., S. 17–19.

³⁶⁶ Ebd., S. 27–31.

³⁶⁷ Ebd., S. 182–183.

³⁶⁸ Ebd., S. 9f.

14. Bestiarien und Verwandtes

Das Wissen über ›Bestien‹ ist seit der Antike immer wieder in teils umfangreichen Kompendien zusammengeführt worden. Das ›Bestiarium‹ läßt wegen seiner Gegenstände und in seiner Eigenschaft als Wissenskompendium sowohl zu vielfachen Parodien als auch zu phantasievollen Erweiterungen ein (vgl. dazu Teil II, Bestiarien). Besonders nahe liegt es, Menschen (Individuen und Typen) durch ›bestiarische‹ Erfassung kritisch oder humoristisch in den Blick zu nehmen. Aber in Gestalt phantastischer Bestiarien werden auch Alternativschöpfungen beschrieben, in denen sich programmatisch die kreativen Potentiale der Einbildungskraft manifestieren.

(63) Franz Blei: *Das große Bestiarium der Literatur*. Berlin 1924. (zuvor Ps.: Dr. Peregrin Steinhövel: *Bestiarium literaricum. Genaue Beschreibung derer Tiere des literarischen Deutschlands*. München 1920.)

Franz Blei hat ein satirisches *Bestiarium literaricum* verfaßt (1920/24), dessen Artikel sich an die Darstellungsweise von biologischen (tierkundlichen) Sachbüchern anlehnen; die Satire zielt auf die dargestellten Gegenstände: auf zeitgenössische Autoren, deren Eigennamen als Artnamen verwendet werden.³⁶⁹ Gut vertreten sind dabei, passend zum ›naturkundlichen‹ Stil des Lexikons, die Naturalisten, aber auch andere Autoren finden sich geschildert; porträtiert wird unter anderem auch das (Dichter-)Tier »BLEI«.³⁷⁰

(64) Anonym [= Gerhard Funke]: *Nonnescius nemo – Physiologus alter. Bestiarium Philosophicum*. Bonn 1976.

Analog zu Franz Bleis satirischem *Bestiarium literaricum* (1920/24) entstand 1976 ein konzeptionell verwandtes Kompendium, das ebenfalls im Titel auf das Genre des Bestiariums sowie auf den *Physiologus* anspielt: das unter dem Nicht-Namen *Nonnescius nemo – Physiologus alter* erschienene *Bestiarium Philosophicum*. Hier werden in alphabetischer Folge Philosophen in einer Weise porträtiert, die an zoologische Kompendien angelehnt ist. Die Artikel sind personal-satirisch; stilbildend ist eine eher milde, manchmal

³⁶⁹ Etwa im Artikel »Der Borchardt«, Blei 1924, S. 23. (Zuvor Ps.: Dr. Peregrin Steinhövel: *Bestiarium literaricum. Genaue Beschreibung derer Tiere des literarischen Deutschlands*. München 1920)

³⁷⁰ Ebd., S. 17f. Weiterführende Literatur: Harth 1997.

auch etwas alberne Form des Humors. Schon durch ihre als Bezeichnung einer Gattung oder Art traktierten Eigennamen sind die Objekte der Darstellung identifizierbar; der Rest der Artikel besteht aus Anspielungen auf deren Lehren, Schriften und Lebensumstände, wie in folgendem Beispiel:

ADORNO. Je nach Situation der, die oder das Adorno: vom bekannten, ökologisch vollkommen reinen Wiesengrund sich kaum abhebende kontextkonforme, artifiziiell hochgezüchtete Stechmücke mit schnell regenerierender, perfekt adjustierter Stechapparatur [...].³⁷¹

(65) Fritz Schönborn [= Herbert Heckmann]: *Deutsche Dichterflora. Anweisungen zum Bestimmen von Stülblüten, poetischem Kraut und Unkraut*. München 1980.

Einem ähnlichen Konzept verpflichtet wie Bleis *Bestiarium* ist Herbert Heckmanns *Dichterflora*, die unter dem Autorpseudonym Fritz Schönborn im Jahr 1980 erschien; hier bietet die lexikographische Erschließung der Pflanzenwelt statt der Tierwelt das Organisationsmuster des Textes. Wiederrum werden Schriftsteller porträtiert, und zwar auch hier zeitgenössische Autoren, wiederum liegt der Akzent auf deren Œuvres, wiederum also liegt ein Stück (satirischer) Literatur über Literatur vor. – Die Namen der behandelten »Gewächse« setzen sich manchmal aus verfremdeten Schriftstellernamen und Elementen geläufiger Pflanzennamen zusammen (Ackerzwerenz, Bernhardtistel, Biermannflöte, Blauer Meckel, Härtlingfächer, Heißenbüttelrose, Johnsonknöterich etc.), manchmal bestehen sie auch nur aus verfremdeten Autornamen (Handkerl, Jandldadei, Lenzsiegfried). So wie Blei sich selbst porträtiert hatte, so enthält die *Dichterflora* auch einen Artikel über das »Heckmännchen«. Anders als das *Bestiarium literaricum* ist die *Dichterflora* alphabetisch strukturiert.³⁷²

(66) Stefano Benni/Pirro Cuniberti: *I meravigliosi animali di Stranalandia*. Texte von Stefano Benni. Zeichnungen von Pirro Cuniberti. Mailand 1984, 91994.

Das in Kooperation des Schriftstellers Stefano Benni und des Zeichners Pirro (Pier Achille) Cuniberti entstandene Buch über die wunderlichen Tiere

³⁷¹ Anon. [= Funke] 1976, S. 8.

³⁷² Weiterführende Literatur: Baldes 2006.

von Stranalandia präsentiert sich als ein in Artikel gegliedertes phantastisches Kompendium, welches Bewohner und Gesetze einer Alternativwelt (Stranalandia, ›Fremdlandien‹) porträtiert.³⁷³ In vielen Texten Bennis spielen Tiere eine zentrale Rolle; oft werden Grenzen zwischen Menschlichem und Animalischem verwischt. Bennis und Cunibertis Kompendium wird gerahmt durch einen Prolog, der über den Schiffbruch zweier Forschungsreisender (Achilles Kunbertus und Stephen Lupus) von der Universität Edinburgh berichtet, die sich wundersamerweise mittels eines schwimmenden Schreibtisches auf die Insel Stranalandia retten konnten und dort von 1906 bis 1909 blieben. In dieser Zeit beobachteten und katalogisierten sie Flora und Fauna. Unter wiederum phantastischen Umständen in die gelehrte Welt (nach Buenos Aires) zurückgekehrt, finden sie keinen Glauben bei den Kollegen; 1939 verschwinden die beiden. Der Band über die »meravigliosi animali« ist angeblich einer von drei Bänden, die 1923 in London erschienen. Eine Karte von Stranalandia ist dem Katalog der hiesigen Lebewesen vorangestellt.

Die illustrierten Porträts der phantastischen Lebewesen der Insel sind durch Verweise und Mehrfachnennungen miteinander vernetzt. Prägend für Aussehen und Verhalten dieser Wesen sind vor allem Wortspiele, bei denen Elemente differenter Wörter synthetisiert werden; Die bildliche Darstellung gleicht sich den durch Wortmanipulationen entstehenden neologistischen Artnamen an und zeigt jeweils Hybridwesen. Durch Wörter-Kreuzungen entstehen so etwa der »cantango« (aus »cane« und »Tango«, Hund und Tango: ein tanzender Hund, der eine Reihe besonderer Schritte beherrscht), der »cockeruth« (aus »Cocker« und »Mammut«) etc. Autor und Zeichner orientieren sich an der seit dem Mittelalter florierenden Prodigienliteratur und an älteren teratologischen Werken, der Text steht aber auch im Zeichen der Zivilisations- und Technik-Kritik. Besonders das Fernsehen und seine Wir-

³⁷³ Für jugendliche Leser verfaßt, fand das Buch so viele auch erwachsene Leser, daß es 1985 den »Premio Riconoscimento Assemblaggio ›Città di Spoleto‹« erhielt. Helmut C. Jacobs weist auf die Beliebtheit des Formats ›Bestiarium‹ in der italienischen Literatur der 1970er–1990er Jahre hin; er nennt u.a.: Rossana Ombtes: *Bestiario d'amore* (1977), Alfonso Cardamone: *Bestie metafore* (1989), Marco Dezzi Bardeschi: *Bestiario minimo* (1990), Giorgio Celli: *Bestiario postmoderne* (1990), Giancarlo Rossini: *Bestiarium Compendium* (1991), Alfredo Cattabiani: *Bestiario segreto* (1995) sowie die Neuauflage von Federigo Tozzi: *Bestie* (zuerst 1917; 1987, dt.: *Bestien*, 1988). – Anknüpfungen an und Anspielungen auf das Bestiarium finden sich auch bei Dino Buzzati: *Bestiario* (1991; Erzählungen), Andrea Pazienza: *Bestiario* (1992; Tierzeichnungen), Nello Vegezzi: *Bestiario* (1992; Tierskulpturen). Vgl. Jacobs 1997, hier S. 174.

kungen werden satirisch reflektiert. Die »Lezione di lingua Stranalandese« (stranalandesische Sprachlektion) leitet zum Verfremden sprachlicher Bestände und zur Erfindung neuer grammatischer Formen an.³⁷⁴ Bennis und Cunibertis Buch ist eine Hommage ans kreative Verdrehen und Verfremden als Basis eines neuen Blicks auf die Dinge. »[...] tutto è così strano che nulla più ti sembra strano«, alles ist derartig fremdartig, daß dir nichts mehr fremdartig vorkommt, so heißt es in einer Notiz.³⁷⁵

Das Motiv der (teilweise) imaginären gelehrten Abhandlungen der Forscher sowie der Name Buenos Aires dürfen wohl als Hommage an Borges, den Verfasser einer »phantastischen Zoologie«, gelten. Die aus mechanischen und animalischen Bestandteilen zusammengesetzten Wesen erinnern an analoge Hybride aus Luigi Serafinis *Codex Serafinianus* (zuerst 1981), einem Kompendium über eine imaginäre Welt.³⁷⁶

(67) Giorgio Celli: *Bestiario postmoderno*. Rom 1990.

Giorgio Celli ist Entomologe (und Inhaber einer Professur an der Universität Bologna) und deklariertes Tierfreund. Sein Bestiarium, mit dessen Betitelung er explizit an die Bestiarientradition anschließt, besteht aus einer Serie von kürzeren Texten über Tiere, ihre Lebensformen und ihr Verhalten; erzählerische, auf konkreten Beobachtungen beruhende und reflexiv-kommentierende Passagen verbinden sich in allen Texten. Nicht von phantastischen oder doch exotischen Wesen handeln sie, sondern von vertrauten Tieren, die der Erzähler näher kennengelernt hat. Generell betont Celli die Offenheit der Grenze zwischen menschlichen und tierischen Verhaltensweisen; animalisches Verhalten wird in einer Weise beobachtet und beschrieben, die dem Menschen seinen vermeintlichen Sonderstatus streitig macht – sei es, daß besondere Fähigkeiten und Dispositionen der Tiere zur Sprache kommen, sei es auch, daß individuelle Tiere in ihrer Ähnlichkeit zu menschlichen Individuen geschildert werden. Insofern ist der Mensch der heimliche Kerngegenstand des Bestiariums – und als Kompendium eines ›anderen‹ Wissens präsentiert sich dieses insofern, als es – ausgehend von wissenschaftlich soliden Tier-Beobachtungen das Bild des Menschen zur Dispositi-

³⁷⁴ Benni/Cuniberti 1994, S. 5. Neben Wesen aus Stranalandia werden auch die stranalandische Sprache, das lokale Alphabet, ein Zahlensystem und ein stummes Alphabet (»L'alfabeto muto Osvaldese«) vorgestellt – angelehnt an Spielformen der utopischen Reiseliteratur.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Weiterführende Literatur: Jacobs 1997.

on stellt. Das Bestiarium gliedert sich in mehrere Teile, die jeweils eine Serie von Texten zusammenfassen. In »Le mie api e qualche formica« geht es (aus der Sicht des Biologen und Verhaltensforschers) um Eigenschaften und Kompetenzen von Bienen und Ameisen; Titel wie »L'ape feminista«, »L'ape farmacista«, »L'ape pesante« deuten die prägende Tendenz der Reflexionen an. Unter dem Titel »I miei gatti e qualche cani« finden sich private Beobachtungen und Erinnerungen zusammengefaßt. Das »Bestiario d'amore« schildert tierisches Sozial- und Sexualverhalten in einer an menschliche Verhältnisse angelehnten Weise; in »Un poco di bionica« wird an darwinistisch-evolutionistische Diskurse angeschlossen; die Serie »Spazio, densità, aggressività« widmet sich u.a. »moralischen« Themen und Verhaltensweisen. »Delfini, pinguini, topi e moltri altri« wirft anläßlich verschiedenster Tiere die Frage nach Analogien zwischen Mensch und Tier auf. Der abschließende Abschnitt »A scuola dalle analogie« widmet sich dem Thema des subjektiven Sehens und besitzt – über seine Bemerkungen zur Verhaltensforschung hinaus – selbstreferentiellen Charakter.³⁷⁷

(68) Kat Menschik: *Die Nixen von Estland. Ein Bestimmungsbuch*. Frei nach Enn Vetemaa bearbeitet und illustriert von Kat Menschik. Nach dem russischen Übersetzungsmanuscript ins Deutsche übertragen von Günter Jäniche. Mit 684 naturwissenschaftlichen, geographischen und najadologischen Abbildungen sowie sechzehn Farbtafeln. Frankfurt a.M. 2002.

Das Kompendium *Die Nixen von Estland* des Estländers Enn Vetemaa spielt mit der Form lexikographischer Darstellung artenkundlichen Wissens; es wurde auf der Basis einer russischen Übersetzung aus dem Estnischen von Kat Menschik frei ins Deutsche übertragen und illustriert. In der »Einführung« stellt sich das Buch als nixenkundliches Werk vor. Als seinen Vorgänger nennt es das »Buch von den Nixen« M. J. Eisens, das bereits 60 Jahre alt und zur antiquarischen Rarität geworden sei. Daher bedürfe es eines zeitgemäßen »Lehrmittels«, vor allem für Anfänger. Eingeteilt werden die Nixen »in Familien, Gattungen und Arten, wie das jetzt üblich ist«;³⁷⁸ über manche Zuordnungen könne dabei diskutiert werden. Anregungen der Leser könnten in künftige Auflagen aufgenommen werden. Die estnischen Bezeichnungen

³⁷⁷ Weiterführende Literatur: Celli 1983, 1993, S. 88–91. – Maag 1997.

³⁷⁸ Menschik 2002, S. 7.

der verschiedenen Nixen gehen, wie es heißt, auf den Verfasser (Vetemaa) selbst zurück, »da es sich auf dem Gebiet der Najadologie als dringend notwendig erwies, ähnlich wie in anderen Wissenschaften, mit Hilfe einer einheitlichen Nomenklatur eine Systematisierung durchzuführen und eine Klassifizierung vorzunehmen« – habe »die Najadologie sich doch längst aus einer beschreibenden und statistischen in eine exakte Wissenschaft verwandelt.«³⁷⁹ Vetemaa erbittet von der Öffentlichkeit »Mitteilungen über Nixen, die anhand vorliegender Tabellen nicht bestimmt werden können«, und er verweist auf die künftige Arbeit der »Nixensektion der Gesellschaft der Naturforscher«.³⁸⁰

Die den Artikeln vorangestellte »Allgemeine Bestimmungstafel estnischer Nixen« verzeichnet unter der »Ordnung: Nixenartige (Naiadomorpha)« 5 »Familien«, denen jeweils verschiedene »Gattungen« entsprechen, die ihrerseits teilweise in verschiedene Arten ausdifferenziert sind. Sie haben stets auch einen lateinischen Namen. Das *Bestimmungsbuch* insgesamt ist aufgebaut wie ein populärwissenschaftliches Nachschlagewerk. Es enthält eine Fülle meist schwarzweißer Abbildungen, dazu Farbtafeln, die denen in anatomischen Atlanten nachempfunden sind und auf denen man etwa physiologische Besonderheiten der Nixen vorgeführt bekommt. Zu den Abbildungen, die höchst unterschiedliche, mit Eigenarten, Lebensformen und Umwelt der Nixen auf verschiedenste Weisen verknüpfte Objekte zeigen, gehören auch Tafeln, die jeweils mehrere Objekte in der Art natur- oder landeskundlicher Schaubilder präsentieren.

(69) Hanna Zeckau/Carsten Aermes: *Brehms verlorenes Tierleben. Illustriertes Lexikon der ausgestorbenen Vögel und Säugetiere. Mit einem Vorwort von Josef H. Reichholf, 60 Monografien aus Brehms Tierleben, 70 farbigen Bildtafeln und 3 Übersichtskarten. Frankfurt a.M. 2007.*

Eine Bestandsaufnahme von natürlichen Arten, die es nicht mehr gibt, bietet Hanna Zeckaus und Carsten Aermes' Kompendium, dessen Informationen insgesamt fachwissenschaftlich fundiert und keineswegs erfunden sind. Als ein Komplementär-Brehm berichtet der Band über lauter ausgestorbene Arten, eingeleitet durch eine Abhandlung »Über das Aussterben« von Josef H.

³⁷⁹ Ebd., S. 8.

³⁸⁰ Ebd., S. 9.

Reichhoff.³⁸¹ Über die Konzeption des Lexikons informiert ein Hinweis zur Benutzung:

Vorliegendes Buch nimmt sich zwei Ausgaben von ›Brehms Tierleben‹ aus den Jahren 1882 und 1911 zur Grundlage. [...] Berücksichtigt werden in der vorliegenden Arbeit nur die Vögel und Säugetiere, die Brehm ab der Ausgabe von 1882 noch als lebend beschrieben hatte und die folglich in den letzten 125 Jahren ausgestorben sind. Tiere, die zu Lebzeiten Brehms schon nicht mehr existierten, wie etwa der Dodo von der Insel Mauritius, werde daher in dieser Arbeit lediglich erwähnt. / Viele der seit 1500 ca. 196 ausgestorbenen Vögel und Säugetiere haben zu Zeiten Brehms noch gelebt – die meisten starben in den letzten 150 Jahren aus. Trotzdem wurde von diesen ausgestorbenen Vögeln und Säugetieren nur ein Bruchteil von Brehm direkt beschrieben oder erwähnt, so dass im vorliegenden Lexikon insgesamt 60 Arten mit Texten und Abbildungen behandelt werden; alle 136 Arten sind jedoch in den den Kapiteln vorangestellten Übersichtskarten erfaßt.³⁸²

Behandelt werden Vögel und Säugetiere. Es folgt eine Liste vom Aussterben bedrohter Vögel und Säugetiere. Sie umfaßt 261 Namen. Gegenstück eines konventionellen Tierkundebuchs, ist das Lexikon der ausgestorbenen Arten ein Kompendium, dessen Sachwissen sich fast ausschließlich auf Vergangenes bezieht und so an die Vergänglichkeit aller Gegenstände des Wissens erinnert.

(70) Caspar Henderson: *The Book of Barely Imagined Beings. A 21st Century Bestiary.* London 2012.

Hendersons Buch stellt sich durch seinen Titel in die Tradition des Bestiariums. Sein Kompendium präsentiert in Form einer alphabetisch geordneten Artikelserie Tiere, die es wirklich gibt, wobei das Kriterium ihrer Auswahl darin liegt, daß diese Tiere nach Einschätzung ihres Beschreibers fast den Rahmen des Vorstellbaren sprengen. Indem solche *Barely Imagined Beings* in Form eines Fachbuchs vorgestellt werden, das sich an biologische Fakten hält, findet ein Spiel mit der konventionellen Abgrenzung zwischen Realem und Imaginärem statt – kein besonders subversives Spiel allerdings, denn es entspricht ja dem Tenor der Darstellungen insgesamt, die ›schwer vorstellbaren‹ Tiere in ihrer Faktizität zu bekräftigen. Die vorgestellten Tiere tragen

³⁸¹ Zeckau/Aermes 2007, S. VII–XVI.

³⁸² Ebd., S. 260.

teilweise Namen, die an mythische und fabulöse Wesen erinnern; aber der Verdacht, man habe es mit Fiktionen zu tun, wird durch Photos und den informativen Duktus der Informationen entkräftet. Aus dem Inhalt:

Axolotl – Barrel Sponge – Crown of Thorns Starfish – Dolphin – Eel – Flatworm – Gonodactylus – Human – Iridogorgia – Japanese macaque – Kirip^há-kò, the Honey Badger – Leather Back – Mystaceus – Nautilus – Octopus – Pufferfish – Quetzalcoatlus – Right Whale – Sea Butterfly – Thorny Devil – ›Unicorn‹, the Goblin Shark – Venus’s Girdle – Waterbear – Xenoglaux – Xenophyphore – Yeti Crab – Zebra Fish.

Neben Schwarzweiß-Photos, Diagrammen und anderen informativen graphischen Elementen, die in jedem konventionellen Lexikon stehen könnten, finden sich Zeichnungen phantastischer Szenen und Figuren und allerlei Reminiszenzen an historische Bildzitate. So etwa beginnt die Abteilung zum Buchstaben D respektive zum »Dolphin« mit einer Graphik, auf der sich Bildmotive unterschiedlicher Provenienz nachgezeichnet finden: Bilder von Delphinen, die an antike Fußbodenmosaiken erinnern, eine Zeichnung der Venus von Willendorf und eine Darstellung Amphions auf einem Delphin (ebd., S. 50). Nicht nur zur Einleitung neuer Artikel, sondern auch innerhalb der Artikel finden sich viele schmückende graphische Elemente, die Fabelwesen zeigen. Alle Artikel beginnen mit einer geschmückten Initiale des Buchstabens, dem sie zugeordnet sind – visuelle Referenzen an mittelalterliche illuminierte Manuskripte und die in ihnen dargestellten Vorstellungswelten. Die schwarz gedruckten Haupttexte der Artikel werden ergänzt durch rot gedruckte Marginalien, in denen sich die Mitteilungen in neue Geschichten hinein verzweigen, auch in mythische, in Legenden, in Überlieferungen unterschiedlichster Art, kurz: in ein Geschichtenuniversum hinein, das zu den vorgestellten Tieren gehört. Diverse Referenzen auf Borges (S. IX, XIV, XIX, 113, 143, 203, 257, 349) signalisieren, hier gehe es nicht allein um das erstaunliche Reich des Faktischen, sondern auch um Imaginationen. Zu einer Botschaft Gottes, die angeblich in einer Tomate gefunden wurde, heißt es entsprechend: »Whatever the truth of that tomato, it is certainly the case that human beings regularly see things which are not there.«³⁸³ Der Artikel über die »Jumping Spiders« ist nicht nur durch das Photo eines Exemplars der

³⁸³ Ebd.

entsprechenden Spezies mit einem doppelten Augenpaar illustriert,³⁸⁴ sondern auch durch das berühmte Vexierbild der Kaninchen-Ente.³⁸⁵

(71) Reiner Matysik: *wesen*¹. Frankfurt a.M. 2007.

Reiner Matysik entwirft unter dem Projekt-Titel *wesen*¹ (2007) eine Kollektion von »prototypmodelle(n) postevolutionärer lebensformen«, mit denen ebenfalls eine künftige Entwicklung der Arten antizipatorisch dargestellt wird. Die plastischen Objekte, die Matysik als Wesen einer künftigen Welt herstellt, werden von ihm selbst in einer katalogähnlichen Artenlehre ausführlich kommentiert – wobei sich die Frage nach der Abgrenzbarkeit von wissenschaftlichem Diskurs und ästhetischer Imagination stellt. Der Designer hat sich mit dem Thema Evolution künstlerisch, aber auch in diskursiver Form auseinandergesetzt. Seine Gedankenexperimente nehmen ihren Ausgang vom Pflanzenreich; der Band »zukünftige lebensformen« konzentriert sich explizit auf Pflanzliches als »die basis allen lebens«. ³⁸⁶ Dies hat mehrere Gründe. Erstens weicht er der Frage nach »höherem« oder »niedерem« Leben sowie ethischen Aufladungen des Themas dadurch weitgehend aus. Die Vorstellung rigider Eingriffe in pflanzliche Organismen ist weniger durch ethische Vorbehalte belastet als die von Manipulationen des Tierreichs. Zweitens kann er auf Texte und Bilder zurückgreifen, in denen die auf phänomenaler Ebene stattfindenden Übergänge des Pflanzlichen zum Animalischen, vor allem aber auch zur Welt der Artefakte thematisiert werden.

Matysiks Thema ist eine gesteuerte Evolution. Den Hauptteil des Kompendiums bilden Porträts neuer post-evolutionärer – sprich: durch manipulierte Eingriffe in die Evolution, aber auf der Basis von Evolutionsgesetzen erzeugter Wesen. Sie gruppieren sich in folgende Gattungen: »inoculi / augenlose / eyeless ones« (81 Arten, durchnummeriert von 00001 bis 00081), »leukobionten / leukobionts« (16 Arten, durchnummeriert von 01001 bis 01016), »mesobionten / mesobionts« (9 Arten, durchnummeriert von 02001 bis 02009) und »mikroorganismen / micro-organisms« (12 Arten, durchnummeriert von 03001 bis 03012). Die abenteuerlichsten Formen finden sich bei der größten Gruppe von Wesen, den Inoculi. Diese sehen aus, als hätten phantasievolle Kinder ihre bunten Knetmassenvorräte ausgiebig genutzt, um

³⁸⁴ Ebd., S. 200.

³⁸⁵ Ebd., S. 199.

³⁸⁶ Matysik 2007, S. 7.

Gestalten hervorzubringen, deren Formensprache Zitate aus der Tierwelt, der Pflanzenwelt und der anorganischen Welt, aber auch der Artefakte (Mobiliar, Gerätschaften, einfache Maschinen) verbindet.

15. Topographisches

›Atlanten‹ dienen nicht allein der Darstellung räumlicher Gegenstände und Strukturen: Geläufig ist diese Formatbezeichnung auch dort, wo andere Gegenstandsfelder wissenschaftlicher Forschung visuell in Überblicksform dargestellt werden. Als »systematische Sammlungen von Arbeitsobjekten« sind Atlanten »die Wörterbücher der Augenwissenschaften«.³⁸⁷ In den Bildern der frühen Atlanten unterschiedlicher Gegenstandsbereiche dokumentiert sich prägnant die neuzeitliche Erschließung der Welt auf dem Weg über die Empirie; neben die geographisch-topographischen treten astronomische und anatomische Atlanten, sowie schließlich auch Atlanten solcher Strukturen, die dem bloßen Auge nicht sichtbar sind.³⁸⁸ Bis heute sind solche Atlanten ein wichtiges Hilfsmittel empirisch fundierter Wissenschaften und Praxisbereiche. Ausgerechnet das Atlas-Format in seiner Bindung an eine empiriegestützte Welterkenntnis wird jedoch auch zum Medium des Entwurfs und der Ausgestaltung erdachter Welten, wie rezente Atlanten mit Karten imaginärer Räume belegen.³⁸⁹

Mit Blick auf künstlerische und literarische Projekte, die sich im Titel als ›Atlanten‹ präsentieren, ist zudem gerade die gebräuchliche Verwendung des Terminus ›Atlas‹ auch für nicht-räumliche Gegenstände signifikant. Denn die Präsentation von Raumdarstellungen, Karten, topographischen Diagrammen und anderen Formaten, die man aus geographischen Atlanten kennt, kann sich mit der Intention verbinden, unter dem Titel ›Atlas‹ zugleich mit Raumdarstellungen auch Nicht-Räumliches zu ›kartieren‹ – etwa Träume, Wünsche, Ängste und Obsessionen. (Vgl. zum Thema auch Teil II, Abschnitt: Atlas)

³⁸⁷ Vgl. Daston/Galison 2007, S. 22f.

³⁸⁸ Ebd., S. 24.

³⁸⁹ Vgl. Harmon 2004.

(72) Alberto Manguel/Gianni Guadalupi: *The Dictionary of Imaginary Places*. Toronto 1980. – *Von Atlantis bis Utopia*. München 1981.

In Alberto Manguels und Gianni Guadalupis *Dictionary of Imaginary Places* (zuerst 1980) werden Schauplätze porträtiert, die sich in literarischen Texten geschildert finden. Die Anordnung ist alphabetisch, beginnend mit Abaton, dargestellt in Sir Thomas Bulfinchs fiktiver Reisebeschreibung aus *My Heart's in the Highlands* (Edinburgh 1892), endend mit Zuy, einem in den Niederlanden lokalisiert Elfenreich, wie es von Sylvia Townsend Warner in *Kingdoms of Elfin* (London 1977) beschrieben wird. Einleitend betonen die Herausgeber die Problematik des Unternehmens, zwischen imaginären und nicht-imaginären Orten differenzieren zu wollen. Natürlich gibt es literarisch geschilderte Orte, die auf keiner Landkarte außerhalb der Literatur zu finden sind. Aber welchen Status im Spannungsfeld zwischen Empirie und Imagination haben Orte, die zwar auf Landkarten verzeichnet sind, in literarischen Texten aber ein ganz spezifisches Gesicht erhalten? Und welchen Status haben Orte, die man als ›Landkarten-Orte‹ wiedererkennt, die im literarischen Kontext aber einen anderen als den vertrauten Namen zugewiesen bekommen? Was ist mit »Proust's Balbec, Hardy's Wessex, Faulkner's Yoknapatawpha and Trollope's Barchester«?³⁹⁰ Was geschieht bei der Verwendung vertrauter Ortsnamen für erfundene Orte? Der Versuch, einzugrenzen, was die Kategorisierung als ›imaginary place‹ impliziert, erweist sich als problematisch – und als ein letztlich ungelöstes Problem wird sie im Vorwort der beiden Lexikographen auch reflektiert, obwohl man zu pragmatischen Lösungen kommen mußte. Die Differenzierung zwischen ›Wirklichkeit‹ und ›möglichen‹ oder ›imaginären‹ Welten erweist sich – bezogen auf den jeweils einzelnen Entscheidungsfall – als Problem ohne Lösung. Manguels und Guadalupis lexikographische Darstellungen zu literarischen Figuren und Orten präsentieren ihre Gegenstände so, als seien sie wirklich. Alberto Manguel ist in dieser Hinsicht stark von Borges geprägt.³⁹¹

³⁹⁰ Manguel/Guadalupi 1981, S. X.

³⁹¹ Weiterführende Literatur: Calvino 1995. – Eco 2013.

(73) Werner Nell: *Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mittelerde. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen. Mit Illustrationen von Steffen Hendel. Mannheim 2012.*

Nells Atlas präsentiert Poträts diverser fiktionaler Welten, darunter auch Tolkiens »Mittelerde«.³⁹² Kartographische Darstellungen nehmen breiten Raum ein. In den die Karten begleitenden Textabschnitten wechselt der Duk-tus der Darstellung zwischen »nacherzählend«-fiktionalem Darstellen und kommentierenden Meta-Texten hin und her, meist mehrfach. Einleitend reflektiert der Topograph über das Wesen »fiktiver Orte«. Es folgen Einzelartikel mit Ortsbeschreibungen, Angaben zur Bedeutung des fraglichen Ortes innerhalb des Werks der Fiktion, in dem er beschrieben wird, Graphiken (Karten, Lagepläne, Veduten u.ä., vom Graphiker Hendel z.T. auf der Basis früherer Illustrationen und anderen älteren Materials geschaffen).

Vorgestellt werden folgende Orte: Adistan und Dschinnistan – Atlantis – Auenland – Avalon – Camelot – Eldorado – Entenhausen – Gondor – Insel der Flasche – Lilliput – Lummerland – Mahagonny – Metropolis – Mittelerde – Niflheim – Nimmerland – Olymp – Oz – Paradies – Phantasien – Robinson Crusoes Insel – Schatzinsel – Schilda – Schlaraffenland – Sonnenstadt – Springfield – Utopia – Walhall – Xanadu – Zauberberg.

(74) Katharine Harmon: *You are here. Personal geographies and Other Maps of the Imagination. New York 2004.*

Unter dem Titel *You are here. Personal geographies and Other Maps of the Imagination* hat Katharine Harmon eine Kollektion von Karten zusammengetragen, die an konventionelle geographische Karten zwar erinnern, konventionelle kartographische Codes dabei aber teilweise ebenso gründlich

³⁹² Vgl. als Spezial-Atlas auch: Fonstad 2012, (engl.: *The Atlas of Middle-Earth*. Boston 1991). Fonstads die Karten begleitende Texte bedienen sich eines »faktualen« Stils: Sie beschreiben Beschaffenheit, Geschichte und Topographien der Tolkienschen Welt wie die einer wirklichen Welt. Dazu paßt die Dominanz narrativer Darstellung: Meistens wird erzählt. Wie eng bei Fonstad Kartographie und Narration miteinander verschränkt sind, zeigt noch ein anderer Umstand: Eine ganze Reihe topographischer Karten illustriert bestimmte Episoden aus Tolkiens Romanzyklus, bietet also die »Karte zur (Teil-)Geschichte« und macht dabei die Abfolge der Phasen bestimmter Ereignisse sichtbar. So verfolgt man auf S. 100/101 die »Wege der Hobbits«, dargestellt mit ihren Daten, beobachtet den Hin- und Rückweg zwischen Beutelsend und Bruchtal. Oder man liest auf einer Karte die Geschichte Gollums am Leitfaden ihrer verschiedenen Stationen nach (ebd., S. 117).

modifizieren wie die Strukturen der dargestellten ›Welten‹ selbst. Im Klappentext des aus Kartenreproduktionen bestehenden Buchs wird auf die Motive hingewiesen, die der kartographischen Arbeit zugrundeliegen: Nicht nur um die Kartierung erfahrbarer und vermeßbarer Räume, sondern auch um die erfundener und vorgestellter Räume gehe es dabei. Karten können – so die Kernidee der hier repräsentierten kartographischen Kunst – nicht nur äußere und empirisch überprüfbare Raumerfahrungen abbilden, sondern auch innere, imaginäre und projektive Räume schildern: Orte der Phantasie, der Wünsche und der Ängste, Orte des vorgestellten Anderen, mögliche Orte, Räume der Zukunft.³⁹³ (Harmons dabei getroffene Unterscheidung zwischen kartierten Imaginationen und anderen kartierten Geländen ist dabei im übrigen nicht unproblematisch, weil sie Übergänge und Ambiguitäten verwischt.)

Daß die Karten der Imagination teilweise mit literarischen Vorstellungswelten verbunden sind, verdeutlicht schon die erste Karte innerhalb der im Buch versammelten Kollektion auf so nachdrückliche wie ausgefallene Weise: die »Ocean-Chart« aus Lewis Carrolls *The Hunting of the Snark* als eine Seekarte, die nur die See, kein Land – und als Folge des Fehlens topographischer Differenzierungen genau genommen gar nichts – zeigt. Sie ist ganz leer, und darum konnte sie auch, wie es bei Carroll über die Mannschaft der Snark-Jäger heißt, jeder verstehen. Im Kontext der vorliegenden Kartenkollektion erscheint die Leere des weißen Kartenblatts als Sinnbild für die Freiheit kartographischer Phantasien. Harmons Kollektion seltsamer Karten ist dabei thematisch gegliedert: In der Abteilung »Personal Geography« finden sich Karten, die zugleich Körperteile oder Körper sind, ferner Karten, die individuelle und kollektive Ideen, Sehnsüchte, Werte, Moral-, Wunsch- und Angstvorstellungen darstellen. In der Abteilung »A Home in the World« sind Karten der äußeren Welt (des regionalen, globalen oder kosmischen Raumes) versammelt, die eine individuell-persönliche Interpretation des jeweils dargestellten Raumes zum Ausdruck bringen. Die Karten

³⁹³ »You are here« is a wide-ranging collection of [...] inventive maps. These are charts of places you are not expected to find, taking you on a voyage of the mind: an exploration of the ideal country estate from a dog's perspective; a guide to buried treasure; a trip down the road to success; or the imaginary world of an inmate of a mental institution. With over hundred maps from artists, cartographers, and explorers, *You are here* gives the reader a breathtaking view of worlds, both real and imaginary.« (Harmon 2004, Klappentext.)

in der Abteilung »Realms of Fantasy« sind der Kartographie imaginärer Länder gewidmet.

Der den Band einleitende Aufsatz »I, Mercator« von Stephen S. Hall, akzentuiert den Zusammenhang zwischen Imagination und Kartographie. Ein besonderer Akzent liegt auf der in kartographischen Darstellungen artikulierbaren Individualität topographischer Erfahrungen. Jeder vermesse und strukturiere seinen Raum auf eigene Weise, produziere eigene Karten, sei ein neuer »Mercator«. Für die Raumstrukturen, die sich auf den persönlichen Karten des Einzelnen herausbilden, seien, so Hall weiter, Assoziationen konstitutiv, ähnlich wie für die Zeitmuster, die die Erinnerung (re-)konstruiere: »Like memory, geography is associative.«³⁹⁴ Und nicht nur die Produktion, sondern auch das Betrachten von Karten sei ein imaginationsgesteuerter, von Stimmungen, persönlichen Vorlieben und Erfahrungen geprägter Prozeß. Wenn hier von »Mapping« die Rede ist, so sind damit nicht nur geographische Karten gemeint. Auch temporale, etwa entwicklungsgeschichtliche Gegenstände, erdgeschichtliche, biologische, astrophysikalische und klimatologische Daten (auch und gerade Daten mit Zeitindex) sind Anlässe der Kartierung, und im Zeichen eines wachsenden Sensoriums für die Darstellungsoptionen von Karten treten kartographische Codes und Praktiken in den Dienst der Vermittlung ganz unterschiedlichen Wissens. In all diesen kartographisch erschlossenen Wissensgebieten öffnet sich die Praxis des Kartographierens dann aber zugleich hin zur Imagination, zur Repräsentation des Möglichen und (bislang) bloß Vorstellbaren, aber auch zur Erfindung von Alternativen, ja zur Kartierung der Grenzen des Vorstellungsvermögens selbst. In der Vorstellungswelt des Einzelnen, so Hall, überlagern sich Karten verschiedener Art, insbesondere die konventionell-topographischen und die der persönlichen Imaginationen. Im Licht der Kollektion von »persönlichen Geographien«, von Karten der Imagination und Halls kommentierenden Bemerkungen erscheint alles Kartieren subjektiv – und entsprechend sind reale und imaginäre Räume als Gegenstände des Kartierens nicht zu trennen.

³⁹⁴ Hall in Harmon 2004, S. 15.

16. Wissen über Wissen. Reflexionen über Enzyklopädien. Meta-Lexikographisches

Ein Moment ästhetischer Selbstreferenz liegt bei literarischen und essayistischen ›Alphabeten‹ bereits in der zitathaften Verwendung der lexikographischen Form. Auf dezidiertere Weise selbstbezüglich präsentieren sich Werke, die sich mit den Bedingungen und Implikationen, der Geschichte und den Spielformen von Lexikographie und Enzyklopädistik auch auf thematischer Ebene beschäftigen, mit den epistemisch-diskursiven Voraussetzungen, den Interessen der Lexikographen, den Funktionen solchen Schreibens – und dies in Form von Lexika und Wörterbüchern. Ein spezifisches Licht auf die Arbeit der Enzyklopädisten werfen auch Sammelprojekte, die ostentativ keine Form haben, nicht einmal die des Alphabets, die aber auf das Sammeln als Basis der enzyklopädischen Tätigkeit verweisen. Einen Sonderfall der Reflexion über die Wissensgesellschaft stellen Kompendien der Dummheit, der irrigen, abstrusen und abwegigen Wissensgehalte dar.

(75) Guy de Planchy/Jean-Claude Carrière: *Dictionnaire de la bêtise et des erreurs de jugement. Édition revue et considérablement augmentée. Paris 1983 (zuerst Paris 1965).*

Der Untertitel des *Dictionnaire de la bêtise* verdeutlicht, welcher Art von Gegenständen das alphabetisch organisierte lexikographische Kompendium gilt:

[...] contenant des galimatias, bévues et cacographies, des pensées dérégées et absurdes, des hypothèses plus ou moins hasardeuses touchant l'histoire universelle ou la biographie des personnes, à quoi l'on a ajouté un certain nombre de sottises, des folies ou imaginations de toutes sortes et plusieurs balivernes.³⁹⁵

Dummheiten, Unsinn, schrullige und wilde Spekulationen, Fehleinschätzungen, Auskünfte über Personen, denen Verrücktheiten, Phantastereien, Dummheiten zugeschrieben wurden: ein Lexikon, das sich dieser Art von Materie widmet, bildet ein seinerseits aussagekräftiges Gegenstück zum Konversationslexikon oder Wörterbuch als einem Mittler verlässlicher und bildungsrelevanter Informationen, einem Monument und Speicher des Wis-

³⁹⁵ Planchy/Carrière 1983, S. 19.

sens über die Welt. Daß im Negativ auch die Konturen des Positivs sichtbar werden, gehört zu den Pointen des Unternehmens.

Anregungen verdankt der *Dictionnaire de la betise* insbesondere Flauberts *Sottisier*. Er präsentiert sich ähnlich wie letzterer als Sammlung von Textfundstücken, also von Ausschnitten des allgemeinen Diskurses, als bloßstellender Spiegel der Gesellschaft von Sprachbenutzern und Schreibern, die dergleichen hervorbringt. Die Lexikographen breiten einen eminent umfangreichen Bestand an Zitaten aus, deren Provenienz dann jeweils knapp angegeben wird. Manchmal treten an die Stelle von Zitaten auch Paraphrasen, in denen Meinungen referiert werden, verknappt und zugespitzt. Mit all dem Material wird exemplifiziert, was der Untertitel verheißt – Unsinn und Fehlurteile, krause Gedanken, dummes Zeug, schrullige Einfälle, Verrücktheiten, fixe Ideen unterschiedlicher Art. Die einzelnen Einträge beginnen entsprechend dem Muster von Wörterbüchern oder Lexika mit einem typographisch hervorgehobenen Stichwort. Unter diesem stehen dann einzelne oder mehrere Passagen, kürzere oder längere: Meinungen, Aussagen, Informationen, die sich diesem Stichwort zuordnen lassen und als Spielformen der »bêtise« und der »erreurs de jugement«, der Dummheit und der irrigen Meinung, ausgewählt wurden. Als Überschriften und Medien der Rezeptionslenkung fungieren in den Artikeln gruppenweise und in Fettdruck jeweils knappe Stichwörter, die die Kompilatoren selbst verfaßt und den Zitaten vorangestellt haben; diese bestimmen die Perspektive, aus der die fraglichen Zitate dem jeweiligen Lemma zugeordnet werden. (Manchen Lemmata sind mehrere solcher gebündelter Zitatgruppen zugeordnet.)

Vielfach deutet die Überschrift an, wo die Dummheit der folgenden Textpassagen liegt: So beginnt der Eintrag »ABSINTHE« (er ist der zweite des ganzen Kompendiums und folgt dem Eintrag »ABEILLES«, in dem zwei seltsame Aussagen über Bienen, je einer von Plinius und von Scaliger, referiert werden) mit der (ironischen) Bemerkung: »A recommander« – Unter diesem Stichwort wird dann aus der Schrift eines gewissen Henri Lierre (*La Question de l'absinthe*, 1867) zitiert, der die segensreichen Wirkungen des Absinth zusammenfaßt.³⁹⁶ Daß der Eintrag »ABSTINENCE« unmittelbar folgt, ist ein alphabetisch bedingter, aber sinniger Zufall: Hier erfährt man unter der Überschrift »Les bienfaits qu'elle procure« etwas darüber, welche Folgen die Abstinenz für das Leben Karls dem Großen gehabt habe:

³⁹⁶ Ebd., S. 19.

Sie habe ihn während des Lebens von Krankheiten geschützt, dann aber ins Grab gebracht; Referenz ist eine Schrift von Nicolas Venette: *La Génération de l'homme, tableau de l'amour conjugal, édition de 1690*.³⁹⁷ – Es folgt unter dem Stichwort »ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES« eine Ankündigung, derzufolge die fragliche Akademie eine Sitzung aufgehoben hat, weil es nichts zu tun gab.³⁹⁸ Zwischen »ABEILLE« und »ZOROASTRE« präsentiert der Dictionnaire über 500 Seiten an Informationen, die merkwürdige Thesen und Anschauungen wiedergeben oder in denen Gegenstände und Themen des Alltags und der Wissensgesellschaft auf kurios bis absurd modifizierte Weise zur Sprache kommen.

In Ausweitung der Idee einer Bestandsaufnahme der zeitgenössischen und historisch zeitnahen Dummheiten, Trivialitäten, Albernheiten, Beschränktheiten, wie sie für Flauberts kompilatorische Arbeit am *Sottisier* prägend war, tragen die Verfasser des *Dictionnaire de la betise* Meinungen und Aussagen von der Antike bis zum 20. Jahrhundert zusammen. (Plinius als wichtige Referenz eröffnet mit »ABEILLE« den Band und beschließt ihn mit »ZOROASTRE«.) Dadurch signalisiert das Kompendium die Überzeitlichkeit der menschlichen Neigung zu Dummheiten. Allerdings kommt es auch zu einer Entdifferenzierung, die dem Unternehmen einen Teil der Schärfe nimmt, die ein entsprechender Dictionnaire zur modernen Wissensgesellschaft hätte haben können: Neben abseitigen Vorstellungen neuerer Historiker, Gelehrter, Zeitbeobachter stehen aus moderner Sicht seltsame Auffassungen, deren Seltsamkeit wohl maßgeblich dem jeweils historischen Wissensstand und den sich historisch wandelnden Epistemen geschuldet ist. Plinius' kuriose Informationen über Bienen irritieren wohl weniger als die Eloge eines Autors des 19. Jahrhunderts auf die positiven Effekte des Absinthkonsums. Wie ein Spiegel einer Geschichte, die immer wieder neue alberne Pseudowissensbestände hervorbringt, erscheine vor allem Artikel, die serienweise Behauptungen verschiedener Jahrhunderte zum gleichen Gegenstand zitieren oder referieren – so etwa zu »ADAM«, über dessen erstes Wort und dessen Bart man etwas erfährt, darüber, daß er Urvater nur der Juden wurde, Flämisch sprach und ein Hermaphrodit war.³⁹⁹

³⁹⁷ Ebd., S. 20.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Ebd., S. 22f.

Die beiden Diktionaristen haben ihrer Kompilation ein längeres Vorwort vorangestellt, das unter dem ans *Lob der Torheit* des Erasmus von Rotterdam erinnernden Titel »Éloge de la bêtise« das Konzept des Kompendiums kommentiert und wichtige Anregungen nennt. Dabei werden u.a. Flauberts Figuren Bouvard und Pécuchet als Ahnherren der im folgenden ausgebreiteten Schrullen beschworen. Die Dummheiten einer Zeit seien, so heißt es unter anderem, der Spiegel ihrer Zeit; man verstehe eine Epoche besser, wenn man sich ihren Dummheiten zuwende und sie entlarve.⁴⁰⁰ erinnert wird an positive Evaluationen der Dummheit, etwa an die Baudelaires, der sie als Begleiterscheinung der Schönheit charakterisiert hat⁴⁰¹ – ein Beispiel dafür, daß die Theoretiker der Dummheit von dieser affiziert sein können, daß es keinen festen Punkt außerhalb des Universums der Dummheit gibt. Die Beliebigkeit der alphabetischen Anordnung (»la loterie de l'ordre alphabétique«) kommt den Intentionen der Diktionaristen entgegen,⁴⁰² signalisiert sie als Gegenprinzip zur chronologischen Ordnung doch die zeitübergreifende Präsenz der Dummheit in der Geschichte sowie ihr ubiquitäres Wirken quer durch alle Parteien, Stände, Schichten, Berufsgruppen, Interessensgruppen etc.⁴⁰³ Einerseits dem Grundgestus nach entlarvend – entlarvend durch den Gestus des Ausstellens, des fast kommentarlosen bloßen Herzeigens von Dummheiten in Zitatform –, steht der Dictionnaire seinem Thema andererseits doch auch mit einer gewissen Sympathie und Solidarität gegenüber. Diese resultiert daraus, daß die Dummheit als Teil, wenn nicht sogar als heimliches produktives Zentrum des menschlichen Geistes aufgefaßt wird – weil sie (wie im Vorwort suggeriert wird) etwas Subversives und Destabilisierendes an sich hat.

La bêtise, dans certains cas, la vraie bêtise, la grande bêtise, celle qui dépasse toutes les bornes et brise toutes les raisons, constitue une richesse secrète mais fabuleuse de ce que nous appelons encore, faute de mieux, l'esprit humain.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ Ebd., S. 10.

⁴⁰¹ Ebd., S. 12.

⁴⁰² Ebd., S. 13.

⁴⁰³ Ebd., S. 14.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 16.

(76) Die Dictionnaires von Roland Barthes

Barthes' diktionaristische Texte gelten nicht allein Schlüssel- und Zentralthemen dieses Autors, sie sind auch in anderer Hinsicht für sein Œuvre charakteristisch – insbesondere, insofern durch sie die geläufige Unterscheidung zwischen wissenschaftlichem und literarischem Schreiben ebenso unterlaufen wird wie durch zahlreiche andere Barthesche Texte – unter anderem durch Einbeziehung eines Ichs, das sich als Wissenschaftler, aber auch als autofiktionaler Erzähler präsentieren kann. Auf eine indirekte, aber doch konsequente Weise sind sie Hommagen ans Alphabet und an die Schriftkultur, die durch das Alphabet metonymisch repräsentiert wird. Sie realisieren als Artikelsequenzen die Idee einer lockeren, albumartigen Textform, die Barthes auch in anderen Arbeiten erprobt, und erinnern als lockere Reihen von Textabschnitten an die für Barthes leitende Vorstellung eines flexiblen, fluiden Textes.

(a) Roland Barthes: *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift*. Französisch – Deutsch. Übers. v. Hans-Horst Henschen. Mainz 2006 (posthum).

Barthes' erstes dem Format der alphabetischen Artikelsequenz verpflichteter Text gilt dem Schreiben und der Graphie (im weiteren Sinn), damit aber auch den Voraussetzungen, unter denen Wissen verschriftlicht wird. (Vgl. I. C, 4.1) Die Beziehung der einzelnen Stichwörter zum Rahmenthema ›écriture‹ ist unterschiedlich transparent; sie kann jeweils (vom Leser) hergestellt werden, aber auf kategorial und begriffslogisch unterschiedlichen Wegen. Bemerkenswerterweise steht das Titelwort ›écriture‹ selbst als einziges in Anführungszeichen – wie, um seine Leitbegriffs-Funktion in Frage zu stellen. Es geht mit den differenten Typen von Stichwörtern und den ihnen zugeordneten Artikeln um materielle und physische Aspekte des Schreibens, um Schriftsysteme, Buchstabenformen, Schreibtechniken und Texterzeugungspraktiken, es geht um die am Schreiben beteiligten Instanzen, um Textsorten, Textträger, Prozesse des Lesens – aber auch um abstraktere Gesichtspunkte. Insofern illustriert die Artikelserie, wie sich am Leitfaden des Alphabets Heterogenes zusammenführen läßt und ein Thema sich dabei in Variationen entfaltet.

Artikel: Auf die Einleitung »Repères« (»Wegmarken«), deren Titel bereits darauf hindeutet, daß im folgenden ein Parcours eingeschlagen wird, folgen

vier Teile, deren Einzelabschnitte unter alphabetisch angeordneten Lemmata stehen:

I. Illusions (Illusionen): Cacher (Verbergen) – Classement (Klassifizierung) – Communication (Kommunikation) – Contretemps (Zur Unzeit) – Fonctions (Funktionen) – Indice (Indiz) – Mutations (Mutationen) – Oral/écrit (Mündlich/schriftlich) – Origine (Ursprung) – Personne (Person) – Savoirs (Wissensgebiete) – Transcriptions (Transkriptionen).

II. Système (System): Alphabets (Alphabete) – Illisible (Unleserlich) – Invention (Erfindung) – Lettres (Buchstaben) – Majuscule (Majuskel) – Mapping (Mapping) – Mémoire (Erinnerung) – Ruban (Band) – Systématique (Systematik) – Thèse (These) – Typologie (Typologie).

III. Enjeu (Einsatz): Astronomie (Astronomie) – Economie (Ökonomie) – »Ecriture« (»Schrift«) – Machine à écrire (Schreibmaschine) – Pouvoir (Macht) – Prix (Preis) – Profession (Beruf) – Signature (Signatur) – Social (Sozial) – Tachygraphie (Kurzschrift).

IV. Jouissance (Genuss): Copie (Kopie) – Corps (Körper) – Couleur (Farbe) – Cursivité (Kurrentschrift) – Ductus (Duktus) – Infini (Unendlich) – InSCRIPTION (Einschreibung) – Lecture (Lektüre) – Ligatures (Ligaturen) – Main (Hand) – Matière (Material) – Mur (Wand) – Protocoles (Protokolle) – Rythme (Rhythmus) – Sémiographie (Semiographie) – Support (Träger) – Vection (Richtung) – Voyelle (Vokal).

(b) Roland Barthes: *Le plaisir du texte*. Paris 1973 – *Die Lust am Text*. Aus d. Franz. v. Ottmar Ette. Frankfurt a.M. 2010.

Auch mit diesem ›Alphabettex‹ reflektiert Barthes über Graphie – hier vor allem unter Aspekten, die sich mit Praktiken des Schriftstellers und des Lesens verbinden, mit sprachlichen und graphischen Performanzen, mit den Implikationen schriftlicher Darstellung. (Vgl. I. C, 4.2)

Artikel: Affirmation (Behauptung) – Babel (Babel) – Babil (Plappern) – Bords (Seiten) – Brio (Brio) – Clivage (Klüftung) – Communauté (Gemeinschaft) – Corps (Körper) – Commentaire (Kommentar) – Dérive (Abdriften) – Dire (Sagen) – Droite (Rechte) – Échange (Tausch) – Écoute (Hören) – Émotion (Emotion) – Ennui (Langeweile) – Envers (Kehrseite) – Exactitude (Exaktheit) – Fétiche (Fetisch) – Guerre (Krieg) – Imaginaires (Imaginaria) – Inter-texte (Inter-Text) – Isotrope (Isotrop) – Langue (Sprache) – Lecture (Lektüre) – Mandarinat (Mandarinat) – Moderne (Modern) – Nihilisme (Nihilismus) – Nomination (Namengebung) – Obscurantisme (Obskurantismus) – Œdipe (Ödipus) – Peur (Angst) – Phrase (Satz) – Plaisir (Lust) – Politique (Politik) – Quotidien (Alltäglich) – Récupération (Vereinnahmung) – Re-

présentation (Repräsentation) – Résistances (Widerstände) – Rêve (Traum) – Science (Wissenschaft) – Signifiante (Signifianz) – Sujet (Subjekt) – Théorie (Theorie) – Valeur (Wert) – Voix (Stimme(n)).⁴⁰⁵

c) Roland Barthes: *ROLAND BARTHES par roland barthes*. 1975. – *Über mich selbst*. Aus d. Franz. v. Jürgen Hoch. Berlin 2010.

In Fortsetzung der abecedarischen Bücher über Graphie und literarisches Schreiben ist dieser Band dem Sprachgebrauch, den Ausdrucksweisen, den Redemodi gewidmet – vor allem im Zeichen der Frage nach Modi der Selbstdarstellung (vgl. I. C, 4.3). Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis erzeugt Desorientierung: Nicht einmal bezogen auf zu erwartende Themenfelder, Diskurstypen und Schreibweisen ergibt sich ein einheitliches Bild. Bezogen auf eben diesen Irritationseffekt wirken einzelne Lemmata wie andeutende Selbstverweise (»Die Atopie«, »Die Koinzidenz«, »Die Wahnsinnskurve der imago«), oder sie werden doch »selbstverweisverdächtig«. Als eine Etüde in Heterologie, die den Leserwunsch nach Entdeckung von Konstellationen und hypothetischer Bildung von Mustern programmatisch stimuliert, ist das »konfuse« Inhaltsverzeichnis ein Teil, ja eine mise-en-abyme des lexikographisch-literarischen Textes insgesamt.

Aus der Artikelfolge:⁴⁰⁶ Actif/réactif (Aktiv / reaktiv) – L'adjectif (Das Adjektiv) – L'aise (Das Wohlsein) – Le démon de l'analogie (Der Dämon der Analogie) – Au tableau noir (An der Tafel) – L'argent (Das Geld) – Le vaisseau Argo (Das Argoschiff) – L'arrogance (Die Arroganz) – Le geste de l'aruspice (Die Geste des Sehers) – L'assentiment, non le choix (Einwilligung, nicht Wahl) – Vérité et assertion (Wahrheit und Behauptung) – L'atopie (Die Atopie) – L'autonymie (Die Autonymie) – La baladeuse (Der Anhängewagen) – Quand je jouais aux barres... (Beim Barlauf ...) – Noms propres (Eigennamen) – De la bêtise, je n'ai le droit... (Von der Dummheit darf ich nur ...) – L'amour d'une idée (Die Liebe zu einer Idee) – La jeune fille bourgeoise (Das Bürgermädchen) – L'amateur (Der Amateur) – Reproche de Brecht à R. B. (Brechts Vorwurf an R. B.) – Le chantage à la théorie (Die Erpressung mit der Theorie) – Charlot (Chaplin) – Le plein du cinéma (Das Angefüllte des Films) – Clausules (Verklausulierungen) – La coïncidence (Die Koinzidenz) – Comparaison est raison (Vergleich ist Vernunft) – Vérité et consistance (Wahrheit und Stofflichkeit) – Contemporain de quoi?

⁴⁰⁵ Vgl. Barthes 1973, S. 153f. und ders. 2010, S. 85f.

⁴⁰⁶ Vgl. Barthes 1975, S. 127–142, sowie die Inhaltsübersicht in ders. 2010, S. 266.

(Zeitgenosse von was?) – Eloge ambigu du contrat (Zweideutiges Lob des Vertrags) – Le contretemps (Das Kontratempo) – Mon corps n'existe... (Mein Körper existiert nicht ...) – Le corps pluriel (Der plurale Körper) – La côtelette (Das Kotelett) – La courbe folle de l'imgo (Die Wahnsinnskurve der imago) – Couples de mots-valeurs (Paare von Wert-Worten) – La double crudité (Das doppelte Rohe) [...]

(d) Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977. – *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Aus d. Franz. v. Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M. 2015.

In diesem Band, dem das Alphabet als geheime Textur unterlegt ist, schlüpft der Schreibende in die Rolle des Liebenden und erkundet den Liebesdiskurs. Er spricht wie bzw. als ein Wörterbuch, was u.a. durch typographische Mittel unterstrichen wird (vgl. I. C, 4.4).

Aus der Lemmata-Liste: *S'abîmer* – »JE M'ABIME, JE SUCCOMBE...« – 1. Figures – 2. Ordre – 3. Références. – *Absence* – L'ABSENT – 1. L'absent, c'est l'autre – 2. Un discours féminin? – 3. L'oubli – 4. Soupirer – 5. Manipulation de l'absence – 6. Le désir et le besoin – 7. L'invocation – 8. Koan de la tête sous l'eau. – *Adorable* – »ADORABLE!« – 1. Paris, un matin d'automne – 2. Atotal – 3. La spécialité du désir – 4. La tautologie. – *Affirmation* – L'INTRAITABLE – 1. La protestation d'amour – 2. Violence et joie de l'imaginaire – 3. La force n'est pas dans l'Interprète – 4. Reconnissons. – *Altération* – UN PETIT POINT DU NEZ – 1. Le point de corruption – 2. Voir l'autre assujetti – 3. »Se faire casser le pot« – 4. L'affolement d'être – 5. »Mes petites bonnes femmes«. [...] ⁴⁰⁷

Abhängigkeit – DOMNEI / 1. Die Lehnspflicht des Liebenden 2. Der Aufstand. – Abwesenheit – DER ABWESENDE / 1. Der Abwesende ist der Andere 2. Ein weiblicher Diskurs? 3. Das Vergessen 4. Seufzen 5. Manipulation der Abwesenheit 6. Die Begierde und das Bedürfnis 7. Die Anrufung 8. Das koan vom Kopf unter Wasser. – Allein – »KEIN GEISTLICHER HAT IHN BEGLEITET« / 1. Rückfällig 2. Alle Türen schließen sich 3. Einsamkeit des Liebenden 4. Unzeitgemäß 5. Warum ich allein bin. – Anbetungswürdig – »ANBETUNGSWÜRDIG!« / 1. Paris, an einem Herbstmorgen 2. Atotal 3. Die Besonderheit der Begierde 4. Die Tautologie. – Angst – AGONY / 1. Die Angst als Gift 2. *Primitive agony*. [Weitere Einträge:] Brief – DER LIEBESBRIEF; Dämonen –

⁴⁰⁷ Vgl. Barthes 1977, S. 683.

»WIR SIND UNSERE EIGENEN TEUFEL«; Drama – ROMAN/DRAMA; Eifersucht – DIE EIFERSUCHT; Einbezogen – »TUTTI SISTEMATI« (etc.)⁴⁰⁸

Auf den ersten Blick wirkt die Stichwörterliste wie ein völliges Durcheinander; die Uneinheitlichkeit der Wortarten mag an ein Wörterbuch erinnern; die nummerierten Gesichtspunkte oder Bedeutungsfacetten erscheinen aber ausnehmend heterogen.⁴⁰⁹

(77) Anette Selg/Rainer Wieland (Hg.): *Die Welt der Encyclopédie*. Aus d. Franz. v. Holger Fock, Theodor Lücke, Eva Moldenhauer und Sabine Müller. Frankfurt a.M. 2001.

Neben einer Auswahl von ins Deutsche übersetzten Artikeln aus der *Encyclopédie* Diderots und d’Alemberts enthält der Band eine Reihe zusätzlicher Artikel: Texte zeitgenössischer Verfasser; diese sind, jeweils unter ein Lemma gestellt, in die alphabetische Artikelsequenz der alten Artikel integriert. Das Projekt ›Encyclopédie‹ wird durch die neuen Texte also fortgesetzt, die Enzyklopädie Diderots und d’Alemberts als Motor des Schreibens produktiv genutzt. Den Abschluß des Bandes bildet eine »Kleine Geschichte der Encyclopédie« von Robert Darnton. Dieser Essay sowie andere Paratexte vermitteln eine Fülle an Informationen über die französische Enzyklopädie, beleuchten deren epistemische Grundlagen, informieren über ihre Entstehung und Faktur und würdigen ihren Beitrag zur Wissensgeschichte. Betont wird explizit sowie durch das Arrangement des Bandes zum einen die Aktualität dessen, was man als das ›Projekt Enzyklopädie‹ charakterisieren könnte, zum anderen die Bedeutung der Artikel der *Encyclopédie Française* für die Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit und Kontingenz allen Wissens.

Die neuen, von zeitgenössischen Verfassern stammenden Artikel gelten Themen, die sich in die Reihe der Originartikel gut fügen:

»Ach, Adam« (Christina von Braun), »Babel« (Javier Marías), »Entdeckung & Erfindung« (Erwin Chargaff), »Enzyklopädie« (Horst Günther), »Genuß« (Mathias Greffrath), »Geschichte« (Aleida & Jan Assmann), »Heiliger Stuhl« (Luigi Malerba), »Hirn« (Detlef Linke), »Kolonie« (Tzvetan Todorov), »Krieg« (Alexander Kluge), »Lied« (Margriet de Moor), »Luxus« (Hans Magnus Enzensberger), »Meisterwerk« (Hans Belting), »Naturrecht« (Jutta

⁴⁰⁸ Vgl. Barthes 2015, S. 5–12, hier S. 5f.

⁴⁰⁹ Weiterführende Literatur: Eluerd 1989, 1995. – Margarito 1993. – Michaud 1983.

Limbach), »Nichts« (Lars Gustafsson), »Ökonomie« (Elmar Altvater), »Philosoph« (Henning Ritter), »Physik« (Anton Zeilinger), »Roman« (Michel Tournier), »Seele« (Michael Krüger), »Tier« (Anita Albus), »Vaterland« (Daniel Cohn-Bendit), »Walfang« (Ivetta Gerasimchuk), »Wissenschaft« (Jean Dhombres), »Zitat« (Willi Winkler).

Im Inhaltsverzeichnis sind die neuen Artikel durch rote Druckfarbe markiert; so wird die Überlagerung des alten Artikelgefüges durch eine neue Schicht nachvollziehbar. Dieser Konstruktion überlagert sich noch eine weitere Textschicht. Über den ganzen Band hin verstreut finden sich Zitate von Autoren unterschiedlicher Jahrhunderte und Sprachräume. Zu Wort kommen hier neben Philosophen, Wissenschaftlern und Wissenshistorikern insbesondere zahlreiche literarische Autoren und Künstler, respektive ihre Texte. Mit zitierten Passagen vertreten sind – beispielsweise – Woody Allen, Hans Christian Andersen, Laurie Anderson, Victor Auburtin, Ingeborg Bachmann, Roland Bartes, Charles Baudelaire, Johannes R. Becher, Walter Benjamin, Gottfried Benn, Thomas Bernhard, Wolf Biermann, Ernst Bloch, Léon Bloy, Hans Blumenberg, Jorge Luis Borges, James Boswell, Bertolt Brecht, Rolf Dieter Brinkmann etc.⁴¹⁰ Durch diese Konstruktion suggeriert der Band, daß zur ›Welt der Enzyklopädie‹ neben Enzyklopädisten im engeren Sinn (also Verfassern, die an Enzyklopädieartikeln schrieben) und Vertretern verschiedener Wissensdiskurse, die ›enzyklopädiefähiges‹ Wissen produziert haben, auch das literarische Schreiben einen wichtigen Beitrag geleistet hat und leistet. (Dazu paßt es, daß zu den Verfassern neuer Enzyklopädie-Artikel auch mehrere gehören, die vor allem als Autoren literarischer Texte oder, wie Anita Albus, als Künstler bekannt geworden sind.) Und so erscheint literarisches Schreiben als Medium jener Wissensreflexivität, die auch das enzyklopädische Schreiben Diderots, d’Alemberts und ihrer Mitarbeiter bereits charakterisierte: Eine ganze Reihe der zitierten literarischen Texte setzen sich mit dem Thema Wissen aus einer bestimmten Perspektive explizit auseinander. Zudem wird durch das Arrangement eines enzyklopädistischen Bandes, in dem sich informative, sachwissenbezogene Artikel und literarische Zitate durchdringen, die Grenze zwischen faktuellem und fiktionalem Schreiben durchlässig. Das Vorwort von Selg und Wieland betont, hinter den Texten zeichneten sich die persönlichen Profile der jeweiligen

⁴¹⁰ Das Quellenverzeichnis des Bandes listet in fünf kleingedruckten Spalten die Quellen im einzelnen auf. Vgl. Selg/Wieland 2001, S. 478–480.

Autoren ab. Mit Blick auf Textkorpora, die als sachlich bezogene Wissensvermittler konzipiert wurden, ist dies zumindest nicht selbstverständlich.

Mit einem Buch die Menschheit verbessern zu wollen, was für eine Anmaßung! [...] Und doch: Nach und nach werden aus Wörtern Stimmen, hören wir Verstimmungen – glückliche Tage, Verdruß. Wir lesen, daß Diderot nach seiner Rückkehr vom Begräbnis des verehrten Freundes Montesquieu seinen Artikel ›Eklektizismus‹ beendet; lassen uns von Jaucourts Entdeckerfreude anstecken, wenn er die hungrige Laus auf seinem Handrücken beschreibt, Bein für Bein, Haar für Haar; amüsieren uns über Rousseaus Verdammung schlecht klingender Trompeten; lesen, wie sich die wohl einzige Frau, die an der ›Encyclopédie‹ mitschreiben durfte, Susanne-Marie de Vivans, über die Weitschweifigkeit ihrer Kollegen mokiert [...]; und wir fühlen mit, wie Diderot sich im Artikel »Enzyklopädie« den ganzen Frust von der Seele schreibt über das »verfluchte Monstrum«, das ihm so viele Jahre seines Lebens geraubt hat.⁴¹¹

Nach welchen Kriterien wurde die Auswahl der alten *Encyclopédie*-Artikel getroffen? Erstens erfolgte sie erkennbar unter dem Aspekt der Aktualität des jeweils verhandelten Themas oder Stichworts, welches von der Zeitspezifik der jeweiligen Darstellung oft unberührt bleibt, auch wenn die Artikel erkennbar historisches Wissen bieten. Entscheidend erscheint dann, daß die Stichworte weitere Reflexionen ausgelöst haben und noch auslösen. Gleich drei alte Artikel zum Stichwort »MENSCH« (Homme, Homme (Moral), Homme (Politik)) werden aufgenommen.⁴¹² Mit ihnen kombiniert findet sich ein Zitat aus Primo Levis autobiographischem Buch *Was ist ein Mensch?*, datiert »Auschwitz, 26. Januar 1945«.⁴¹³ An Diderots Artikel »MEISTERSTÜCK ODER MEISTERWERK« schließt sich ein Essay Hans Beltings zum Lemma »MEISTERWERK« an,⁴¹⁴ der die Konzeptgeschichte des ›Meisterwerks‹ umreißt, ausgehend von der Feststellung, diese sei für die Enzyklopädisten des 18. Jahrhunderts nicht voraussehbar gewesen.⁴¹⁵ – Zweitens wurden mehrfach Artikel gewählt, welche in Bezug zu den episte-

⁴¹¹ Ebd., S. VI.

⁴¹² Ebd., S. 256f.

⁴¹³ Ebd., S. 256.

⁴¹⁴ Ebd., S. 253–256.

⁴¹⁵ Ebd., S. 253.

mischen Prämissen,⁴¹⁶ zum Konzept und zur Konstruktion der Enzyklopädie stehen, darunter u. a. der Diderotsche Enzyklopädie-Artikel.

Für den Leser des Bandes bedeutet die Überlagerung des Artikelnetzwerks zu Stichworten der alten und einer (offenen) neuen Enzyklopädie mit literarischen Zitaten eine Einladung, Zusammenhänge zwischen Literatur und einzeldisziplinärem Wissen zu entdecken. In der Kombination von Artikeln und Zitaten liegt ein manchmal provozierendes, oft auch humoristisches Moment. So ist in den Artikel zum Lemma »ABERGLAUBE« (Jaucourt) eine Passage aus Rolf Dieter Brinkmanns Buch *Rom, Blicke* einmontiert, die das Thema Papst kritisch beleuchtet.⁴¹⁷ Der folgende Artikel »ABORIGINES« (Mallet) enthält als Einlage ein Zitat aus R. W. B. McCormacks *Tief in Bayern*, das den »männlichen Bayern« und die »Einheimischen« überhaupt einer karikierenden ethnologischen Betrachtung unterzieht.⁴¹⁸ Ein Musil-Zitat über Amazonen ergänzt den (alten) Artikel »AMAZONE«⁴¹⁹ etc. Diderots Artikel »KUNST« findet in einem Ernst-Jandl-Zitat aus »Die Humanisten« ein sarkastisch-komisches Gegenstück.⁴²⁰ Der »LIEBESLIED«-Artikel Jaucourts wird mit dem Text eines berühmten Chansons kombiniert bzw. durch dieses Lied gleichsam vertont (»Je t'aime...«).⁴²¹ Vereinzelt werden Sachtexte zitiert, deren Charakter sich in der neuen Umgebung wandelt. So ergänzt den Artikel »BOMBE« (Le Blond) eine anonyme »Brand-satzanleitung«.⁴²²

Diderots Artikel »ENZYKLOPÄDIE« wird mit Zitaten mehrerer Autoren kombiniert: Hebbel kommentiert im Tagebuch die Schlechtigkeit der Welt,⁴²³ Herder kritisiert das Unternehmen der Enzyklopädisten,⁴²⁴ Ingeborg Bachmanns Erzählung »Simultan« liefert eine Passage über das menschliche

⁴¹⁶ Vgl. den Art. »ZUSAMMENHANG«, 447ff. (anonym): »Zusammenhang – Liaison (Metaphysik). Dieses Prinzip ist notwendig für das Verständnis der Welt, wenn sie unter dem allgemeinsten Gesichtspunkt betrachtet wird, das heißt als ein zusammengesetztes & veränderliches Wesen. Der *Zusammenhang* besteht darin, daß jedes Wesen, das in die Zusammensetzung des Weltalles eingeht, in anderen Wesen den zureichenden Grund für seine Existenz neben ihnen oder seine Fortsetzung in ihnen hat.«

⁴¹⁷ Ebd., S. 2.

⁴¹⁸ Ebd., S. 3.

⁴¹⁹ Ebd., S. 10f.

⁴²⁰ Ebd., S. 219.

⁴²¹ Ebd., S. 233.

⁴²² Ebd., S. 40.

⁴²³ Ebd., S. 68.

⁴²⁴ Ebd., S. 70.

Gehirn als enzyklopädischen Wörterspeicher,⁴²⁵ Vilém Flusser eine Passage über die Schrift,⁴²⁶ Walter Benjamin Bemerkungen über »die Kunst, dicke Bücher zu machen«;⁴²⁷ Thomas Bernhard kommentiert den Suizid eines Bibliothekars im Lesesaal der Salzburger Universitätsbibliothek, der motiviert war durch den Überdruß am Umgang mit Büchern.⁴²⁸ Borges kommt im »ENZYKLOPÄDIE«-Artikel-Kontext gleich dreimal zu Wort: mit Zitaten aus »Von der Strenge der Wissenschaft«⁴²⁹ und aus »Die Bibliothek von Babel«; zitiert werden der berühmte Anfang über das Universum als Bibliothek und die These von der Ewigkeit der Bibliothek.⁴³⁰ – Komplementär zu Diderots »ENZYKLOPÄDIE«-Artikel⁴³¹ findet sich ein ebenso betitelter Artikel von Horst Günther,⁴³² der unter anderem den Charakter enzyklopädischer Darstellungen als (virtueller) Netzwerke betont, wie er nicht zuletzt für den Band von Selg und Wieland selbst prägend ist.

[E]s genügt [...] nicht, eine Sache nachzuschlagen, die man wissen will. Gerade was daneben steht, und wohin von dort aus verwiesen wird, ist fruchtbar für die labyrinthischen Gänge einer Lektüre, die Enzyklopädien kennenlernen, kritisieren und neue konzipieren will. Und noch wichtiger, was nicht da steht, aber vielleicht durch andere Artikel erschlossen werden kann. Den Punkt zu finden, wo ein fruchtbarer Begriff tausend Verbindungen schlägt und einen ganzen Wissensbereich erfassen läßt.⁴³³

Diesem Sonderfall eines zweifach behandelten Lemmas stehen andere Beispiele gegenüber, die dadurch überraschen, daß es tatsächlich einen ›alten‹ Artikel zum fraglichen Stichwort gibt – etwa zum »HOLOCAUST«.⁴³⁴ Daß ein ›neuer‹ Artikel zum selben Stichwort fehlt, mag zufällig sein, wirft aber dennoch die Frage aus, ob das Fehlen des Komplementärartikels nicht auch auf Undarstellbares verweisen könnte.

⁴²⁵ Ebd., S. 73.

⁴²⁶ Ebd., S. 83.

⁴²⁷ Aus *Einbahnstraße* (1928); ebd., S. 84.

⁴²⁸ Aus *Der Stimmenimitator* (1978); ebd., S. 88.

⁴²⁹ Es geht um die Idee einer Karte im Maßstab 1:1; vgl. ebd., S. 75.

⁴³⁰ Ebd., S. 77f.

⁴³¹ Ebd., S. 68–89.

⁴³² Ebd., S. 89–94.

⁴³³ Ebd., S. 89.

⁴³⁴ Mallet, in: Selg/Wieland 2001, S. 175.

Der in der Reihe *Die Andere Bibliothek* erschienene Band ist sorgfältig ausgestattet und spricht, dem Konzept der Reihe gemäß, bibliophile Leser an. Die Verwendung des Zeichens »&« für das Wort »und« hebt die ›alten‹ Artikel von den neuen Texten ab. Faksimiles graphischer Elemente aus der *Encyclopédie* von 1751 sind in den Band integriert: Jeweils auf einer Doppelseite findet sich das Diagramm zum System der menschlichen Kenntnisse in faksimilierter, also französischer Form (vorn im Band) und als deutsche Übersetzung (hinten im Band). Der »Stammbaum des menschlichen Wissens« aus dem Prospekt der *Encyclopédie* (1750) findet sich ausschnittsweise faksimiliert.⁴³⁵ Die typographische Gestaltung des Bandes ist stark ausdifferenziert; sie dient der Markierung verschiedener Textschichten ebenso wie der wohlstrukturierten Textpräsentation. Der Spaltendruck der Artikel erleichtert die Lektüre, ist aber auch eine enzyklopädiehistorische Reminiscenz. Die Bedeutung – oder, metaphorisch gesprochen, das ›Gewicht‹ – des Projekts Enzyklopädie als eines unabgeschlossenen, bis heute fortgesetzten Unterfangens signalisiert wohl auch das für die *Andere Bibliothek* ungewöhnliche Quart-Format (auf das im Paratext explizit hingewiesen wird).

(78) Werner Bartens/Martin Halter/Rudolf Walther (Hg.): *Letztes Lexikon. Mit einem Essay zur Epoche der Enzyklopädien.* Frankfurt a.M. 2002.

Es sei an der Zeit, »ein *Letztes Lexikon* zu verfassen«, so erklären die Herausgeber eines Lexikons, das sich selbst das »letzte« nennt, in ihrem Vorwort über die (aus ihrer Sicht endende) »Epoche der Enzyklopädien«.⁴³⁶ Das *letzte Lexikon* – anlässlich dessen sich die Frage stellt, in welchem Sinn der Titel ironisch zu verstehen ist – ist genaugenommen das Projekt eines Konversationslexikons im Stil der Kompendien des 19. Jahrhunderts, das aus Sicht der Herausgeber des *letzten Lexikons* als anachronistisch erscheint: das Unterfangen, in lexikographischer Form eine Übersicht über die Bestände menschlichen Wissens zu geben und dabei vier Grundanforderungen zu entsprechen: »Aktualität, Objektivität, Selektivität und Präzision«.⁴³⁷ Das *Letzte Lexikon* basiert auf der Auswertung verschiedener Konversationslexika älteren Stils, insbesondere einer ganzen Reihe von Brockhaus-Lexika, die auch

⁴³⁵ Ebd., S. 454.

⁴³⁶ Bartens/Halter/Walther 2002, S. 20.

⁴³⁷ Ebd., S. 19.

ausdrücklich aufgelistet werden (1896–1808, 1812, 1819, 1827, 1833, 1837, 1843, 1851, 1864, 1875, 1882, 1882, 1892, 1928, 1952, 1967, 1996), diverser Auflagen von Meyer-Lexika (1839–1855, 1872, 1902, 1908, 1936, 1971), sowie mehrere andere (älterer) Lexika, darunter Zedlers *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (Halle/Leipzig 1732–1754). Die Selbstbeschreibung der Kompilatoren steht im Zeichen mehrerer suggestiver Metaphern, darunter der von der Verflüssigung ›gefrorenen‹ Wissens.

Wir haben für unser Buch Konversationslexika und einige andere Lexika aus den letzten zweihundertfünfzig Jahren durchgesehen, vor allem diverse Brockhaus- und Meyer-Ausgaben. Panoptische Überblicke darf der Leser aber nicht erwarten. Schon um die begrifflichen und systematischen Ausdifferenzierungen, die politischen, sozialen, alltagssprachlichen Um- und Neubewertungen eines einzigen Haupt- und Staatsworts wie ›Aufklärung‹, ›Gesundheit‹ oder ›Bildung‹ auch nur einigermaßen darzustellen, hätte es dickleibiger Monographien bedurft. Das ›Letzte Lexikon‹ kann und will nicht mit den Heerscharen der Spezialisten und der profunden Sachkenntnis seriöser Enzyklopädien konkurrieren. Es ersetzt keinen einzigen Band eines ordentlichen Lexikons, flüstert aber allem Wissen und allen Wißbegierigen ein laises *Memento mori* ins geneigte Ohr. Wir gleiten über einen unermeßlich großen Ozean gefrorenen enzyklopädischen Wissens, bohren, mit stets unzulänglichen Mitteln, hier und da neugierig ein paar Löcher, um Trouvaillen, versunkene Schätze, Strandgut und den Bodensatz der Geistesgeschichte ans Tageslicht zu fördern. Als Arrangeure und Collageure bedienen sich die Autoren dabei aller Mittel der Kritik, Ironie und Polemik, um eingefrorene Wissensbestände aufzutauen und für die Gegenwart flüssig zu machen.⁴³⁸

Die Einleitung (›Zur Epoche der Enzyklopädien‹) unterstreicht den Aspekt der Darbietung lexikographischen Wissens besonders – und die eigene Umgangsweise mit historischen Darstellungsstilen. Mit den kompilierten Informationen aus allerlei historischen Konversationslexika geht es um die Organisation von Wissen und um dessen Geschichtlichkeit, die hier nicht um der Suggestion von Aktualität willen überspielt, sondern gerade ausgestellt werden soll. Denn damit wird, so die Arbeitshypothese, Geschichte selbst sichtbar gemacht.

⁴³⁸ Ebd., S. 21f.

Die Lexika sind, im Guten wie im Bösen, Teil der deutschen Geschichte. Sie machten sich immer wieder zu Verstärkern und Lautsprechern des Zeitgeistes und riskierten nicht allzu oft – am ehesten noch im Vormärz – oppositionelle Töne. Das *Letzte Lexikon* verfolgt beide Spuren. // Es reagiert auf die erhöhte Umlauf- und Rezeptionsgeschwindigkeit des Wissens nicht mit atemloser Hektik, sondern im Gegenteil mit der Wiederentdeckung enzyklopädischer Langsamkeit. Wir schreiben in der prekären Gewißheit, daß es heute auch darauf ankommt, zu wissen, was man nicht wissen kann und muß, was vor dem Verschwinden gerettet zu werden verdient und was nicht. Wir sind nicht fixen Wahrheiten, sondern deren Zeitkernen auf der Spur. Unser Projekt leitet sich den Luxus, Einsichten und Erkenntnisse ohne ängstliche Seitenblicke auf ihr Verfallsdatum zu sammeln und einer vergeßlichen Zeit wieder in Erinnerung zu bringen. // Die Lücken und Untiefen, Verstiegenheiten und Bocksprünge, Stilblüten und Stilbrüche älterer Lexika registrieren wir dabei mit Staunen und heiterer Gelassenheit, aber ohne Häme, Besserwisserei oder Triumphgeschrei. Das *Letzte Lexikon* entdeckt in den Lücken und Leerstellen seiner Vorgänger weniger Mängel und Kalküle als Sedimente der Geschichte. Es reiht sich in die aufklärerischen Traditionen des Genres ein, glossiert und ironisiert aber auch die Widersprüche und Exzesse jenes Prozesses der Vermehrung und Verfeinerung des Wissens, die ohne Konzessionen an Markt und Macht nicht zu haben waren.⁴³⁹

Das im *Letzten Lexikon* dargestellte Wissen wird als zitiertes bzw. kompliziertes Wissen von vornherein unter dem Aspekt seiner Geschichtlichkeit (und d.h. auch: seiner Veraltung) wahrgenommen; Wissen erscheint als etwas historisch und kulturell Relatives. Alles darstellbare Wissen wird vor dem gedachten Hintergrund eines Übermaßes an nicht-dargestelltem Wissen entfaltet; alle Wissensdarstellung ist Stückwerk, Segment aus einer unüberschaubaren ›Enzyklopädie‹.

Weil der Akzent auf der Zeitlichkeit allen Wissens liegt, nimmt das Anachronistische und Antiquierte breiten Raum ein. Der überwiegende Teil der Artikel nennt seine lexikographischen Quellen explizit, indem er deren Angaben mit eigenen Worten, aber unter Verwendung prägnanter Zitate zusammenfaßt bzw. paraphrasiert; manche Artikel bestehen aber auch nur aus Zitaten, die älteren Lexikonartikeln entnommen sind. Dort, wo zu erwarten ist, daß der Leser mit den Lemmata selbst schon eigenes Wissen verbindet, überraschen die Artikel oft durch skurrile Informationen (vgl. »Hund«, »Papst«). Es scheint im übrigen nichts zu geben, was nicht in einem Lexikon

⁴³⁹ Ebd., S. 12f.

dargestellt werden könnte. Auffällig ist dabei ein vielfach dominierendes Interesse am Abseitigen, am Kuriosen, Ausgefallenen, Anachronistischen, am Ausgemusterten, (scheinbar) planlos Aufgesammelten, Funktionslosen. Die Buchgestaltung ist lexikonspezifisch: Die Artikel sind zweispaltig gedruckt, haben durchschnittlich die Länge durchschnittlicher Konversationslexikon-Artikel und stehen unter typographisch deutlich markierten Lemmata.

Lemmata in Auswahl (A-Artikel): Abenteuer – Aberglaube – Aberwitz – Abfall – Abführen – Abhärtung – Abort – Abprotzen – Abschreckungstheorie – Absinth – Absitzen – Absolut – Abtreibung – Aerobic – Affen – Afrika – Akklimatisation – Aktiengesellschaft – Alhambra – Alp – Alpenbewohner – Amazonen – Amerika – Amtsbeleidigung – Anarchismus – Annexion – Anthropologie – Antisemitismus – Araber – Arbeit – Arbeiterdichter – Arbeitersparnis – Aristokratie – Armenien – Arsen – Arznei – Arzt – Asphaltkultur – Astralgeist – Astrologie – Asylrecht – Atheismus – Atome – Attitüde – Aufklärung – Aufstand – Auftragsarbeit – Ausnahme Gesetze – Ausstellung – Australier – Auswanderungslust – Auto – Autobahnen – Automaten – Autopsie – Avantgarde – A-Völker

(79) Jochen Hörisch: *Theorie-Apotheke. Eine Handreichung zu den humanwissenschaftlichen Theorien der letzten fünfzig Jahre, einschließlich ihrer Risiken und Nebenwirkungen.* Frankfurt a.M. 2004.

Apotheker handeln mit Pharmaka, also mit Stoffen, die entweder heilsam oder giftig (oder auch beides) sind. Ist bei Apothekenware das Nützliche vom Schädlichen nicht immer klar unterscheidbar, so suggeriert das Konzept einer Theorie-Apotheke, mit Theorien verhalte es sich analog. Möglicherweise ist auch die assoziative Verknüpfung von Pharmaka und Sucht gewollt; der Gedanke an halluzinogene Drogen und Psycho-Pharmaka läßt sich kaum unterdrücken. Jochen Hörischs *Theorie-Apotheke* bietet, angelegt als alphabetisch in Artikel gegliedertes Kompendium, einführende Artikel zu einer Reihe von Theorien, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Geschichte der Wissenschaften, der Wissens- und Erkenntniskonzepte und die Wirkungen des Wissens auf die soziale Wirklichkeit maßgeblich geprägt haben. Die behandelten Theorien werden aus diskursgeschichtlicher Perspektive charakterisiert und kommentiert. In der Nebeneinanderstellung der verschiedenen Großtheorien liegt bereits ein Moment der Relativierung, das durch den distanzierten, oft ironischen Stil der Artikel noch unterstrichen

wird. Die Liste der Pharmaka ist lang; in Klammern gesetzt finden sich bei den Titeln in vielen Fällen der Name des jeweiligen Diskursbegründers: Analytische Philosophie, Anarchistische Erkenntnistheorie, Anthropologie, Bourdieus Theorie des sozialen Feldes, des Habitus und des symbolischen Kapitals, Cultural Studies/Kulturalismus, Dekonstruktion (Jacques Derrida), Diskurstheorie (Michel Foucault), Existentialismus, Feminismus/Gender Studies, Gerechtigkeitstheorie (John Rawls), Hermeneutik, Iconic Turn, Interdisziplinarität, Kommunikationstheorie (Paul Watzlawick), Konstruktivismus, Kritischer Rationalismus, Kritische Theorie (Frankfurter Schule), Medientheorien, Metaphorologie (Hans Blumenberg), Paradigmenwechsel in der Wissenschaft (Thomas S. Kuhn), Politische Theologie, Postmoderne/Posthistoire, Psychoanalyse (Alfred Lorenzer, Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Félix Guattari), Rezeptionsästhetik, Seinsdenken (Martin Heidegger), Selbstbewußtseinstheorie, Simulationstheorie, Sprechakttheorie, Strukturalismus, Systemtheorie (Niklas Luhmann), Totalitarismustheorie (Hannah Arendt, Giorgio Agamben), Zivilisationstheorie (Norbert Elias).

Explizit erinnert die Theorie-Apotheke an die ›Heilsversprechen‹ von Theorieentwürfen.⁴⁴⁰ Die ›Apotheken‹-Metapher rückt die Theorien im Licht ihrer eigenen Ansprüche auf ›Heilung‹ von Defiziten – Defiziten der Erkenntnis, des Wissens und der Welt – in den Blick; das Nebeneinander rivalisierender Pharmaka spricht dabei für sich. Daß Pharmaka nicht nur heilende Wirkungen haben, wird anlässlich der einzelnen Artikel ebenfalls immer wieder in Erinnerung gerufen; die einzelnen Artikel enthalten jeweils einen Abschnitt über »Wirkungen, Risiken und Nebenwirkungen«. Hörischs Buch ordnet sich ein in die »Geschichte der apothekarischen Abkühlung aufgeheizter und fieberhafter Großkonzepte [...]«.⁴⁴¹ Sein erstes Motto verweist auf die Idee einer heilenden Narrheit: »Die Methode des Philosophierens ist es, sich wahnsinnig zu machen, und den Wahnsinn wieder zu heilen. Ludwig Wittgenstein«.⁴⁴²

Theorien, so die Überzeugung des Apothekers, »sind dazu da, die Wahrheit zu sagen«.⁴⁴³ Doch ›Wahrheiten‹ im Plural wecken Mißtrauen; zudem steht die »Konjunktur von Theorien« im Zeichen immer schnelleren Wech-

⁴⁴⁰ Vgl. dazu die Bemerkungen über »Die Heils- und Heliungs-Versprechen von Theorien«, in: Hörisch 2004, S. 7–32.

⁴⁴¹ Ebd., S. 7.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Ebd., S. 10.

sels.⁴⁴⁴ Die Theorie-Apotheke verheißt darum nicht Heil, sondern Heilung,⁴⁴⁵ Heilung vor allem von dem Glauben an die eine und einzige Welterklärung. Das gelassene Nebeneinander des Alphabets produziert gleichsam ein ›Museum‹ der Theorien; tatsächlich sind ja viele Kollektionen von Denk- und Merkwürdigkeiten, Monstren, Kuriositäten, Exotika etc. als Vorläufer des modernen Museums aus den Sammlungen von Ärzten und Apothekern hervorgegangen. Als Apothekenbestände präsentiert, so die metaphorisch artikulierte (selbstironische?) Hoffnung, sei auch alten Theorien vielleicht noch etwas abzugewinnen: »Alte Pflanzen wie Knoblauch oder klassische Medikamente wie Aspirin können bekanntlich zu neuer großer Form auflaufen, wenn man die Entdeckung macht, daß sie noch viel mehr leisten, als man ihnen bislang zugetraut hat.«⁴⁴⁶ Selbst das, was fehlt, wird auch alphabetisch gelistet (und der Hinweis auf Fehlendes ist als Komplementär-Alphabet ja auch ein wichtiger Hinweis auf die Arbitrarität von Wissensbeständen und Wissenskompendien):

Kein Artikel über die Annales-Schule, keiner über antiautoritäre Erziehung, keiner über Demographie, keiner über Holocaust-Studies, keiner über Islamforschung, keiner über den Kommunitarismus, keiner über den Monetarismus, keiner über den Neoliberalismus, keiner über Negative Theologie, keiner über den New York Criticism, keiner über die Phänomenologie, das utopische Denken Ernst Blochs, keiner über Peter Sloterdijks Sphärentheorie und und und.⁴⁴⁷

(80) Rainer Maria Kiesow: Alphabet und Abcdarium

(a) Rainer Maria Kiesow: *Das Alphabet des Rechts*. Frankfurt a.M. 2004.

Kiesows *Alphabet des Rechts*, eine rechtswissenschaftliche Frankfurter Habilitationsschrift von 2004, verdankt Foucaults Diskurstheorie maßgebliche Impulse. Zu den einleitend in Erinnerung gerufenen Fragen gehört, anknüpfend an Foucaults Schrift über *Folie et déraison* (1961, *Wahnsinn und Gesellschaft*, 1969), die nach der Beziehung zwischen »Wissenschaft und Wahnsinn«, nach der Bedeutung der Theorie »im Zeitalter des Wahnsinns,

⁴⁴⁴ Ebd., S. 13.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 23.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 26.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 31f.

also in den vergangenen zwei Jahrhunderten nach Kants Tod, als die Sachen den Wörtern immer weniger zu sagen hatten, die Wörter sich von den Sachen emanzipierten und schließlich nur noch die Wörter selbst blieben«;⁴⁴⁸ eine weitere wichtige Foucault-Referenz ist erkennbar *Les mots et les choses*. Wiederholt bieten sich Anknüpfungspunkte für die These, daß Literatur die Probleme, Brüche und Paradoxien des Enzyklopädischen inszeniert. Zur Plausibilisierung dieser These erscheint es sinnvoll, sie genauer zu bestimmen; Kiesows Reflexionen sind dabei ein wichtiger Wegweiser. Dazu gehört die Problematik des enzyklopädischen Anspruchs auf Vollständigkeit, der mit dem Anwachsen des Wissens zunehmend uneinlösbarer erscheint; das um eine enzyklopädische Perfektion bemühte Wissen erweitert gleichsam seinen Horizont beim daran scheiternden Versuch, diesen zu vermessen. Einen historisch signifikanten Punkt in der Geschichte dieser paradoxalen Selbstüberforderung des Projekts enzyklopädischer Wissensdarstellung macht Kiesow im Jahr 1900 aus; ein Echo von Nietzsches Kritik einer hypertroph werdenden, das Leben erdrückenden Historie⁴⁴⁹ wird vernehmbar.⁴⁵⁰ Als Rechtshistoriker betrachtet Kiesow das Problem des Enzyklopädischen anhand des Paradigmas Rechtswissen: »Mit dem Bürgerlichen Gesetzbuch« wird um 1900 »das neue Paradox des Rechts offenbar«.⁴⁵¹ – Im Zeichen eines paradoxalen Scheiterns des Projekts Enzyklopädie ändert sich, so die weitere Diagnose, die Beziehung des Menschen zu Zeit und Geschichte; die Gegenwart verdrängt zunehmend eine Vergangenheit, die als Ballast erscheint.⁴⁵² Der diese Entwicklung einleitende Umbruch setzt – ablesbar am Projekt enzyklopädischer Verschriftung des Rechts – im 19. Jahrhundert

⁴⁴⁸ Kiesow 2004, S. 7.

⁴⁴⁹ Friedrich Nietzsches zweite »Unzeitgemäße Betrachtung«, »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«, erschien 1874.

⁴⁵⁰ »Das Ganze der Welt und das Ganze der Teile der Welt war und ist nicht mehr zu fassen. Die Welt wurde spätestens ab dem Jahr 1900 unfassbar. Es war zuviel geworden. In der grenzenlosen Realität brachen die Enzyklopädien auseinander. Die Enzyklopädien zerbrachen an der Welt, am Leben, an den vielen Leben [...]« (Kiesow 2004, S. 19).

⁴⁵¹ Ebd., S. 26.

⁴⁵² »Nachdem die Vergangenheit ausgedient hat, nachdem die Gegenwart ihre Mutter – die Vergangenheit der Tatsachen – aufgefressen hat, [...] übernimmt [...] das allgegenwärtige Jetzt die Herrschaft über das Handeln und Denken der Menschen. In dieser Situation sind Enzyklopädien unzeitgemäß. [...] Wer will diesen unzählbar oft aufgewärmten Kohl essen? Erdrückt nicht das unglaubliche Chaos der in Büchern abgelegten enzyklopädischen Kenntnisse unseren Geist?« (Ebd., S. 20).

ein;⁴⁵³ ablesbar werden hier auch die Konsequenzen: das Scheitern der Leitidee systematischen, ganzheitlichen und eindeutigen Wissens. Die Paradoxie des Bürgerlichen Gesetzbuchs, wie es ab 01.01.1900 galt, charakterisiert Kiesow pointiert: Das BGB sollte alle bisherigen »Bücher des Zivilrechts ersetz[en]«, sollte vereinheitlichen, feststellen, einen Anhaltspunkt bieten. Stattdessen löste es unübersehbare Mengen von Auslegungen, Kommentaren, Schriften aus;⁴⁵⁴ die Welt des Rechts dissoziierte weiter.

Hatte sich der von Fülle, Wandelbarkeit und Dispersion des Wissens erzwungene Verzicht auf die Suggestion ganzheitlicher, definitiver und systematischer Wissensdarstellung einst in der Alphabetisierung enzyklopädischen Schreibens ausgedrückt, so liegt es auch angesichts der Diagnose eines an seinem eigenen Wuchern erstickenden historischen Rechtswissens nahe, auf das Alphabet als Form zurückzugreifen. Ein alphabetisch aufgebautes Buch zur Rechtsgeschichte und ihren Paradoxien: Diese Idee läßt die Form des Buchs auf seine Diagnosen verweisen – und ist zugleich ein wissenshistorisches Zitat, an dem das Formbewußtsein des Rechtshistorikers ablesbar wird. Alphabetisch gereichte Artikel strukturieren das Buch:

Anbruch, Bibliothek, Code, Dalloz, Enzyklopädie, Fabrik, Gargantua, Hyperbolismus, Irrsal, Jurisprudenz, K., Labyrinth, Meisterwerk, Novalis, Online, Pitaval, Qualität, Registratur, Schmerz, Tanz, Urteil, Verständnis, Wahnsinn, XY, Zeitnot.

Der Wissensbereich des Rechts erscheint im Kontext der Geschichte enzyklopädischer Projekte schon deshalb als besonders signifikant, weil seit jeher eine enge Affinität zwischen der Idee des Rechts und dem Projekt der Verschriftlichung besteht – die Idee, das Ganze des Rechts festzuhalten, sei »so alt wie das Recht selbst«, so Kiesow⁴⁵⁵ –, und weil Enzyklopädistik im wesentlichen ein Verschriftlichungsprojekt ist. Das Kapitel »Anbruch« berichtet über das Entstehen des Plans zu einem enzyklopädischen Aufschreiben des Rechts – im Zeichen der Idee einer Zusammenführung und Vereinheitlichung des Rechtswissens, die letztlich aber vielmehr Zerstreung ausgelöst hat: Dispersionen in Auslegungen und Metatexte. Was hier und im folgenden diagnostiziert wird, macht das Buch Kiesows durch seine Struktur mo-

⁴⁵³ Ebd., S. 22f.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 26.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 21.

dellhaft sinnfällig: Alle Kapitel im *Alphabet des Rechts* sind jeweils um zettelkastenartige Anhänge ergänzt, in denen u.a. die Referenzen ausgewiesen werden (aber es handelt sich nicht um nummerierte Anmerkungen). Der Kapiteltext, so suggerieren die Einzelabschnitte, die ihm folgen, ›wuchert‹, und das Argument ließe sich in verschiedene weitere Richtungen verfolgen.

Dieser Sinn für die formästhetische Dimension der eigenen Ausführungen – der Versuch, Argument und Präsentationsform in Korrespondenz zu setzen – verleiht dem *Alphabet des Rechts* eine literarische Dimension. Anschlußstellen an literaturtheoretisch-poetologische Themen bieten Gegenstände und Diagnosen zudem ja auch, insofern es um die Ambitionen und Paradoxien eines Schreibens geht, das in seiner Ambition, ›alles Mögliche‹ zu sagen, labyrinthisch wuchert – und das sich selbst reflexiv einzuholen sucht, wobei es aber zu ständigen weiteren Grenzüberschreitungen kommt. Die Borganianische »Bibliothek von Babel« erscheint als Konsequenz enzyklopädischen Ehrgeizes; zugleich ist sie auch als (selbstbezügliche) Abrechnung mit literarischen Reflexionsprojekten lesbar, mit dem Wuchern der Metatexte, der Selbstbeschreibungen, der Selbstkommentare. Kiesows Artikel »Bibliothek« erinnert an die Multiplikation von Texten im Zeitalter des Buchdrucks – auch dies ein Thema, das Anschlußstellen zur Geschichte literarischen Schreibens und seiner Konzeptualisierungen bietet. Der Artikel »Code« erörtert die Nicht-Feststellung des Rechts durch seine Verschriftung: Alle, auch juristische Texte haben eine Geschichte, sie sind fehlerhaft, werden korrigiert, und es bedarf der Auslegung. Kafkas Text »Vor dem Gesetz« verweist auf die Dissoziation der Meinungen – und auf die Möglichkeit, daß richtiges und falsches Verstehen sich nicht einmal ausschließen. An Victor Alexis Désiré Dalloz, den wichtigen Systematiker des französischen Rechts im 19. Jahrhundert, erinnert der Artikel »Dalloz«. Das von diesem entwickelte Ordnungsverfahren basiert auf »Methode und Alphabet«, wobei für Dalloz die Methode wichtiger war, denn »[d]as Alphabet stellt ohne Ansehen der Relevanz der Materien und ohne Ansehen irgendeines Zusammenhangs alles nacheinander«. ⁴⁵⁶ Gerade das Werk Dalloz' führte zu weiteren Proliferationen juristischer Texte. Die folgenden Artikel widmen sich der Paradoxie enzyklopädischen Schreibens aus verschiedenen Perspektiven (vgl. insbesondere das Lemma »Enzyklopädie«) und verweisen dabei wiederholt auf thematische oder durch ihre sprachliche Form affine literarische

⁴⁵⁶ Ebd., S. 65.

Auseinandersetzungen mit der Sprache und den Wörtern, der Schrift, den Schreibprozessen und den Texten – und mit der Ambition enzyklopädischer Kartierung von Wissensbeständen (vgl. etwa »Gargantua«, »K.«, »Labyrinth« (hier finden sich ausführliche Borges-Referenzen), »Novalis«, »Pitaval«).

(b) Rainer Maria Kiesow: »Abcedarium. Von den Trümmerstätten der Wörterbücher«, in: *Neue Rundschau* Jg. 116 (2005), Heft 2, S. 9–18.

Ein Komplement oder auch einen Appendix zum *Alphabet des Rechts* bietet Kiesow mit der demgegenüber kurzen Artikelfolge »Abcedarium«, deren Untertitel »Von den Trümmerstätten der Wörterbücher« polyvalent ist. Erstens verweist es auf Trümmer im Sinne von Relikten, die bei der Zusammenstellung von Wörterbüchern nicht verwendet wurden – so wie vielleicht die Artikel des »Abcedariums« bei der Kompilation des Buchs *Alphabet des Rechts*. Zweitens könnten in Trümmern liegende Wörterbücher gemeint sein (im Sinn von »Das Wörterbuch als Trümmerstätte«), drittens von Trümmerstätten, auf denen sich Wörterbücher finden (also gleichsam Orte archäologischer Recherche nach Wörterbuch-Resten), viertens und pontierter schließlich Trümmerstätten, welche von Wörterbüchern verursacht oder doch mitbedingt werden.

Die Artikel lassen keine Vereindeutigung des Titels zu. Sie sprechen zum einen von Wörterbüchern, die die Autorität eines offiziellen Wissens repräsentieren, das ganze Bereiche der Welt – Beispiel: Afrika – aus seinen Darstellungen des Wissenswerten ausschließt und so zu »schwarzen Löchern« im Wissensraum werden läßt, eines Wissensraumes, der an Schriftlichkeit gebunden ist.⁴⁵⁷ Solche Ignoranz der konventionellen Wörterbücher gegenüber fremden Kulturen erscheint zugleich als Ignoranz gegenüber Formen anderen Wissens, gegenüber anderen Sprache, Wörtern, Sprechweisen und Auffassungen der Sprache. Dichter-Ethnografen wie Michel Leiris haben diese andere Dimension des Sprachlichen erkundet – und dabei die Wörter und die Buchstaben isoliert, geläufige Bindungen und Ordnungen suspendiert. Die Artikel des »Abcedariums« erinnern nicht nur an »Afrika«

⁴⁵⁷ »AFRIKA ist das schwarze Loch unter den Kontinenten. Vergessen, verbrannt, verloren. Gibt es in Afrika Wörterbücher, Enzyklopädien, Lexika? Wovon sollten die papiernen Aufbewahrer des Wissens erzählen, dort, wo das Wissen traditionell nicht aufgeschrieben, sondern besprochen und ausgesprochen wurde.« (Kiesow 2005, S. 9).

als ein Schwarzes Loch der Wörterbuchwelten, sondern auch an den afrikanischen Tänzer Benga und an Zimbabwe (der Eintrag besteht aus einer einzigen Frage: »Wer schreibt endlich das Kritische afrikanische Wörterbuch?«). Sie gelten aber vor allem auf autoreferenzielle Weise der Wissens- und Namenswelt der Wörterbuchnutzer, deren Kontingenzen und Irrtümern, deren falschen Objektivitätssuggestionen (»Wörterbücher sind Irrtumsfabriken, weil sie die Wahrheit verkünden- Objektive Wahrheiten sind so prunkliebend wie falsch. Die großen Wörterbücher sind radikal subjektiv gewesen, und es gab Zeiten, in denen Objektivität ein subjektives Programm war [...]«),⁴⁵⁸ aber auch dem kritischen Potential von Lexika (wie Flauberts *Dictionnaire des idées reçues*) – und den »Trümmern« von Sprache. Es geht um das, was in Wörterbüchern fehlt (wie die »Qualle« im *Kritischen Wörterbuch* Batailles) oder noch keine eigene Bezeichnung hat (wie »Zimbabwe«). Einen Leitgedanken liefert Georges Bataille, der die implizite Ideologie nicht allein bestimmter Vokabeln, sondern der Wörterbücher insgesamt thematisiert:

Ein Wörterbuch würde in dem Augenblick beginnen, in dem es nicht mehr den Sinn, sondern die Verrichtungen der Wörter verzeichnen würde. So ist formlos nicht nur ein Adjektiv, das einen Sinn hat, sondern auch ein Ausdruck, der der Deklassierung dient und im Allgemeinen erfordert, daß jedes Ding seine Form hat. [...] Damit die akademischen Menschen zufrieden sind, ist es in der Tat erforderlich, daß das Universum Form annimmt.⁴⁵⁹

Angesichts dieser kritischen Vorbehalte gegenüber dem Selbstbewußtsein der Form-Verfechter erscheint es konsequent, ein Wörterbuch entgegen ge-läufigen Nutzungsweisen dieses Formats als Serie von »Trümmern« anzubieten.

Lemmata: Afrika – Benga – Irren – Juristen – Kaetzer (sic) juristische – Lexika kritische – Museum – Namenbuch – Oder – Pensum – Qualle – Rimini – Seife – Trumm – Unglück – Verstören – Wissenschaft – XY – Zimbabwe

⁴⁵⁸ Kiesow 2005, S. 14.

⁴⁵⁹ Bataille zitiert bei Kiesow 2005, S. 15.

(81) Benjamin Bühler/Stefan Rieger: *Florilegium, Bestiarium, Lapidarium und Machinarium. Eine Tetralogie der Wissensfiguren.*

»Seit der Antike bemühen sich Naturforscher und Philosophen darum, eine konzise Ordnung in die Vielfalt der Seinsarten, der Erscheinungsformen des Lebens und der Welt künstlicher wie auch natürlicher Gegenstände zu bringen«, so Bühler und Rieger in der Einleitung zu ihrem *Florilegium*.⁴⁶⁰ Inwiefern Ordnungsvorstellungen Aushandlungssache, perspektivisch und instabil sind, illustrieren die im *Florilegium, Bestiarium, Lapidarium* und *Machinarium* erfolgenden Durchgänge durch historische Wissensfiguren. Der Zusammenhang der jeweils erörterten Gegenstände liest sich wie ein Sammelurium; die skizzierten Diskurse sind heterolog – soweit das Konzept der Bände. Die alphabetische Struktur organisiert diese Heterologie, macht sie dadurch als solche aber auch deutlich sichtbar. Die Serien der jeweiligen Lemmata geben Anlässe zu Kreuz- und Querzügen durch die Wissensdiskursgeschichte. Als Zusammenstellungen erzeugen sie dabei in ihrer Heterogenität, der Diversität auch ihrer Konnotationen einen manchmal surrealen Eindruck, zumal da die Wissensfiguren sich gleichsam quer über den Territorien des Faktualen und des Fiktionalen ausbreiten.

(a) Benjamin Bühler/Stefan Rieger: *Vom Übertier: Ein Bestiarium des Wissens.* Frankfurt a.M. 2006.

Die Geschichte der Abgrenzungsversuche des Menschen gegenüber dem Tier ist lang und stark ausdifferenziert; Vertreter verschiedener Wissensdiskurse haben zu ihr beigetragen, darunter vor allem Philosophen, Anthropologen, Theologen und Naturgelehrte, Mediziner, aber auch Vertreter technischer Disziplinen. Zieht man, wie Bühler und Rieger, in Betracht, »daß die Figur des Menschen aus der Figur des Tieres abgeleitet wird«,⁴⁶¹ erinnert man sich also u.a. daran, wie häufig die mythische und die frühe literarische Überlieferung Mensch und Tier durch Vergleiche in ein Analogieverhältnis stellt (wobei diese Vergleiche oft durchaus zugunsten der Tiere ausfallen, kulminierend in der Theorie vom Menschen als »Mängelwesen«, das durch Kultur Defizite kompensiert, die die Tiere kraft der Natur gar nicht erst haben), so wird die Bedeutung von Vorstellungen und Diskursen über Tiere für

⁴⁶⁰ Bühler/Rieger 2008, S. 7.

⁴⁶¹ Bühler/Rieger 2006, S. 7.

die Geschichte der menschlichen Selbstentwürfe offenbar.⁴⁶² Als Pendant der traditionsreichen Deutung des Menschen als ›Krone der Schöpfung‹ etabliert sich eine Betrachtungsweise, die den Menschen über seine Defizite interpretiert und das Tier – oder die Tiere – als Maßstäbe setzt.⁴⁶³ Aus der »Wissensfigur des Tieres« wird eine »Denkfigur«.⁴⁶⁴ Darin allerdings erschöpft sich die Bedeutung des Tieres nicht. Tiere respektive Tierarten dienen dem Erwerb, der Konzeptualisierung und Ausformulierung von Wissensbeständen,⁴⁶⁵ ersteres u.a. in ihrer Nutzung als Versuchstiere im Rahmen von Experimentalanordnungen, die direkt oder indirekt stets auch Beiträge zur menschlichen Selbstverständigung sind, sei es im Sinne des Erwerbs eines Wissens auch über den Menschen, sei es im Sinne einer Wissensgewinnung, bei der der Mensch seine intellektuellen Kapazitäten in Vergleiche, Modelle, Theorien investiert. Im Spiel ist bei Experimenten an und mit Tieren niemals ein ›Tier an sich‹, sondern eines, das physisch und konzeptionell den Versuchsanordnungen angepaßt wird, innerhalb derer es seine Aufgabe erfüllen soll. »Tiere als Wissensobjekte organisieren und strukturieren das in ihnen gewonnene Wissen, doch sie werden [...] auch durch die Experimentalsysteme, deren Objekte sie sind, hervorgebracht.«⁴⁶⁶

Innerhalb einer Wissenskultur, die das Tier in einer Weise funktionalisiert, welche auf ihre eigenen Forschungsfragen und -praktiken zyklisch zurückwirkt, erscheint die alte Textform des Bestiariums als ein Format, das sich auf neue Weise akzentuieren und konkretisieren läßt – nicht als ein Lehrbuch über das Erscheinungsbild und das natürliche Wesen bestimmter Tierarten, sondern als Kompendium der Tiere als Denkfiguren. Die Artikel des *Bestiariums* von Bühler und Rieger gelten Tieren, die als Beobachtungsobjekte und Reflexionsfiguren in Prozessen des Wissenserwerbs und der Diskursivierung dieses Wissens dienen, wobei dieses Wissen mittelbar oder unmittelbar stets auch auf den Menschen zielt – in seiner doppelten Rolle als Gegenstand und als Subjekt des Erkennens. Die Auswahl von Tieren als Forschungs- und Experimentierobjekte erfolgt nach Kriterien der Brauch-

⁴⁶² Wichtige Hinweise darauf hat bereits 1997 Thomas Macho in seinem Artikel »Tier« (in: Wulff 1997, S. 62–85) gegeben.

⁴⁶³ Vgl. Bühler/Rieger 2006, S. 9.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 10f. Bühler/Rieger verweisen hier auf: Hagner/Rheinberger/Wahrig-Schmidt 1994, S. 7–22, hier 8.

barkeit und Effizienz, die Auswahl dieser ausgewählten Tiere für vorliegendes Bestiarium unter dem Aspekt der Exemplarität ihrer wissenschaftlichen Nutzung. Brauchbare Untersuchungsobjekte und Denkfiguren geben Tiere aus unterschiedlichen Gründen ab: wegen ihrer Simplität »als Garant des am Tier gewonnenen Wissens«⁴⁶⁷ (verwiesen wird auf Polyp, Seeigel und Drosophila), wegen der Überlegenheit ihrer Ausstattung mit Sinnesorganen, womöglich mit solchen, die der Mensch überhaupt nicht hat (verwiesen wird auf Zittertaale, Fledermäuse und Bienen), wegen ihrer Bewegungsformen (Tausendfüßler, Fische), wegen ihrer als altristisch interpretierten Verhaltensformen (Ameisen, Bienen), wegen ihres Orientierungsvermögens (Vögel). Ein so konzipiertes Bestiarium ist – nicht trotz, sondern letztlich wegen der äußeren Unähnlichkeit vieler der vorgestellten Tiere – letztlich ein Buch über den Menschen: über den Menschen, wie er beschaffen ist und wie er nicht beschaffen ist, wie er sich selbst sieht, woran er sich bemißt – und darüber, was all dies aus ihm macht. »Die Tiere werden auf diese Weise zum Gegenstand wissenschaftlichen Interesses und zu Agenten je neuer Forschungsrichtungen – die ihrerseits die Bestimmung des Menschen leiten.«⁴⁶⁸ Vorgestellt werden 22 bzw. 23 Tiere, deren Liste sich nicht weniger bunt ausnimmt als die mittelalterlicher Bestiarien (s.u.).

Die in mittelalterlichen Bestiarien dargestellten Tiere wurden trotz ihrer Diversität doch insofern auf integrative Weise betrachtet, als sie innerhalb eines homogenen Wissensdiskurses doch allesamt als Exempla fungierten: in der Tradition des *Physiologus* war ihre Darstellung einem Wissensmodell verpflichtet, demzufolge sie als allegorische Zeichen zu lesen waren, in späteren Bestiarien erfolgte die Kompilation der Tiersammlungen dann unter neuen, tendenziell säkularisierten Optionen. Stets aber galten die versammelten Tiere als exemplarische Träger von »Informationen« und Mittler von Wissen, und zwar eines auf eine ganz bestimmte Weise konzipierten Wissens. Auch die in diesem Bestiarium versammelten Tiere haben in ihrer Diversität etwas gemeinsam: Hier ist es ihre Funktion innerhalb von Wissensdiskursen (im Plural), ihren Status als »Wissensfiguren«, als »Agenten« eines aus diesen Figuren generierten Wissens. Nicht ein spezifischer Wissensdiskurs selbst ist es also, der hier den integrierenden Rahmen bildet, sondern eine Funktionalität der Tiere, die jeweils analog in durchaus ver-

⁴⁶⁷ Bühler/Rieger 2006, S. 11.

⁴⁶⁸ Ebd.

schiedenen Wissenschaftsdisziplinen, in verschiedenen Theorien und den auf diesen basierenden wissenschaftlichen Verfahrensweisen zu beobachten ist. Eine Konsequenz daraus, daß dieses Bestiarium eine höhere Beobachtungsebene zum Ausgang nimmt als seine Vorläufer (denen es darum ging, ein bestimmtes Wissenskonzept zu exemplifizieren und zu plausibilisieren, während es hier um eine vergleichende Betrachtung der Konzepte selbst geht), ist eine entsprechende Perspektivierung der geläufigen begrifflichen Opposition von ›Natur‹ und ›Kultur‹: Während auf der Basis einer als gegeben gesetzten Dichotomie von Natur und Kultur die Frage zu lauten pflegte, worin sich die Tiere als Repräsentanten der Natur vom Menschen als dem Träger von Kultur unterscheiden (sei es positiv, sei es negativ), wird in diesem Bestiarium »die Unterscheidung von Natur und Kultur selbst zum Gegenstand der Beobachtung.«⁴⁶⁹ (Allerdings haben auch die mittelalterlichen Bestiarien noch nicht auf der Basis der Natur-Kultur-Dichotomie operiert, die von späteren philosophischen und anthropologischen Ansätzen derart stark gemacht wurde, daß sie die Vergleichsperspektiven auf Mensch und Tier zu dominieren begann.)

Die für dieses Bestiarium ausgewerteten theoretischen und praktischen Auseinandersetzungen mit dem Tier basieren auf einer komplexen ›Gemeingelage‹ ausgewerteter Theorien und Forschungsrichtungen;⁴⁷⁰ summarisch genannt werden – und dies ergibt ein implizites Bestiarium von Theorie- und Forschungsrepräsentanten:

theoretische Biologie, System- und Umweltforschungen, wie sie Jakob von Uexküll unternimmt, die Beschäftigung mit Kommunikations- und Interaktionsformen, die die Tiere aus dem lange Zeit dominanten Paradigma der Pawlowschen Reflexlehre lösen und die den Tieren ein situationsspezifisches, situationsadäquates Verhalten und damit eine bestimmte Form von Intelligenz zuschrieben.⁴⁷¹

Etabliert wird also eine höhere ›bestiarische‹ Beobachtungsebene, die nicht die Tiere als Primärobjekt in den Blick nimmt, sondern diejenigen, die als Vertreter menschlicher Wissensdiskurse auf Tiere blicken (oder über Tiere etwas lesen, was der Praxis der älteren Bestiarienverfasser eher gemäß war).

⁴⁶⁹ Ebd., S. 12.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 11.

⁴⁷¹ Ebd., S. 11f.

Das Bild der ›höheren Beobachtungsebene‹ liefert, en passant gesagt, eine (von mehreren) Erklärungen für den titelgebenden Neologismus »Übertier«: Handeln ältere Bestiarien vom ›Tier‹, so läßt sich ein Bestiarium über Tier-Diskurse und Tiere als Denkfiguren – also ein Bestiarium, dessen Gegenstand das Wissen ›über Tiere‹ ist – als ›Über-Tier‹-Kompendium betrachten. Andere Deutungen des Neologismus »Übertier« sind dadurch nicht ausgeschlossen: Er erinnert daran, daß sich der Mensch (der leitenden Ausgangsbeobachtung zufolge) stets ›über das Tier‹ (im Sinne von ›mittels des Tieres‹) selbst zu bestimmen sucht; er erinnert konkreter genommen auch daran, daß dies oft darauf hinausläuft, dem Tier ›Überlegenheit zuzugestehen. Die Konzeptualisierung des kraft seiner Natur überlegenen Tiers ließe sich als die eines »Übertiers« bezeichnen, analog zu der eines ›Über-Ichs‹ (und d.h. in Erinnerung an einen Wissensdiskurs, der an der tiervergleichenden Interpretation des Menschen in der Moderne nicht unerheblichen Anteil nimmt).

Ausgewertet werden andere Wissensquellen – kontrastierend mit den Quellen antiken und christlichen gelehrten Wissens, kontrastierend mit den Grundlagen frühneuzeitlicher Gelehrsamkeit, kontrastierend aber auch mit solchen Überlieferungsträgern von ›Tierwissen‹, die zum Anekdotischen und zur Anthropomorphisierung von Tieren neigten.⁴⁷² In einer Hinsicht allerdings ähnelt das *Übertier-Bestiarium* den frühen Bestiarien: Eben weil es sich nicht mit realen Tieren, sondern mit Tieren als Denkfiguren beschäftigt, spielt die Differenzierung zwischen realen und fiktiven Tieren keine Rolle; Mickey Mouse und Steinlaus dürfen ebenso vorkommen wie Ameise und Auster. Im *Physiologus* und seinen mittelalterlichen Nachfolgern fanden sich empirisch prinzipiell beobachtbare und imaginäre Tiere ebenso versammelt: zum einen (nicht ganz trivialer Weise) deshalb, weil die Kompilationen ohnehin auf Textfunden statt auf Verifikationen beruhten und insofern die Frage, ob es die beschriebenen Tiere ›wirklich‹ gebe, für den Kompilator nicht im Vordergrund stehen konnte; ›gelehrtes‹ Wissen verstand sich als ein aus Textquellen schöpfendes Wissen. Erst ein empiriebezogener Wissensbegriff wird dies ändern, die Differenzierung zwischen verifizierbaren Fakten und Fiktionen stark machen und auf dieser neuen Basis die Bestiarien entweder ablehnen oder entsprechend modifizieren. Zum anderen aber konnten die Kompilatoren im Stil des *Physiologus* auch deshalb gleichgültig gegenüber der Frage ›wirklich oder imaginär?‹ sein, weil es ihnen um

⁴⁷² Vgl. ebd., S. 13.

Faktizität gar nicht ging, sondern um Zeichenhaftigkeit und Verweisfunktionen der Tiere – abstrakt gesprochen: um deren Status innerhalb eines metaphysisch fundierten Wissensparadigmas. Die *Physiologus*-Bestiarien und das *Übertier-Bestiarium* wenden sich dem Tier also gleichermaßen im Zeichen des Interesses an Erkenntnisprozessen zu, im ersten Fall unter theologisch-metaphysischen Vorzeichen und zur Bestätigung eines bestimmten Wissensmodells, im letzteren von einer höheren Beobachtungsebene, welche die Diversität (und Historizität) von Wissensmodellen von vornherein miteinkalkuliert, wenn sie nach der Bedeutung von Tieren fragt – nicht nach der ›Bedeutung‹ als Zeichen Gottes, sondern nach ihrer Bedeutung als Medien und Figurationen menschlicher Selbstverständigungs- und Erkenntnisprozesse. In gewissem Sinn entspricht aber auch dies einem bestimmten Wissensparadigma, einem diskurskritisch geschulten, wissensreflexiven und anlässlich des Themas ›Wissen‹ gleichsam konsequent selbstreflexiven Denkens.⁴⁷³

Vom *Übertier* ist illustriert; heterogen wie die ausgewerteten Wissensdiskurse und die Bezüge auf Forschungspraktiken, sind die verwendeten Bildquellen und Bildprogramme. Da auch technisch generierte Tiere ins Bestiarium Eingang finden – wie die Filmfigur der Mickey Mouse und die zuerst gezeichnete, dann auch filmisch dargestellte Loriotsche Steinlaus, wie Vaucansons Ente und die Künstliche Schildkröte nach Eichler⁴⁷⁴ –, geht das visuelle Tierrepertoire über die Darstellung ›natürlicher Tiere‹ hinaus, und selbst wo Tiere abgebildet sind, die unabhängig von technischen Praktiken

⁴⁷³ Im breiten wissenshistorischen Gelände, das zwischen dem *Physiologus*-Typus und dem »Übertier«-Typus respektive deren jeweiligen Wissenskonzepten liegt, sind diejenigen Bestiarien samt den ihnen entsprechenden Wissensdiskursen situiert, für welche die Differenzierung zwischen Fakten und Fiktionen tatsächlich konstitutiv ist, in denen, anders gesagt, die Abgrenzung zwischen empirisch Verifizierbarem und rein Imaginärem zur Etablierung einer entsprechenden Leitdifferenz zwischen ›wirklich‹ und ›nichtwirklich‹ führt. In diesem Rahmen eines Wissensverständnisses, das auf die empirische Beobachtung von Tieren als Grundlage von Tierbüchern setzt, entsteht als sein Pendant das literarische oder bildkünstlerische Bestiarium imaginärer Tiere. Autoren, die sich wie Borges auf subversive Weise an der Leitdifferenz zwischen Realem und Imaginärem abarbeiten, nutzen das Modell ›Bestiarium‹ vor diesem Hintergrund ebenfalls auf metaaisierende Weise. In einer Hinsicht konvergiert der Borgesianische Bestiarien-Typus mit dem Konzept des *Übertiers*: Auch in einem ›Tierbuch‹ wie dem *Manual de zoología fantástica* (bzw. *El libro de los seres imaginarios*) rücken nicht die Tiere selbst als Gegenstände in den Blick, sondern die Modi ihrer Beobachtung und Darstellung.

⁴⁷⁴ Bühler/Rieger 2006, S. 212.

entstehen, liegt ein Akzent doch auf den Bildtechniken und Bildprogrammen, mittels derer sie dargestellt werden.

Welchen Bezug zur Literaturgeschichte unterhält ein solches Bestiarium? Zum einen gehören zu den Quellen und Referenztexten, die zur Profilierung der Tiere herangezogen werden, literarische Quellen, philosophisch-literarische Abhandlungen und Fabeln (wie Mandevilles *The Fable of the Bees* von 1724), Aphorismen (wie die Lichtenbergs) und aphoristische Zitate (etwa von Musil über das Pferd),⁴⁷⁵ zum anderen auch humoristische Fiktionen wie die Quellen zur Steinlaus. Vor allem die Helden von Comics über Tiere als Protagonisten illustrieren den Anteil narrativer Darstellungen an der Erfindung der Tiere und Übertiere.

Inhalt/Artikel: Ameise – Auster – Bär – Barsch – Biene – Drosophila – Fledermaus – rosch – Graugans – Hund – Mickey Mouse – Molch – Ornithopter – Pferd – Polyp – Ratte – Schildkröte – Schnecke – Seeigel – Steinlaus – Zecke – Zitteraal; den Abschluß bildet ein Abschnitt zum »Homo-nix-sapiens«.

(b) Benjamin Bühler/Stefan Rieger: *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens.* Frankfurt a.M. 2008.

Das *Florilegium* gilt »epistemischen Dingen«, der Pflanze als »Wissensfigur«.⁴⁷⁶ Der in alphabetisch gereihte Artikel gegliederte Band bietet eine Zusammenstellung von Wissensbeständen aus der Geschichte der Diskurse über allerlei Pflanzen. Herangezogen werden historische Quellen seit der Antike, biblische, philosophische, theologische, naturkundliche und andere Schriften, insbesondere Quellen zu volkstümlichen Vorstellungen und phantastische Weltbeschreibungen – sowie Dokumente jüngerer Wissensdiskurse, in denen die fraglichen Gewächse teilweise zum Forschungsgegenstand, teilweise auch zum terminus technicus für Modelle und zu Namen solcher Phänomene werden, die mit der natürlichen Flora nichts zu tun haben (wie das »Apfelmännchen«). Dabei liegt ein besonderes Augenmerk des *Florilegiums* auf Dingen, »Seinsarten und Seinsbereiche[n], die dezidiert nicht in den Vorgaben natürlicher Ordnungssysteme aufgehen.«⁴⁷⁷ Angesichts solch grundlegender Diversität der verhandelten Gegenstände setzt das *Florilegi-*

⁴⁷⁵ Vgl. ebd., S. 174.

⁴⁷⁶ Vgl. dazu insbesondere: Bühler/Rieger 2008, S. 10–14.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 8.

um »auf die demokratische Ordnungsmacht des Alphabets«, »nicht aus Not, sondern aus epistemischer Tugend«. ⁴⁷⁸ Warum ein *Florilegium* – warum eine vergleichende Kompilation und Kommentierung pflanzenkundlichen sowie an Pflanzenkundliches durch Abkehr von Konzepten ›natürlicher Ordnungen‹ kontrastiv anschließenden Wissens unter einem Titel, der verschiedene historische Formen und Genres der Kompilation assoziieren läßt? Stärker noch als der verwandte griechische Begriff der ›Anthologie‹ (Blütenlese) erinnert der lateinische Titel *Florilegium* daran, daß er tatsächlich für pflanzenkundliche Sammlungen, darüber hinaus aber auch für Sammlungen anderer Art genutzt wurde: für Textkompilationen zum Zweck der Illustration von Gedanken, Thesen, Theorien, Überzeugungen, aber auch zum Zweck der Unterhaltung und Kontemplation. ⁴⁷⁹

Am Ende des Bandes findet sich ein »Register der Pflanzen, die dem Netz der alphabetischen Gesamtanordnung und seiner Querverweise entgingen«, ⁴⁸⁰ eine Liste mit über 100 Einträgen zu im Buch genannten, aber nicht in eigenen Artikeln gewürdigten Pflanzen. Auch hier illustriert (und bekräftigt) die Liste – die mit den Einträgen »Ahorn«, »Alraune«, »Aprikose« beginnt – die Vernetzung differenter Wissenswelten im Zeichen des Pflanzenwissens.

Inhalt/Artikel (»Dramatis planae«): Apfel – Apfelmännchen – Cinchona – *Desmodium gyrans* – *Dictyostelium mucoroides* – Erbse – Getreide – Grüne Pflanzen – Leguminosen – Mandragora – *Mimosa pudica I* – *Mimosa pudica II* – Poison Ivy – Roggen – Rosa – Sonnentau – Sonnenwende – *Tropaeolum majus* – Urpflanze – *Vicia faba* – Wacholder.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ »Die Rede vom ›Florilegium‹ folgt der Idee einer übersichtlichen Ordnung der Dinge und unterläuft sie zugleich: Sie ruft ein Stück Literaturgeschichte ins Gedächtnis, ein Gedächtnis des Gedächtnisses [...]. Das *Florilegium* war Teil einer materialen Ordnung und Geordnetheit der Dinge, [...] Teil eines alphabetischen Wissensverbundes, der im Barock seine vielleicht sinn- und sinnenfälligste Ausprägung gefunden hat. [Verwiesen wird hier auf Johann Christoph Lehmanns *Florilegium Politicum*, 1639] [...] Aber das *Florilegium* ist nicht nur eine Textsorte unter Textsorten, es bietet auch einen Anlaß, [...] tatsächlich von den Pflanzen zu handeln. Wenn Gegenstand und Gattung übereinkommen, sind [...] selbst *Florilegien* der *Florilegien* möglich. Diesem Anspruch ist das hier vorgelegte Buch verpflichtet: In der alten Gattung der Blumenlese unternimmt es den Versuch, eine Wissensgeschichte der Pflanzen zu entwerfen: in voller Kontingenz, was ihre Auswahl, aber auch in aller Konsequenz, was die Figuren des Wissens betrifft.« (Ebd., S. 8f.)

⁴⁸⁰ Ebd., S. 323f.

(c) Benjamin Bühler/Stefan Rieger: *Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens*. Berlin 2014.

Die Steine bilden einer bis auf die Antike zurückgehenden Auffassung zufolge neben Tieren und Pflanzen ein drittes Reich der Natur. Doch gerade am Beispiel der Diskurse über Steine läßt sich beobachten, wie schwierig es ist, feste Grenzlinien zwischen den verschiedenen Arten natürlicher Erscheinungen zu ziehen, die Natur eindeutig und trennscharf zu kartieren. Steine sind nicht schlichtweg leblos und passiv; sie weisen Analogien zur Sphäre des Lebendigen auf; sie werden als Zeichenträger betrachtet, und sie leben in vielfältigen Semantisierungen auf und entfalten auf dieser Basis ein Eigenleben. Spezifische Steine oder dem Reich der Steine zugeordnete Objekte werden in diesem *Lapidarium* aus verschiedenen Perspektiven zum Anlaß, Stationen menschlicher Wissensgeschichte zu beleuchten: des Wissens über die Natur wie über die Geschichte, insbesondere die der Erde. Nicht nur in der Geologie, sondern auch in der Diskursgeschichte dient Steinernes vielfach als Leitfossil.

Inhalt/Artikel (»Dramatis lapides«): Bezoar, Erde, Flüssigkristall, Grenzstein, Kalkspat, Kohle, Ohrstein, Phosphor, Quarz, Radionuklid, Sand, Transuran, Turmalin, Zungenstein.

(d) Benjamin Bühler/Stefan Rieger: *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*. Berlin 2014.

»Maschinen« heißen nicht nur Artefakte, sondern auch menschliche Listen, »Winkelzüge des Wissens«,⁴⁸¹ wie sie für die menschliche Kultur charakteristisch sind. In Prozessen der Konstitution, Aushandlung und Applikation von Wissen nehmen die Objekte solchen Wissens erst Gestalt an: hier »formieren sich Phänomene als Dinge, treten aus einer beliebigen oder diffusen Gegenständlichkeit heraus und schließen sich zu einem Gegenstand, formieren [...] sich zu Objekten von belang und Bedeutung.«⁴⁸² Das *Machinarium* präsentiert eine Sammlung von »Wissensfiguren«, die gar nicht erst zu verleugnen sucht, daß sie selektiv und kontingent ist. Wissenschaftliche Figuren lassen die konventionelle Grenzziehung zwischen den Sphären der Objekte und der Subjekte fragwürdig erscheinen – und damit eine vermeintlich zur

⁴⁸¹ Bühler/Rieger 2014, S. 8.

⁴⁸² Ebd., S. 9.

Beschreibung des menschlichen Weltbezugs fundamentale Differenzierung; ihre »besondere Pointe besteht darin, daß an den Grenzen der Objekte diese genauso wenig enden wie die Subjekte an den ihren.«⁴⁸³ Insbesondere der Begriff des »Dings« erweist sich als fluid und verhandelbar angesichts einer »Kleinen Galerie neuer Dingbegriffe [...], die Hybride, Quasi-Objekte, Grenzobjekte oder epistemische Dinge umfaßt.«⁴⁸⁴ Am Leitfaden des Alphabets illustrieren die im *Machinarium* vorgestellten Wissensfiguren, daß »nicht die Seinsbestimmungen, sondern die Umgangsweisen und Aushandlungen vielfältiger Art das Sein bestimmen«, wobei »neben vielen Aspekten innerweltlichen Hantierens auch jener der Verwissenschaftlichung, der Schließung zum epistemischen Ding seine Rolle spielt.«⁴⁸⁵

Inhalt/Artikel (»Dramatis machinae«): Auto, Bioreaktor, Draht, Hand, Insbot, Laufrad, Machinarium, Monkey wrench, Muskete, Neurophon, Papier, Photovoltaik, Pprobekörper, See, Staat, Treibhaus, Zeitmaschine

(82) Christian Kassung/Jasmin Mersmann/Olaf B. Rader (Hg.): *Zoologicon. Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere*. München 2012.

Nicht Tiere als solche sind der Gegenstand dieses *Zoologicon*s, sondern, wie der Titel bereits andeutet, Reden (<logoi>) und Texte über Tiere, Tier-Diskurse. Thomas Macho, dem der aus Beiträgen verschiedener Verfasser bestehende *Zoologicon*-Band zugeeignet ist, hat konstatiert, daß das Reden über Tiere immer auch ein Reden über den Menschen ist (»Über Tiere lässt sich nicht reden, ohne auch über den Menschen zu sprechen«),⁴⁸⁶ und damit die Perspektive vorgegeben, unter der die Bandbeiträge diverse Tierarten thematisieren.⁴⁸⁷ Ähnlich wie das Kompendium *Vom Übertier* (siehe dort) betonen auch die Herausgeber des *Zoologicon*s unter Hinweis auf Macho, daß die enge Verknüpfung von Diskursen über Tiere und über Menschen auf der langen Tradition eines auf menschliche Selbstverständigung abzielenden Vergleichens beruht – oder diese Tradition doch als Bezugsrahmen voraussetzt. Die Akzentuierungen des impliziten oder expliziten Vergleichs zwi-

⁴⁸³ Ebd., S. 9f.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 10.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 17.

⁴⁸⁶ Unnachgewiesenes Zitat in: Kassung/Mersmann/Rader 2012, S. 9.

⁴⁸⁷ Vgl. Macho 1997.

schen Mensch und Tier fielen unterschiedlich aus; so neigten früheren Zeiten oft zu Einebnungen der Unterschiede, analogisierten Menschen- und Bienen-›Staaten‹, behandelten Tiere als schuldig etc. Erst mit der Aufklärung etabliert sich die Differenz Mensch-Tier als anthropologische Leitdifferenz, was einer neuen Art der (Selbst-)Erfindung des Menschen gleichkam, die auf ihre Weise aber bestätigte, daß das Reden über Tiere und das über Menschen sich nicht trennen lassen. Erfunden wurde mittels der Gegenüberstellung von Natur und Kultur im selben Zusammenhang auch die ›Natur‹ im Sinn von Vorstellungshorizonten und Diskursen, die bis heute nachwirken. Auch innerhalb des Abgrenzungsdiskurses Mensch-versus-Tier lagen die Akzente wiederum durchaus unterschiedlich (mit entsprechenden Folgen für die menschliche Selbstverständigung): Galten aus einer Perspektive, die Kultur und Zivilisation über ›Natur‹ stellte, die Menschen als den Tieren überlegen, so kam es im Gegenzug im Zeichen von Konzepten wie ›Natürlichkeit‹ und ›Ursprungsnähe‹ zu einer Aufwertung des Tiers über den Menschen.

»Zoologiken« sind (nach Macho, an den die Herausgeber des *Zoologicon* anschließen) differente Wissensordnungen.⁴⁸⁸ Mittels ›zoologischer‹ Begriffe, Kategorisierungen, Typologien und Systematisierungen werden auch Menschen erfaßt, menschliche Eigenschaften, Typen und Entwicklungsstufen kartiert. Nicht um deren erschöpfende Repräsentanz geht es mit dem *Zoologikon*, sondern um Exemplarisches; noch einem systematisch angelegten Zoo oder dessen Dokumentationen will es gleichen, sondern einer Serie von Stationen, wie man sie beim Durchstreifen eines Tiergartens zu sehen bekommt.⁴⁸⁹ Auch die barocke Wunderkammer erscheint als analoger Sammlungstypus.⁴⁹⁰ Solche Selbstvergleiche des Kompendiums deuten darauf hin, daß sich mit dem erkenntniskritischen, diskurs- und wissensgeschichtlichen Anliegen des *Zoologicon* zumindest im Ansatz auch eine ästhetische Zielsetzung verknüpft: Es geht auch um den Reiz des Seltsamen, des Heterogenen. Wo »Zoologiken« im Plural erörtert werden, da wird ›Heterologes‹ erörtert.

Das *Zoologicon* enthält 66 Einträge, alphabetisch angeordnet, von verschiedenen Verfassern. Vorgestellt werden zahlreiche Tiere, die auch in konventionellen Lexika, Biologie- oder Tierkundebüchern abgehandelt wer-

⁴⁸⁸ Kassung/Mersmann/Rader 2012, S. 10.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 11.

den – oder zu denen es (vorsichtiger gesagt) unter demselben Namen Einträge in solchen Büchern gibt (Aasgeier, Ameise, Augentierchen, Auster, Bakterium, Bär, Biene, Blutegel, Delfin, Elefant, Ente, Eule, Fledermaus, Fliege, Gecko, Glühwürmchen, Hai, Hermelin, Huhn, Hund, Hyäne, Kakerlake, Katze, Kohlweißling, Krähe, Kuh, Libelle, Maulwurf, Maus, Mehlmotte, Motte, Pferd, Präriehund, Purpurschnecke, Rothirsch, Schaf, Schildkröte, Schlange, Schmetterling, Silberfisch, Spinne, Taube, Tiger, Wal, Wildschwein, Wolf, Zecke). Andere Einträge gehen über die Informationen geläufiger zoologischer Bücher hinaus. Die Integration des Menschen in ein Bestiarium gibt zumindest zu denken; der »Schleimpilz« bereitet Klassifizierungsprobleme. Das »Präparat« ist kategorial etwas anderes als ein Tier; das »Charaktertier« ist eine metaphorische Entität. Chimäre, Drache, Godzilla, Greif, Grüffelo, Ortolan, Pink Panther, Sirene und Werwolf sind imaginäre Wesen; Radiotier und Vollmops verdanken ihre Existenz Ausdrucksweisen, und die »Medusa (Gorgo)« ist mit mythischem wie naturkundlichem Wissen verbunden.

Anstelle naturkundlicher Beschreibungen und Erklärungen finden sich vielfach narrative Passagen: Erzählungen über einzelne Tiere und zu Vorstellungen über das Tier, Nacherzählungen mythischer Fabeln und volkstümlicher Legenden, filmischer und literarischer Narrationen, Geschichten über Menschen, die sich mit Tieren beschäftigen, nicht nur (aber auch) über Wissenschaftler – und über Wörter, Ausdrücke, Redensarten. Bilder unterschiedlicher Provenienz, Stilrichtungen und Gattung, schmücken den Band; analog zu Referenzen auf diverse Wissensordnungen werden unterschiedliche Bildprogramme zitiert – darunter photographische Bilder realer Tiere, aber auch zahlreiche Beispiele aus dem Bereich der fiktionalen Unterhaltungskultur, der Buchillustration, der Bildalphabeten und der bildenden Kunst. Der Artikel zum »Rothirsch« (Andreas Balon) besteht, abgesehen von Angaben wie Titel und Bildnachweisen, ausschließlich aus einer Photoserie, auf der zudem kein »echter« Hirsch, sondern eine Hirschplastik aus verschiedenen Perspektiven abgebildet ist.⁴⁹¹

⁴⁹¹ Ebd., S. 332–337.

(83) Christine Blättler/Erik Porath (Hg.): *Ränder der Enzyklopädie*. Berlin 2012.

Das Bändchen *Ränder der Enzyklopädie*, von Christine Blättler und Erik Porath herausgegeben, enthält Beiträge verschiedener Verfasser. Die hier verhandelten Stichworte und Themen sind, wie die Vorbemerkung (»Auf-takt«) der Herausgeber deutlich macht, in ein konkretes lexikographisch-encyklopädisches Projekt nicht aufgenommen worden, nämlich ins Wörterbuch der *Ästhetischen Grundbegriffe* (2000–2005).⁴⁹² Es handelt sich also buchstäblich um Wissensbestände, die marginalisiert wurden. Was für ein enzyklopädisches Unternehmen als ›zentral‹, was als ›peripher‹ erscheint, ist allemal das Resultat von Aushandlungen; in der Festlegung der Lemmata eines Kompendiums konkretisiert sich die Hierarchisierung von Kernbereich und Rändern des Wissens. Doch gerade Ränder profilieren das, was sie umrahmen, darum ist ›Randständiges‹ besonders interessant, ›randständiges Wissen‹ besonders aufschlußreich mit Blick auf die Frage nach dem, was als ›Kernbereich‹ gilt.

Die Vorstellung einer universalen, alles Spezialwissen integrierenden Systematik erscheint mittlerweile als obsolet; der ›Baum‹ der Wissensdisziplinen oder das aus verschiedenen Etagen bestehende ›Gebäude‹ erscheinen als historisch überholte Modelle. Auch Kants Vorstellung, es gelte das Gelände des sicheren oder zu sichernden Wissens gegen den Ozean ungesicherter Meinungen abzugrenzen,⁴⁹³ erscheint nicht mehr als zeitgemäß – obwohl sie im Sprachbild der Umrandung noch leise widerhallt. In anderen Metaphern wie der des ›Netzes‹, des ›Rhizoms‹, des ›Labyrinths‹ oder auch des ›Schwarms‹ sucht das neue Wissen nach Bildern seiner selbst.

Die von Blättler, Porath und ihren Bandbeiträgern markierten »Ränder« bestehen aus einer Serie alphabetisch geordneter Artikel zu verschiedenen Stichworten, die sich allesamt in eine Beziehung zu ›Ästhetischem‹ setzen lassen, als Begriffe aber kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen

⁴⁹² Barck 2000–2005; dazu auch: Barck 1990.

⁴⁹³ Vgl. Kant 1774, S. 267f.: »Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreiset [...], sondern es auch durchmessen und jedem Dinge auf demselben eine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit [...], umgeben von einem stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins [...].« – Michel Serres setzt dem Doppelbild von Insel/Land und Meer das der »Nordwestpassage« gegenüber, bei der diese Differenz nicht trägt: Serres 1980.

sind – es sei denn eben auf den, daß sie aus dem Wörterbuch der *Ästhetischen Begriffe* ausgeschlossen blieben.⁴⁹⁴ Der Band enthält nach dem »Auf-takt« Artikel zu den Lemmata »Buchstäblichkeit« (Bernhard J. Dotzler), »Compassio« (Sigrid Weigel), »Et—Et. Die Wahrheit der Kunst in einer Nuss« (Anselm Haverkamp), »Grammatik« (Robert Stockhammer), »Jazz« (Eric Porath), »Lecture« (Manfred Naumann), »Liebe« (Ulrike Vedder), »Neverland« (Inge Münz-Koenen), »Patenschaft« (Justus Fetscher), »Phantasmagorie« (Christine Blättler), »Sirene« (Martin Treml; der Beitrag ist bebildet), »Vogel« (Ernst Müller/Falko Schmieder), »Zufall« (Mai Wegener) – sowie abschließend einen Artikel »Imaginäre Enzyklopädien. Beobachtungen am Rande« von Karlheinz (Carlo) Barck.⁴⁹⁵ Barck erinnert unter anderem an Maurice Blanchots Ansätze, das Enzyklopädiekonzept Diderots zu aktualisieren, und zwar »durch den Gedanken einer Dezentrierung der europäischen Perspektive, einer Verschiebung von den Zentren an die Ränder«.⁴⁹⁶

Zeit- und kulturspezifisch wie andere Modelle erscheinen aktuell auch »enzyklopädische« Zusammenstellungen von Abfällen, von Ausgemustertem, von Unnützem, Abseitigem, Peripherem; die sind Komplemente der geläufigen Wissenskompendien. Sie bringen zur Sprache (und setzen ggf. ins Bild), was außerhalb der Systeme kodifizierter Wissensgegenstände liegt, dabei aber eben den Rand des akzeptierten enzyklopädischen Wissens ausmacht – ein Rand, der Profil gibt. Analoges gilt auch für »abseitige« Begriffe, »Neben-Wissen«, »seltsame Ausdrücke«, »periphere Diskurse« – also für die Ränder des Bereichs sprachlich-begrifflicher Repräsentationen von Wissen.

⁴⁹⁴ Die beiden Verfasser des »Auf-takts« rücken anlässlich des Zitats die Wissenskultur von den Rändern her in den Blick. »Das in einer Enzyklopädie eingefangene Wissen weist immer Ränder auf, an denen sich dasjenige bemerkbar macht, was nicht erfasst, aufgenommen und eingegliedert wurde – ganz zu schweigen von jenem Unbekannten, dessen Existenz nicht einmal erahnt wird oder das noch im Wartestand der Zukunft verharrt. Die großen Entwürfe zu einem umfassenden System des Wissbaren scheinen der Vergangenheit anzugehören, doch auch dynamische Modelle wie Netzwerke, die Wissen produzieren und verteilen, ziehen Grenzen, überschreiten und transformieren sie, sortieren ein und sondern aus. Einen feinen Sinn für diese Operationen zeigen seit jeher die Künste. Ihre poetische Ordnungskraft vermag nicht nur Neues zu erschließen, sondern immer wieder den Traum vom Wissen voranzutreiben und auszugestalten. So können sie imaginäre Enzyklopädien schaffen, welche die gewohnten Grenzen in Frage stellen, indem sie gerade auch Randzonen ästhetisch gestalten, offen halten, aber auch problematisieren.« (Blättler/Porath 2012, S. 7: »Auf-takt«).

⁴⁹⁵ Blättler/Porath 2012, S. 185–222.

⁴⁹⁶ Barck, in: Blättler/Porath 2012, S. 187f.

Wissen konturiert sich in Relation zum (Noch-)Nicht-Gewußten; Blättler und Porath sprechen »von jenem Unbekannten, dessen Existenz nicht einmal erahnt wird oder das noch im Wartestand der Zukunft verharret«. ⁴⁹⁷ Und sie betonen die Erschließungsleistung der Künste; ⁴⁹⁸ diese beobachten Prozesse der Konstitution, Ein- und Ausgrenzung von Wissen, verhalten sich zu diesen Prozessen – in den zitierten Bemerkungen liegt der Akzent auf den erkenntnisfördernden, horizonterweiternden Impulsen, die davon auf das Wissen ausgehen. Zumal in imaginären Enzyklopädien manifestiert sich die Beziehung der Künste zur Wissensgesellschaft, eine Beziehung, die als ›Randgang‹ zu charakterisieren wäre. ⁴⁹⁹

Barcks Beitrag zu den *Rändern der Enzyklopädie* macht darauf aufmerksam, daß gerade die Beschäftigung mit Literarischem im Kontext des Interesses an den Rändern dessen, was zu konventionellen Enzyklopädien gehört, nicht allein eine vertiefte Sensibilisierung für die jeweiligen immanenten Spielregeln der enzyklopädischen Praxis bewirken könnte, sondern vielleicht auch eine Dynamisierung des Projekts Enzyklopädie selbst. Er erinnert an Maurice Blanchot, der in den 1950er Jahren nach der Aktualität und der Zukunft der Enzyklopädien gefragt hat und dabei das großangelegte Projekt einer »Encyclopédie de la Pléiade« kritisch beobachtete. Blanchot regte an, den außereuropäischen Kulturen und Literaturen in den Literatur-Enzyklopädien einen Platz einzuräumen, die diesen bisher nicht zugestanden wurde. Seine Vision galt einer die Idee des Zentrums überwindenden, das bislang ›Randständige‹ rekonzeptualisierenden, einer von vielen geschriebenen, dabei aber konsequenterweise auch vielsprachigen Enzyklopädie. ⁵⁰⁰

17. Wörterbücher

Alle Lexika sind (auch) Wörter-Bücher. Manche Nachschlagewerke aber konzentrieren sich aufs Wörtliche und seine Bedeutungsspektren (siehe Teil

⁴⁹⁷ Ebd., S. 7.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ »[I]maginäre Enzyklopädien [...] stellen] die gewohnten Grenzen in Frage [...], indem sie gerade auch Randzonen ästhetisch gestalten, offen halten, aber auch problematisieren.« (Ebd.).

⁵⁰⁰ Vgl. Blanchot 1955, S. 866f.; wieder abgedruckt in: Blanchot 1971, S. 63, Zitiert bei Barck (in dessen Übersetzung; Blättler/Porath 2010, S. 187f.)

I. D: Diktionarien; II, Kap. Wörterbücher). In literarischen Projekten und im Zeichen einer selbstreferenziellen Auseinandersetzung mit Sprache führt dies zu unterschiedlichen Ergebnissen. Wichtige Impulse für satirisch-literarische Wörterbücher gehen bis heute von Ambrose Bierces *Devil's Dictionary* aus (London 1906; vgl. Teil I). Mit Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux* (Paris 1977; dt.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M. 1984) wird eine neue Schreibweise und eine neue Perspektive auf Sprachliches erkundet, die Beziehung zwischen Vokabular und Sprecherinstanz neu beleuchtet (vgl. Teil I). Nach wie vor schreiben viele Diktio-naristen in den Spuren von Bierce. Andere suchen (wie Dubravka Ugrešić) in Wörterbüchern Schlüsselvokabeln, um eigene, teils persönlich-private, teils politische Erfahrungen zur Sprache zu bringen. Die Idee einer Entdeckungsreise ins Wörterbuch hinein – einer Reise womöglich, in deren Verlauf sich neue Wörter bilden, stimuliert Lyriker und Erzähler gleichermaßen. Andere Wörtersammler wenden sich alten Vokabeln zu und dokumentieren die Zeitlichkeit der Wörter.

(84) Peter Bowler: *The Superior Person's Book of Words*. London 1979.

Bowlers Wörterbuchsatire in der Nachfolge von Bierces *Devil's Dictionary* erschien zuerst als *The Superior Person's Little Book of Words*, gefolgt von *The Superior Person's Second Book of Weird and Wondrous Words*, *The Superior Person's Third Book of Words* und ähnlichen Publikationen. Bowler erläutert in den alphabetischen Bänden geläufige, ungewöhnliche (teils esoterische) und neologistisch klingende Ausdrücke, teilweise unter Nennung mehrerer Bedeutungen. So wird das Stichwort »Kobold« zum einen durch den Hinweis auf Figuren der deutschen Folklore erklärt; zum anderen verweist der Artikel auf den kleinen Bruder, der sich im Keller mit seinen banalen, aber für ihn geheimnisvollen Spielsachen versteckt.⁵⁰¹

(85) Alain Finkielkraut: *Petit dictionnaire illustré*. Paris 1981.

In Form eines alphabetischen Wörterbuchs mit kurzen definitionsartigen Einträgen zu den jeweiligen Lemmata enthält der *Petit dictionnaire* auf der Basis des französischen Vokabulars Wortspiele, die jeweils auf der Hybridisierung von zwei Vokabeln beruhen; die dem neologistischen Hybridwort zugeschriebene Bedeutung ergibt sich aus einer Kombination von Konnota-

⁵⁰¹ Bowler 2001, S. 60.

tionen, die mit den Ausgangswörtern verknüpft sind. So beispielsweise entsteht aus dem Wort ›amazon‹ (Amazonen) und dem Namen einer Pariser Brücke (Pont de l'Alma) die »Almazone«: eine Reiterin, die auf der Flucht vor ihrem Schicksal zur Obdachlosen unter besagter Brücke geworden ist.⁵⁰² – Ein »Autobiographe« ist jemand, der über sich selbst schreibt (also ein ›autobiographie‹) und dabei einen feierlichen und würdigen (grave) Stil verwendet.⁵⁰³

(86) Douglas Adams/John Lloyd: *The Deeper Meaning of Liff. A Dictionary of things that there aren't any words for yet. Illuminated by Bert Kitchen. London 1990.*

Das humoristisch-wortspielerische Wörterbuch steht im Zeichen eines bezogen auf sprachliche Codes subversiven, ansonsten aber harmlosen Nonsense. Es besteht aus Einträgen zu unterschiedlichen Vokabeln: Neben Neologismen, die durch Verfremdung geläufiger Vokabeln, teils auch durch Hybridierungen mehrerer Vokabeln entstanden sind, werden Namen kommentiert (Personen- und Ortsnamen). Die Erläuterungen basieren auf Denotationen oder Konnotationen der Ausgangswörter, die zusammen mit diesen einer Modifikation unterzogen werden oder auf seltsamen (bzw. seltsam akzentuierten) Informationen über das jeweils Benannte beruhen. So gilt der erste Eintrag »Aalst« dem Namen einer belgischen Stadt; die Worterklärung verweist implizit auf die alphabetische Anordnung, derzufolge jemand mit einem Doppel-Aa am Namensanfang immer vor anderen an die Reihe kommt (»One who changes his name to be nearer the front«).⁵⁰⁴ Als Gegenstück zum normalsprachlichen ›Dilemma‹ wird das »Abalemma« als die Situation erklärt, in der es nur eine Entscheidungsmöglichkeit gibt, man aber gleichwohl zur Entscheidung unfähig ist.⁵⁰⁵ Dem Wörterbuchteil vorangestellt ist zunächst eine Serie angeblicher »Prefaces«, die sich zunehmend inhaltsloser gestalten,⁵⁰⁶ sowie eine Serie geographischer Karten, bei denen die Zuordnung von Ortsnamen zu entsprechenden Positionen auf dem kartierten Gelände zunehmend abstruser wird. Auf den Wörterbuchteil folgt ein »Index of Meanings«, der trotz formaler Ähnlichkeit mit erläuternden Bedeutungs-

⁵⁰² Finkielkraut 1981, S. 18.

⁵⁰³ Ebd., S. 19.

⁵⁰⁴ Adams/Lloyd 1990, S. 2.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 2.

⁵⁰⁶ Ebd., S. VII f.

ten völlig absurde Informationen bietet.⁵⁰⁷ Als »Appendix« präsentiert sich eine grafische Darstellung des Verdauungstrakts mit Pfeilen, die auf den Blinddarm (appendix) weisen.⁵⁰⁸

Die unter den Autornamen Douglas Adams, John Lloyd und Sven Böttcher publizierte deutsche Version *Der tiefere Sinn des Lebens. Das Wörterbuch der bisher unbenannten Gegenstände und Gefühle*, (Frankfurt a.M. 1992), bietet eine deutsche Übersetzung, die die Wortspiele des englischen Originals, soweit möglich, in modifizierter Form wiederholt, manches aber auch notgedrungen ausläßt; das englische Original selbst ist daher der Übersetzung angehängt.

(87) Jörg Drews: *Das endgültige zynische Lexikon. Ein Alphabet harter Wahrheiten zugemutet von Jörg Drews & Co.* Zürich 1990.

Das Lexikon, das seine Prägung durch Bierce und dessen *Cynic's Wordbook* schon im Titel verrät, bietet aber nicht wie Bierce, eigene »Definitionen« seines Autors, sondern eine Zusammenstellung von kritischen, oft dabei auch humoristischen Zitaten vieler anderer Autoren, vor allem literarischen, sowie aus einzelnen Sprichwörtern. Diese werden unter einem ihnen zugeordneten Stichwort einfach und kommentarlos zitiert. Der erste Eintrag stammt von Ambrose Bierce, der damit erkennbar den Ton angibt:

Abendland. Jener Teil der Welt, der westlich (bzw. östlich) des Morgenlandes liegt. Größtenteils bewohnt von Christen, einem mächtigen Unterstamm der Hypokriten, dessen wichtigste Gewerbe Mord und Betrug sind, von ihnen gern »Krieg« und »Handel« genannt. Dies sind auch die wichtigsten Gewerbe des Morgenlands. Ambrose Bierce⁵⁰⁹

Das die Serie der Einträge beschließende kurze »Nachwort« bietet eine Pointe, die auf der unterschiedlichen Auslegbarkeit des Verbs »war« beruht: »Und siehe: es war Alles gut. Gott, nach Erschaffung der Welt.«⁵¹⁰

⁵⁰⁷ Ebd., S. 114–145.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 146.

⁵⁰⁹ Drews 1990, S. 7.

⁵¹⁰ Ebd., S. 176.

(88) Dubravka Ugrešić: *Američki fikcionar*. Zagreb 1993 – *My American Fictionary*. Aus d. Kroatischen v. Barbara Antkowiak. Frankfurt a.M. 1994.

Dubravka Ugrešićs Buch *My American Fictionary*, ein in lemmatisierte Artikel strukturierter Wörterbuchtext, ist der Leitidee verpflichtet, angesichts einer der Zerstörung ausgelieferten kulturellen Welt komme Wörtern mehr denn je die Funktion von Schlüsselwörtern zu.⁵¹¹ Die Artikel, entstanden von Oktober 1991 bis Juni 1992, sind in der Chronologie ihrer Entstehung angeordnet, nicht alphabetisch. In den einzelnen Artikeln wie in ihrer Folge spiegeln sich historische Prozesse und Erlebnisse.

Die Verfremdung des Wortes ›Dictionary‹ erscheint als programmatische Reaktion auf eine Erfahrung tiefen Befremdens.⁵¹² Ugrešić, die ihr Buch angeblich zunächst »dictionary« statt »fictionary« nennen wollte – der Titel ergab sich angeblich durch einem Tippfehler, erschien ihr dann aber gerade als besonders passend –, beobachtet, wie ihr Land von den Landkarten verschwindet und zu einem imaginären Land wird.⁵¹³ Ihr Wörter-Buch berichtet davon, wie sie das im Kriegszustand befindliche Zagreb 1991 verließ und über Amsterdam in die USA einreiste, wohin Angst und Entsetzen sie aber verfolgten – zusammen mit den Nachrichten aus der Heimat. Seit dieser Zeit entstand für eine niederländische Zeitung eine Kolumne mit dem Titel »Mein amerikanisches Wörterbuch. My American Dictionary« – und damit

⁵¹¹ Das Buch steht unter einem Motto von Danilo Kiš, aus der unvollendeten Erzählung »Der Heimatlose«, die von Untergang und Vergessen handelt (Ugrešić 1994, S. 7).

⁵¹² »FICTIONARY. Jedes Buch hat seine intime Entstehungsgeschichte. Sie bleibt dem Leser verborgen und hat meist nur für den Autor Bedeutung. Manchmal jedoch ist die Entstehungsgeschichte schwer vom Buch selbst zu trennen. Manchmal ist sie das Buch selbst. / Dieses Buch habe ich in einem Moment geschrieben, als sich für mich ›alle Wörter verkehrt‹ hatten wie Carrolls Hedlin [sic] Alice. Beim Schreiben habe ich versucht, die verkehrten Wörter (und Welten) in eine Art Ordnung zu bringen. Darum wohl habe ich es Wörterbuch genannt. Denn nur geordnete Wörter fügen sich zu – Wörterbüchern.« (Ebd., S. 9)

⁵¹³ »Ende Juni 1992, nach Zagreb zurückgekehrt, hatte ich das Gefühl, daß es *keine Wirklichkeit mehr gibt*. Die Realität in meinem zerfallenden und verschwindenden Land übertraf die schlimmsten Erwartungen, verwischte die Grenzen zwischen existierenden und nicht existierenden Welten [...]. Beim Abtippen der Texte meines amerikanischen Wörterbuchs schrieb ich versehentlich f anstelle von d, aus *dictionary* wurde *fictionary*. Der Flüchtigkeitsfehler bestätigte nur meinen inneren Alptraum. Denn wenn *es die Wirklichkeit nicht mehr gibt*, dann verlieren auch ›Fiktion‹ und ›Faktion‹ ihre ursprüngliche Bedeutung. Und die angehäuften Wörter fielen wieder auseinander.« (Ebd., S. 15)

ein Lebensbuch im doppelten Sinn: ein autobiographischer Text und ein Überlebens-Mittel.

Die kleine Kolumne half mir, zu überleben.

Wie können tausend Wörter ein Überleben sichern? Irgendwann hatte ich das heftige Gefühl, mich NIRGENDS zu befinden. [...] Dies ist ein ungehöriges Buch. Ich war immer der Meinung (und bin es noch jetzt), daß ein Schriftsteller, der etwas auf sich hält, drei Dinge vermeiden sollte:

- a) autobiographische Aufzeichnungen
- b) Aufzeichnungen über andere Länder
- c) Tagebuchaufzeichnungen.

Diese drei Dinge sind vom Narzißmus geprägt, der sicher eine Grundvoraussetzung jeder literarischen Tätigkeit ist, jedoch nicht ihr Ergebnis sein sollte. [...]

Dieses Buch ist a) und b) und c). [...] Nicht einmal der Autor steht fest. Jetzt scheint mit, daß nicht ich es geschrieben habe, sondern eine erwachsene Alice, der sich *alle Wörter verkehrt haben* und die nicht wußte, was sie war: mal größer als ein Haus, mal so klein, daß sie in einer Tränenpfütze ertrinken konnte.⁵¹⁴

Ugrešićs Buch entsteht in einer Situation, da die Autorin in mehreren Wirklichkeiten gleichzeitig lebt: Im amerikanischen akademischen Umfeld, das zugleich Anlaß zu Vorlesungen über ost- und mitteleuropäische Literaturen ist, in der durch Telefonate vergegenwärtigten Kriegswirklichkeit Kroatiens und in der als friedvoll erinnerten holländischen Welt, an die per Fax die Artikel geschickt werden. Ihre Reflexionen über die Bedeutung von Wörtern verweisen auf eine Situation, in der das eigene Vokabular das einzige ist, an das man sich allenfalls halten kann – ein Anlaß zur Erinnerung an die Bedeutung, die Büchern, Lesebüchern vor allem, einst bei der Eroberung der Welt durch das Kind zukam. Zum Hinweis aber auch darauf, daß von vielem, was die Einträge in Wörterbüchern nennen, nur noch der Name bleibt. In Anspielung auf Alberto Manguels alphabetisches *Dictionary of Imaginary Places* betont die Autorin die temporär kompensatorische Rolle, die ›Wörterbücher‹ als Erinnerungen an die diesen Wörtern zugeordneten kulturell-semantischen Räume in der tendenziell geschichtsvergessenen Gegenwartswelt übernehmen können – bis auch die Wörter dem Vergessen anheimfallen. Nur noch an Wörterbücher, so der tief ernüchternde

⁵¹⁴ Ebd., S. 10–12.

Befund, kann sich die Erinnerung halten. Und dies ist ein letztlich zum Scheitern verurteiltes Unternehmen.⁵¹⁵

Artikel: Auf die Einleitung, »FICTIONARY« folgen die Einträge: »REFUGEE« – »ID« – »ORGANIZER« – »MISSING« – »MANUAL« – »SHRINK« – »JOGGING« – »HOMELAND« – »ADDICT« – »INDIANS« – »MAILBOX« – »COUCH-POTATO« – »YUGO-AMERICANA« – »SUSPECT« – »BODY« – »HARASSMENT« – »EEW« – »PERSONALITY« – »CONTACT« – »COMFORTER« – »TRASH« – »REPORT« – »COCA-COLA« – »CAPUCCINO« – »BAGEL« – »DREAMERS« – »AMNESIA« – »LIFE VEST« sowie ein »APPENDIX: LETTERS«.

(89) Bodo Mrozek: *Lexikon der bedrohten Wörter*. Reinbek 2005.

Nicht nur Dinge, Institutionen und Gebräuche verschwinden in einer schnelllebigen Welt immer rascher, sondern auch Wörter. Bodo Mrozek hat darum ein *Lexikon der bedrohten Wörter* zusammengestellt, dessen Titel eine Anspielung auf Listen bedrohter Tierarten darstellt. Zum einen werden damit die Wörter in Überspitzung der geläufigen Formel von der ›lebendigen Sprache‹ zoomorphisiert, zum anderen werden (leise ironisch) Wissensmuster und -inhalte der Biologie auf die Sprachwissenschaft als eine Kulturwissenschaft übertragen. Kehrseite der sogenannten ›Lebendigkeit‹ ist Vergänglichkeit, nicht nur im Bereich natürlicher Wesen, sondern auch in dem der Sprache.

Die deutsche Sprache lebt: Allein in den vergangenen zehn Jahren vermehrte sich unser Wortschatz um mehr als 8000 neue Wörter. Was aber passiert mit den alten Begriffen, die uns über viele Jahrzehnte begleitet haben und plötzlich als veraltet gelten? Wann gingen Sie zuletzt ins Lichtspielhaus? [...] Eine Großzahl deutscher Wörter stirbt langsam und meist unbemerkt aus: durch

⁵¹⁵ »Jetzt denke ich, daß das häufige Genre der Wörterbücher – das aus der Linguistik in die Belletristik übersiedelt ist – in dieser postmodernen Zeit nicht nostalgischen Ursprungs [sic] ist, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Die Anwendung dieses Genres ähnelt eher dem Bemühen von Alzheimer-Kranken, sich mit Hilfe von Zettelchen, Aufklebern, Notizen in der sie umgebenden Welt zu orientieren, bevor sie (oder die Welt?) im völligen Vergessen versinken. Die diversen Wörterbücher sind in dieser postmodernen Zeit nur eine Vorahnung vom Chaos des Vergessens.« (Ebd., S. 14f.)

Totschweigen. Viele von ihnen sind es aber wert, vor dem traurigen Schicksal des Vergessens bewahrt zu werden.⁵¹⁶

Nicht vergessen zu werden hat, unnötig dies zu betonen, natürlich nichts mit Weiterleben zu tun. Mrozeks Wörtersammlung ist eine Kollektion von Mumiën. Um das Thema Zeitlichkeit und Vergänglichkeit auch visuell sinnfälliger zu machen, simuliert das Cover des Taschenbuches, es sei ein altes, abgenutztes Buch: scheinbar ist das Umschlagpapier an den Ecken abgegriffen, sind die Ränder bestoßen. Die Lektüre der Wörtersammlung wird zur Reise in die Vergangenheit:

Abgunst, ablappen, Abspielgerät, Abtritt, Achtgroschenjunge, Adenauerhut, Affe [im Sinne von Tornister], Affenfett, Affenzahn, Afterarzt, Aftermieter, Amisette, Ampelmännchen ...

(90) Michel Tournier: *Le pied de la lettre. Trois cent mots propres*. Paris 1994. – Modifizierte deutsche Ausgabe: *Von Abel bis Zwilling. Ein Lexikon des Lebens*. Herausgegeben von Joachim Meinert. Aus d. Frz. v. Joachim Meinert und Hellmut Waller. Berlin 1992.

»Au pied de la lettre« heißt so viel wie ›im wahrsten Sinn des Wortes‹, ›wörtlich‹. Was bedeutet es, Wörter ›wörtlich‹ zu nehmen – was bedeutet es ›wörtlich‹? Tourniers Buch über ›300 eigene Wörter‹ (»Trois cent mots propres«) ist ein unkonventionelles ›Wörter-Buch‹, das aus ›eigenen‹ (im Sinne von persönlichen) Motiven heraus entstand. Aus anderen Wörterbüchern kompiliert und durch die Form seiner Einträge die konventionelle Darstellungsweise von Wörterbüchern nachahmend, gewinnt es seine Bedeutung doch vor allem als Kompendium ›eigener‹ Wörter. Eine Mauer französischer und anderer Wörterbücher rahme seine literarische Arbeit.⁵¹⁷ Tourniers Passion für Wörterbücher löst Reflexionen über die eigene Beziehung zu den dort verzeichneten Beständen an Wörtern aus; diese manifestieren sich unter

⁵¹⁶ Mrozek 2005, unpag.

⁵¹⁷ Tournier 1994, S. 12. An den Anfang des Buchs stellt Tournier eine kurze Geschichte über einen Besuch in Kalkutta, anlässlich dessen er mit einem indischen Freund über das Kastensystem sprach und erfuhr, daß Schriftsteller aus indischer Sicht als Handwerker unter die Unberühmbaren gehören, aus denen freilich der größte Teil der indischen Bevölkerung bestehe. Die aus europäischer Perspektive ungewöhnliche Klassifizierung des Schriftstellers als Handwerker habe, so Tournier, Reflexionen über die Art solchen ›Handwerks‹ und die notwendige Ausrüstung ausgelöst. Für ihn selbst gehören zu letzterer vor allem Wörterbücher.

anderem in der Erzählung von einem gleichnishaften Traum, in dem er, Tournier, über ein Gelände voller Kieselsteine spazierte, von denen er mal den einen, mal den anderen genauer betrachte, sei es, weil er besonders harmonisch, sei es, weil er besonders skurril gestaltet ist, so wie es beim Betrachten einzelner Wörter in den verfügbaren Wörterbuchbeständen geschehe.⁵¹⁸ *Le pied de la lettre* präsentiert sich damit als das Ergebnis eines solchen Flanierens über das Gelände der Wörterbücher. Jeder könne, so Tournier, sein eigenes Wörterbuch zusammenstellen.⁵¹⁹ Zu erwarten sei von solchen Übungen eine größere Bewußtheit im Umgang mit Wörtern – wie dann exemplarisch auch gleich am Beispiel des Ausdrucks »mot propre« illustriert wird. Was bedeutet »Parler proprement«; was ist ein »mot ›impropre«?⁵²⁰ Wörterbücher verzeichnen Bedeutungsspektren, aber sie vermitteln keine Gebrauchsnormen; das Abseitige steht neben dem Konventionellen.

Das alphabetische Wörterbuch selbst ist französischen Vokabeln gewidmet und lehnt sich an konventionelle Wörterbücher an. So informiert der erste Eintrag »ABÎME« über die Etymologie des Worts und seine Grundbedeutung (»sans fond«), zitiert Racine, referiert Bemerkungen André Gides und charakterisiert »image[s] ›abymée[s]«.⁵²¹ Der letzte Eintrag gilt zwei Bedeutungen der Vokabel »volubile«.⁵²² Schon der Blick auf diese beiden Einträge macht deutlich, daß die Auswahl der Wörter keineswegs zufällig ist, sondern etwas mit dem ›Handwerk« des Schriftstellers selbst zu tun hat: Verweist »abîme« über die Reminiszent an Gides »Mise en abîme« auf Strategien künstlerischer und literarischer Selbstreferenz, so erwähnt der Eintrag »volubile« die Eigenschaft mancher Pflanzen, andere zu umwickeln, ja womöglich dabei zu ersticken; zudem bezeichnet das Wort eine exzessive (›abundante« und ›schnelle«) Sprechweise. Der Diktionarist Tournier führt dann beide Bedeutungen des Wortes zusammen – im Bild dessen, der durch sein intensives Reden sein jeweiliges Gegenüber einwickelt, wie eine der besagten Pflanzen.⁵²³ Tourniers Wörterbuch bespiegelt die Beziehung des Einzelnen zu seiner Sprache (im Sinne von ›langue«), die Abhängigkeit von Wortbeständen, aber auch die Individualität des Umgangs mit diesen; es repräsen-

⁵¹⁸ Ebd., S. 14f.

⁵¹⁹ Ebd., S. 15.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Ebd., S. 19f.

⁵²² Ebd., S. 174f.

⁵²³ Ebd., S. 175.

tiert als ein auf der Basis jener Wortbestände geschaffenes Buch gleichsam einen Zwischen- oder Hybridstatus von ›langue‹ und ›parole‹. Als zitierte und paraphrasierte Aussagen stehen seine Einträge für die Bedingtheit jeder individuellen Artikulation durch einen Bestand an sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, vorgegebenen Bedeutungsspektren und konventionalisierten Ausdrucksformen; die Artikel können aber Anlaß geben, neue Bedeutungsoptionen zu finden und insofern kreativ mit Wörtern umzugehen. Der Paratext auf dem hinteren Buchumschlag von *Les pieds* charakterisiert diese Kompilation eines eigenen Wörterbuchs aus bestehenden Wörterbüchern als eine Übung, die ein jeder für sich übernehmen könne, um dadurch erfreut und bereichert zu werden.

Il s'agit simplement de passer au crible les centaines de milliers de mots que nous offrent, dans le superbe désordre alphabétique, tous les dictionnaires français disponibles. On note ceux qui paraissent intéressants par quelque côté, leur étrangeté, leur drôlerie, leur beauté, la dérive aberrante de leur usage, etc.⁵²⁴

Unter dem Titel *Von Abel bis Zwilling. Ein Lexikon des Lebens* publizierte schon 1992 Joachim Meinert einen Band mit Textpassagen aus diversen Werken Tourniers. Der Konzeption nach ist das Buch der Idee verpflichtet, die auch *Les pieds* prägt: der Idee eines Kompendiums, das die Beziehung eines einzelnen (eines Autors) zur Sprache dokumentiert. Allerdings ist es nicht nach der dort vorgeschlagenen Spielregel erstellt, Wörterbucheinträge zu sammeln wie Kieselsteine, sondern es beruht auf einer anderen Art von Kompilationsarbeit: Meinert hat ins Deutsche übersetzte Texte Tourniers zu einem Turnier-Lexikon kompiliert. Als »Vorbemerkung« enthält der Band wiederum die Erzählung Tourniers über seinen Besuch in Kalkutta und über das eigene schriftstellerische Handwerkszeug.⁵²⁵ Irritiert sei er, so Tournier selbst im folgenden, durch die Entdeckung, daß der neueste »Grand Robert de la langue française« seine, Tourniers, Werke als Referenzen und Quellen nutze, zumal man dort vor allem negativ konnotierte Vokabeln aus seinen Schriften heranziehe. Noch überboten werde dies durch die »Spitzbüberei« des deutschen Übersetzers Meinert, »ein ganzes Wörterbuch« zu präsentieren, »in dem die Schlüsselbegriffe meiner Bücher, versehen mit passenden

⁵²⁴ Ebd., Klappentext.

⁵²⁵ Tournier 1992, S. 5f.

Definitionen und Illustrationen, aufgelistet sind.«⁵²⁶ Das Meinertsche Wörterbuch ist für Tournier nicht zuletzt Anlaß einer Präzisierung der Beziehung zu Wörtern, die seine Texte prägt. Sind die Fundstellen Meinerts »Definitionen oder Illustrationen« der Tournierschen »Schlüsselwörter«?⁵²⁷

Die alphabetisch gereihten Abschnitte dieses Buchs haben trotz ihrer Zentrierung auf Schlüsselwörter, die als Überschriften erscheinen, keine Ähnlichkeit mehr mit Wörterbuchartikeln. Sie sind als Auszüge aus verschiedenen literarischen Werken Tourniers kurze Erzählungen oder Fragmente von Erzählungen. So bietet der Eintrag »Abel« (der erste) Reminiscenzen an den biblischen Abel verbunden mit autobiographischen Erinnerungen und Bausteine zu einem Selbstporträt (Quelle: »Der Erlkönig«/»Le roi des aulnes«);⁵²⁸ der folgende Eintrag gilt »Adam« und paraphrasiert ein Märchen über Adam als Doppelgänger Gottes (Quelle: »Der Garten des Vagabunden«/»le vagabond immobile«).⁵²⁹ Aus dem Vokabular einer ganzen Sprachgemeinschaft (den französischen Wörterbüchern) ist, vermittelt durch die Idee eines persönlichen Wörterbuchs (*Le pied*), eine Anthologie mit Zitaten geworden, die den individuellen Umgang des Autors Tournier mit seinen Wörtern illustriert.⁵³⁰

18. Bild-Enzyklopädien, Kunst-Abecedarien, visuelle Kommunikation und Lexikographik

Enzyklopädische bzw. lexikographische Darstellungen haben stets auch eine textgraphische Dimension, sind also visuelle Konstrukte, begonnen beim häufigen Spaltendruck. Lexika und Enzyklopädien führen oft auch durch Bilder-Welten. Die Idee, Bilderwelten oder den Kosmos visueller Textgestaltung in Form von Enzyklopädien zu repräsentieren, hat diverse künstlerische Projekte stimuliert. Mit Kombinationen von Text und Bild läßt sich auf vielfältige Weisen experimentieren – auch in lexikographischer Form und in Anspielung auf bebilderte Lexika und Enzyklopädien. Die Faktur älterer Lexika kann imitiert oder parodiert werden, etwa die des Konversationslexi-

⁵²⁶ Ebd., S. 7.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Ebd., S. 9–11.

⁵²⁹ Ebd., S. 11f.

⁵³⁰ Weiterführende Literatur: Gascoigne 1996. – Schultz 2002. – Vray 2000.

kons (Ror Wolf); bestehende Lexika können sogar zerlegt und ins neue Lexikon einmontiert werden (Bartsch/Halter, Ziláhy, s.o.). Vielfach sind Bilder und Visuelles nicht nur Mittel, sondern auch Gegenstand enzyklopädischer Darstellung.

(91) Gerhard Johann Lischka (Hg.): ALLES und noch viel mehr. Das poetische ABC. Die KatalogAnthologie der 80er Jahre hrsg. von G. J. Lischka. Bern 1985.

Anlässlich einer von der Kunsthalle Bern und dem Kunstmuseum Bern unterstützten, von Gerhard Johann Lischka kuratierten Ausstellung zu Gattungen und Tendenzen zeitgenössischer Kunst entstand im Ausstellungsjahr 1985 eine Buchpublikation, deren Untertitel (*Die KatalogAnthologie*) bereits den doppelten Anspruch signalisiert, als Katalog die Berner Ausstellung zu repräsentieren, zugleich aber auch in anthologischer Form die zeitgenössische Kunstszene. Die unkonventionelle Schreibweise – als Kompositum aus durch Kapitalien klar abgegrenzten Komponenten, dabei ohne einen (immer zugleich auch visuell trennenden) Bindestrich signalisiert das Selbstverständnis des Bandes, ein hybrides Gebilde aus zweierlei Buchtypen (Katalog und Anthologie) zu sein. Ausstellungskataloge orientieren sich primär an dem, was die jeweilige Ausstellung zeigt, und so durchdacht und auf Systematik angelegt diese dabei auch sein mag, sind beim Zusammenstellen der Exponate doch stets Kontingenzen im Spiel: Was ist überhaupt als Exponat greifbar, was läßt sich ins Ausstellungskonzept integrieren, was erscheint den Kuratoren als ausstellungswürdig und warum (etc.)? Im Fall einer Ausstellung zur zeitgenössischen Kunst mag die Abhängigkeit des schließlich Gezeigten von kontingenten und dezisionistischen Rahmenbedingungen besonders evident sein: Kein etablierter Kanon bietet ein potenzielles Orientierungsmuster, und selbst die geläufigen Differenzierungen zwischen den einzelnen künstlerischen Gattungen und Praktiken tragen als orientierendes Raster nicht mehr (wie gerade dieses Ausstellungsprojekt und sein Kataog belegen). Anthologien wiederum beruhen auf anderen, eigenen Kontingenzen: Als ›Blütenlesen‹ sind sie Produkte einer Auswahl, keine ›notwendigen‹ Ganzheiten – und zwar einer Auswahl, die zwar vielleicht auf eine repräsentative Zusammenstellung zielen mag, dabei aber doch ästhetische Kriterien über das Kriterium möglichst systematischer Repräsentation eines Gegenstandsbereiches stellt. Lischkas *KatalogAnthologie* unternimmt den Spagat, zum einen eine konkrete Ausstellung zu dokumentieren und damit ein be-

stimmtes Informationsbedürfnis (hinsichtlich der Ausstellung sowie ihres Themas, der zeitgenössischen Kunst) zu befriedigen, zum anderen als »Anthologie« ein buchförmiges Artefakt zu schaffen, das den Nutzer auch ästhetisch ansprechen will und das Gegenteil eines systematischen Kompendiums ist.

Dem korrespondiert ein Kunstverständnis, das Ausstellung und *Katalog-Anthologie* verbindet: Kunst – in welcher konkreten Erscheinungsform auch immer – wird tendentiell als etwas Nicht-Systematisierbares, in ständiger Bewegung Befindliches, Fluides begriffen: als fluid mit Blick auf das gerade Aktuelle, als fluid insbesondere auch mit Blick auf geläufige Gattungsdifferenzierungen. So unterschiedlich die präsentierten Beispiele aus der aktuellen Künste-Szene auch sein mögen: Viele von ihnen stehen im Zeichen der Transgression von Gattungsgrenzen, der Medienmischung und des Übergangs zwischen verschiedenen medialen Zuständen. Nicht nur um Informationen zu einzelnen Bereichen und Spielformen künstlerischer Praxis geht es, sondern auch darum, mit Blick auf diese die Ideen der Übergänglichkeit, Dynamik und Fluktuation zu vermitteln (und dabei zu signalisieren, daß Bestandsaufnahmen sich immer nur auf Momentanes beziehen können).

Um die das Gesamtprojekt prägenden Ideen über Kunst im Arrangement der gezeigten Bestände sinnfällig zu machen, wählt Lischka das Alphabet: Er ordnet den einzelnen Buchstaben des Alphabets jeweils bestimmte Felder künstlerischer Produktion und ästhetischer Reflexion zu. Das Alphabet bietet insofern zum einen ein Raster, das es möglich macht, die Fülle der Bestände zu gliedern. Andererseits ist es aber ein kontingentes Raster, das in eben dieser Eigenschaft auf die Kontingenz der vorgenommenen Unterteilungen verweist. Wenn sich die *KatalogAnthologie* folglich als ABC-Buch präsentiert, so hat dies eine mindestens doppelte Bedeutung: Erstens signalisiert die abecedarische Präsentationsform der als distinkt präsentierten Kunstpraktiken und -genres die Arbitrarität der vorgenommenen Anordnung. Denn die abecedarische Form ist ja das Gegenmodell zur systematischen, und zudem ist die Zuordnung zwischen den einzelnen Themenfeldern (Kunstformen) und den Buchstaben gänzlich arbiträr (s.u.). Zweitens aber verweist das ABC-Format auch auf den Anspruch, eine Art »Schule« zu bieten, ein ABC-Buch für diejenigen, denen die zeitgenössische Kunstszene näher gebracht werden soll, eine Fibel zum »Lesenlernen«.

Die konkret-materielle Buchgestaltung weist bereits darauf hin, daß Lischka bewußt mit den Semantiken des ABCs kalkuliert. Das vordere Co-

ver, weiß auf (dominierendem) Schwarz bedruckt, ohne Bildanteil, zeigt am rechten Buchrand eine Serie kleiner rechteckiger Felder mit den Buchstaben des Alphabets. Diese Felder imitieren die Optik von Buchstaben-»Reitern« in Aktenordnern, welche am rechten Seitenrand der Ordner herausragen und ein schnelles Auffinden der entsprechenden Buchstaben-Abteilung ermöglichen. Gleichartige Felder finden sich auch auf dem hinteren Cover, hier links am Buchrand, wobei diese Coverseite zudem eine Inhaltsübersicht bietet, die nach den Buchstaben des Alphabets untergliedert ist. Der Band interpretiert sich also als ein »Ordner«, also als Medium und materieller Träger einer Anordnung, die freilich in »echten« Ordnern flexibel und veränderlich ist. Immerhin hat das gebundene Buch Lischkas durch die »Ordner«-Referenz Anteil an der Suggestion, die gebotenen Inhalte könnten auch wieder neu geordnet, erweitert oder anderweitig modifiziert werden. Gerade dies entspricht ja dem intendierten Kunstbegriff.

Die Abteilungen zu den einzelnen Kunstformen, welche die Themen des Bandes bilden, sind den Buchstaben von A bis Z ostentativ beliebig zugeordnet, was die Arbitrarität des Alphabetischen noch betont. Diese Abteilungen werden im Buchschnitt wie in einem Telefon- oder Adressbuch durch dunkel eingefärbte Segmente in stufiger Anordnung markiert. Mit dem Telefon- und Adressbuch kommt dabei wiederum ein Format ins Spiel, das einerseits Orientierungshilfe bietet, andererseits inhaltlich durch mehrfache Kontingenzen geprägt und im Übrigen von Auflage zu Auflage veränderlich ist. Zudem wird das Alphabet, das dem Buch eine Form gibt, in ungewöhnlicher Anordnung präsentiert (und ist vielleicht schon insofern ein »poetisches«, sprich: ein verfremdetes ABC), beginnend mit X – Y – Z, dann weiter mit A – B – C etc. bis zum W. Zur abecedarischen Form der *KatalogAnthologie* bemerkt Lischka selbst unter dem Stichwort »Das poetische ABC«:

Die Poesie ist eine Frau, die viele Kinder hat. Sie weiss, dass sie die Mutter ist, die Väter sind ungewiss, denn sie ist promiskur. Deshalb beginnt das poetische ABC irgendwo im Alphabet, es hat die Dynamik einer Spirale, und es könnte sich auch eines anderen Alphabets bedienen als des gebräuchlichen. Doch beim Versuch, die Vielfalt des poetischen Schaffens übersichtlich zu machen, ergaben sich gerade so viele Strahlungspunkte, wie wir Buchstaben gebrauchen. Sobald ich jemanden in einen solchen versetzte, war aber schon die Weiterung zur Integration zu Stelle, denn die Zersplitterung oder Kompletierung in andere poetische Bereiche setzte automatisch ein. Um dennoch eine momentane Ordnung in dieses ABC zu bringen, legte ich eine/n Künst-

ler/in dort fest, wo mit ihre/seine jetzt gerade repräsentativste Arbeit zu sein schien.⁵³¹

Lischkas Unterteilungen des Spektrums der Künste und Kunstformen rekurriert auf geläufige Begriffe, orientiert sich aber nicht an klaren Kategorisierungen. Segmentierungen wie »X – Klangskulptur«, »Y – Experimentelle Musik«, »Z – Song/Audio« erscheinen kategorial heterogen; geläufiger (wenn auch nicht unproblematisch) ist die dann folgende Unterteilung in »A – Lyrik«, »B – Erzählung«, »C – Visuelle Poesie«. Die Differenzierung »D – Ästhetik«, »E – Philosophie«, »F – Theorie« wirkt sogar irritierend – und über weitere Differenzierungen könnte man diskutieren (so etwa über »M – Szene/Drama«, »N – Tanz«, »O – Performance«), insofern sie sich auf als solche nicht klar trennbare ästhetische Phänomenbereiche beziehen. Daß keine Beziehung der Buchstaben zu den Themenfeldern und Gegenstandsbereichen, respektive zu deren Namen besteht, ist nicht der einzige Hinweis auf die Arbitrarität (d.h. hier aber auch: der Flexibilität) der alphabetischen Form. Denn daß sich (wie Lischka eigens hervorhebt) ebenso viele Gegenstandsbereiche ergaben, wie es Buchstaben des Alphabets gibt, erscheint als Ergebnis einer (dem Ordnungsgedanken geschuldeten) Manipulation. Manche Kapitelgrenzen wirken als solche arbiträr. So finden sich neben dem Kapitel »P – Foto« ein Kapitel »Q – Fotomontage« und ein Kapitel »R – Sofortbild«; eine Reihe bilden dann »S – Film: dokumentarisch«, »T – Film: realistisch« und »U – Film: experimentell«, eine andere »V – Video« und »W – Video-Installation«.

Innerhalb der einzelnen Abteilungen finden sich jeweils unterschiedliche Formen der Zusammenstellung von Bild- und Text-Material – Essayistische Abschnitte verschiedener Provenienz (verfaßt vom Anthologisten selbst, von anderen Kritikern, von Künstlern, Philosophen, Ästhetikern) mischen sich mit Bildmaterialien ebenso bunt gemischter Art: Werkreproduktionen, Szenenphotos von Performances und anderen Prozessen, Faksimiles von Materialien und Dokumenten, graphische Elemente, die den Text strukturieren, etc. Präsentiert als eine arbiträr angeordnete, kontingente und flexible Sammlung von Momentaufnahmen aus der zeitgenössischen Künste-Szene und dem Labor zeitgenössischer ästhetischer Reflexion, ist die *KatalogAn-*

⁵³¹ Lischka 1985, S. 8–17, hier S. 8.

thologie einem programmatisch offenen und dynamischen Kunstbegriff verpflichtet.

Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten. Sie bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist. [...] ihr Bewegungsgesetz ist ihr eigenes Formgesetz.⁵³²

(92) Lina Grumm u. a.: *A–Z / A=A* (s. *Identität*). Leipzig 2010.

Lina Grumm hat ein Kompendium zusammengestellt, das auf seinem Umschlag auf Lexikographische Kompendien anspielt (»A–Z«) und zugleich die Frage nach der Identifizierbarkeit von Gegenständen aufwirft (»A=A«). Auf dem Cover findet sich ein Mallarmé-Zitat: »Nichts wird sich verwirklicht haben, / außer vielleicht eine Konstellation.« (hintere Umschlagseite), und das Buch selbst ließe sich als »Konstellation« beschreiben: inhaltlich als ein Arrangement aus 182 alphabetisch gereihten Artikeln zu diversen Lemmata, konzeptionell als Zusammenstellung von Elementen verschiedener Formate: aus Enzyklopädie bzw. Lexikon, Bilderatlas und Theorie-Bruchstücken. Die einzelnen Stichwörter benennen ästhetische Phänomene, Konzepte, Diskurse und Werke (auch literarische). Die Bilder und Bildserien sind ebenfalls mit künstlerischen, literarischen und ästhetischen Gegenständen verbunden, bilden sie ab oder entstammen entsprechenden Werkkontexten oder Performanzen.

Die gebotenen Informationen sind ausschnitthaft und pointierend. Sie bestehen zu weiten Teilen aus Zitaten, so daß das Lexikon insgesamt eine Vielzahl von Autoren zu Wort kommen läßt. Manche Artikel enthalten nur ein Zitat, andere kombinieren Zitate mit einführenden Bemerkungen und Paraphrasen; wie in konventionellen Lexika und Enzyklopädien tritt die Autorinstanz hinter die ein allgemeines Wissen repräsentierenden Stimmen zurück – respektive wird als auktoriale Instanz allenfalls in Auswahl und Arrangement der Lemmata greifbar. – Die ins Lexikon integrierten Bilder und Bildserien sind keine Illustrationen im konventionellen Sinn; sie lassen sich zwar in Beziehungen zu Stichworten und Themen der Artikel setzen, aber dazu muß der Leser selbst Hypothesen bilden. Neben den auf den Buchseiten reproduzierten Bildern bietet der Band diverse Einlagen, die auf den ersten Blick wie zufällige Hinterlassenschaften eines früheren Lesers

⁵³² Ebd., S. 239.

wirken. So findet sich etwa der Abzug eines Photos mit einem Nachthimmel und einem Stück Hauswand dort eingelegt, wo im Band eine Reproduktion eben dieses Bildes zu sehen ist.⁵³³ Der benachbarte Artikel »Familienähnlichkeit« (ein Zitat aus dem *Austerlitz*-Roman von W. G. Sebald, dessen Name hier – vielleicht irrtümlich – falsch geschrieben auftaucht) könnte auf die »Ähnlichkeit« zwischen schwarz-weißer Reproduktion des Photos im Buch und Farbphoto-Einlage verweisen. Die Platzierung eines alten Gruppenphotos (vier junge Leute mit Schaukel) im Lemma-Bereich »Chamäleon« und unter diversen photographischen Momentaufnahmen ist weniger leicht deutbar;⁵³⁴ Analoges gilt für andere Einlagen, wobei durchaus assoziative Beziehungen bestehen, etwa im Fall der Einlage einer zweiseitig bedruckten Photokopie aus Walter Benjamins Werkausgabe, ein Text über den »Saturnring«.⁵³⁵ Benachbarte Lemmata/Artikel: »Leerstelle«, »Lesen«, »Le-sezeichen« (!), »Lexikon«, »Liebe«, »Literatur«.

Die auf die Bilder kosmischer »Konstellationen« folgende alphabetische Liste der Artikel enthält unter anderem diverse Lemmata zu Darstellungsformaten, -medien und Medienverbänden (»Alphabet«, »Archiv«, »Atlas«, »Bibliothek«, »Buch«, »Buchstabe«, »Bühne«, »Enzyklopädie«, »Fotografie«, »Inhaltsverzeichnis«, »Inszenierung«, »Kommentar«, »Konstellation«, »Kopie«, »Lexikon« etc.). Verzeichnet werden zum Themenfeld um »Konstellation«, »Arrangement« und »Enzyklopädie« passende Titel literarischer Werke: »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« [Proust], »Bibliothek von Babel« [Borges], »Bouvard et Pécuchet« [Flaubert], »Dictionnaire des idées reçues« [Flaubert], »Exercices de Style« [Queneau], »Fragmente einer Sprache der Liebe« [Barthes], »Gesänge des Maldoror« [Lautréamont], »Orbis Pictus« [Comenius u.a.], »Passagen-Werk« [Benjamin], »Don Quichote« [Cervantes], »Tlön, Uqbar, Orbis tertius« [Borges], »Tristram Shandy« [Sterne], »Die Wahlverwandtschaften« [Goethe] – sowie, übersetzt aus Mallarmés »Coup de dés«, den Satz »Ein Würfelwurf niemals je auslöschen wird den Zufall«. Eine weitere Gruppe von Lemmata bezieht sich auf ästhetische Verfahren, Stile und Formen (»Allegorie«, »Bild«, »Bricolage«, »Cut-up«, »Écriture automatique«, »Form«, »Kalligramm«, »Montage« etc.), eine andere wiederum auf Epochen und Stilrichtungen (»Avantgarde«, »Fin-de-

⁵³³ Grumm 2010, Tafel 36.

⁵³⁴ Ebd., Tafel 20/21.

⁵³⁵ Aus *Gesammelte Schriften* V/2. 1991b; Grumm 2010, zwischen Tafel 60/61.

Siècle« etc.). Ästhetische und ästhetikaffine Leitbegriffe bilden einen anderen wichtigen Bestand (»Affinität«, »Ähnlichkeit«, »Assoziation« etc.) – auch auf Werke der bildenden Kunst wird Bezug genommen. Zudem verweisen viele Lemmata auf Inhalte, Faktur und Konzept des Lexikons selbst, so evidenterweise die Lemmata »Alphabet«, »Atlas« (auch Titel von nicht-geographischen Atlanten), »Enzyklopädie« und »Lexikon«, aber auch »Montage« und »Zitat«. Andere bezeichnen ästhetische Ideen und Modelle, Gestaltungs- und Organisationsprinzipien (»Ähnlichkeit«, »Konstellation«, »Kontext«, »Poesie/Das Poetische«, »Repräsentation«, »Roter Faden«, »Verdopplung«, »Wiedererkennen«, »Wiederholung«, allgemeine Begriffe (»Kommentar«, »Sprache«, »Theorie«, »Wissen«, »Zeichen«, »Zeichensystem«, »Zufall«).

Insgesamt bietet das alphabetische Lexikon eine Konstellation von Darstellungen, Kommentaren und Begriffen zu ästhetischen und literarischen Phänomenen, Praktiken und Konzepten. Ein Schwerpunkt liegt auf der Moderne und Tendenzen neuerer Kunst, Literatur und Theorie; Theoretiker der Moderne und Postmoderne fungieren als wichtige Referenzen; entsprechende Werke und Modelle werden zitiert (etwa anlässlich der Lemmata »Hyperrealität«, »Intertextualität«, »Psychoanalyse« etc.). Lexikographie präsentiert sich als eine ästhetische Gestaltungspraxis, in deren Zeichen die Differenz zwischen Kunst und Theorie-Wissen fraglich wird. Das Lemma »Theorie-Roman« verweist u.a. auch darauf.

(93) Juli Gudehus: *Das Lesikon der visuellen Kommunikation. Eine Collage*. Mainz 2010.

Der mit einem Neologismus (Lesikon) betitelte Band ist ein enzyklopädisches Kompendium über das Wissensfeld visuelle Kommunikation, über Textgestaltung und Bildgestaltung, Bilder und Bildprogramme, Buchgestaltung, Satz, Typographie und Druck, Werbung und andere Formen der visuellen und sprachvisuellen Darstellung. Er enthält genau 3.000 Seiten auf dünnem Papier und wird in einem Schuber vertrieben, auf dem in winziger Schrift Lemmata aus dem Buch stehen, sowie der (sprachspielerische) Hinweis: »Reine Ansichtssache!« Das Buch will demnach in Entsprechung zu seinem Gegenstand auch visuell perzipiert werden. Daß es einerseits durchaus auch als Sachlexikon, andererseits als Seh-Gegenstand konzipiert ist, entspricht dem Umstand, daß ›Lesen‹ beides ist: visuelle Perzeption und Aufnahme von Informationen. Die Verfremdung des Stichworts ›Lexikon‹

zu *Lesikon* deutet bereits an, daß der (von der Stiftung Buchkunst ausgezeichnete) Band nicht nur sachbezogen informieren will, sondern mit den eigenen Darstellungsmodi zugleich spielt, begonnen beim Namen des Projekts – und beim exorbitanten Umfang. Dieser führt gleichsam exemplarisch vor, was alles ›in ein Buch geht‹: im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Als Enzyklopädie über Arbeitstechniken, -mittel und -prozesse steht es in der Nachfolge von Diderots und d’Alemberts *Encyclopédie*; als Spiel mit Anordnungsverfahren erinnert es an experimentelle literarisch-künstlerische Lexika.

Das *Lesikon* gliedert sich in 508 Kapitel und präsentiert insgesamt 9.704 Stichworte. Die Kapitelfolge als solche unterliegt keiner alphabetischen Reihung nach Titeln oder Lemmata, aber auch keiner systematischen Ordnung. Bezogen auf die 508 Kapitel kann man sich nur mittels des dreiseitigen Inhaltsverzeichnisses orientieren, das die Titel auflistet, aus dem aber nicht hervorgeht, welche Lemmata bzw. Informationen die Kapitel jeweils enthalten; dies erfährt man erst, wenn man die Kapitel liest. Auch innerhalb der Kapitel fungiert das Alphabet nicht als Anordnungsprinzip. Die Titel der 508 Kapitel nennen teils Gegenstände, wie man sie in einem ›Lexikon‹ über visuelle Kommunikation erwarten würde; teils handelt es sich aber auch um Zitate, Redewendungen, Sprachspiele und Fragen; neben Substantiven und Wortfolgen dienen auch Adjektive und Partizipien als Kapitelnamen. Kategoriale Differenzen bestimmen den Gesamteindruck, auf grammatikalischer wie inhaltlicher Ebene, verbunden mit einem Sinn für die kategorisierenden Effekte von Wörtern bzw. Wortarten. Die ersten Kapitel tragen die Titel: »vorab«, »erste Schritte«, »starten«, »initialisieren«, »anfangen«, »An Anfang war das Wort ›an‹«, »... oder das Wort ›ein?‹«, »... oder ›on?‹«, »jedenfalls: ist alles neu«, »alles neu macht der Mai«, »alle Vögel sind schon da«, »Frühlingsgefühle«, »es macht klick«, »I am font [!] of you«, »ansprechend«, »den Hof machen«, »Werbestrategie«, »soviele andere Männer«, »Variatio delectat«, »Dates noch + nöcher« [...].⁵³⁶

Vermittelt wird eine Fülle von Wissen über visuelle Kommunikation, ihre Medien, deren Handhabung und Geschichte, wobei der Begriff visuelle Kommunikation sich keineswegs nur auf Bilder im engeren Sinn bezieht, sondern auch, ja sogar schwerpunktmäßig auf Schriftkommunikation und die visuelle Dimension des Sprachlich-Textlichen. So betrachtet, ist das *Lesikon*

⁵³⁶ Gudehus 2010, Inhaltsverzeichnis, S. 8.

(auch) ein Buch über ›Literatur‹. Und obwohl seine Informationsangebote nicht nur vielseitig, sondern auch fundiert sind, spielt es mit der Idee der Wissensvermittlung. Auf der ersten Seite steht: »Nichts ist sicher / und nicht einmal das ist sicher. / Antiphon, Quelle und Jahr leider nicht zu ermitteln«. ⁵³⁷ Den Beschluß des Bandes bildet (3.000 Seiten später) das dazu passende Zitat: »Ich weiß, daß Sie glauben, / Sie wüßten, was ich Ihrer Ansicht nach gesagt habe. / Aber ich bin nicht sicher, ob Ihnen klar ist, / daß das, was Sie gehört haben, / nicht das ist, was ich meinte. / Alan Greenspan und S. I. Hayakawa und Richard Nixon und Robert McCloskey zugeschrieben, / Quelle und Jahr trotz über 100.000 Treffern bei Google leider nicht zu ermitteln«. ⁵³⁸

Diverse Ordnungsmuster überlagern sich: Die Informationen der Artikel orientieren sich an sachlichen Gegebenheiten; die Lemmata gruppieren sich thematisch – aber offenbar ist die Makrostruktur des Buchs durch Assoziationen geprägt, die vom Anfangen über den Frühling und »Frühlingsgefühle« zu Mann-Frau-Beziehungen führen etc. Im Kapitel »soviele andere Männer« finden sich dann aber durchaus Einträge zum Wissensfeld visuelle Kommunikation: Die Liste der Einträge umfaßt Personen (auch Frauen), die in diesem Bereich gearbeitet haben, ferner Phänomene der visuellen Kommunikationskultur wie die »Mainzelmännchen«, den »Michelinmann« und die »Ampelmännchen«. ⁵³⁹ Ein Register der zitierten Autoren (alphabetisch!) ist dem Band angehängt: auf 68 Seiten werden 3.512 Lesikon-Beiträger genannt. Als eine weitere Struktur überlagert sich in dem Band also die der Diskurse, die über seine vielen Gegenstände geführt worden sind. 627 davon haben auf Gudehus' Anstoß hin etwas für das *Lesikon* geschrieben. Von den anderen wurden gedruckte Quellen ausgewertet, gefundene Zitate colligiert.

Das Textbild der Artikel entspricht dem lexikographischer Artikel: Auf ein fett gedrucktes Lemma folgen Erläuterungen oder aber Verweise auf andere Artikel und deren Seitenzahl. Bilder enthält das *Lesikon* nicht, aber seine typographische und bucharchitektonische Gestaltung gibt genug zu sehen. Eine ludistische Komponente ist auch hier im Spiel. Aber die Verwendung verschiedenfarbiger Buchseiten hat auch praktisch-orientierende

⁵³⁷ Ebd., S. 1.

⁵³⁸ Ebd., S. 3000. Die Artikeltexte enthalten viele Zitate, teilweise bestehen sie ganz aus Zitaten oder Zitatreihen, deren Verfasser abschließend genannt werden; insofern präsentiert sich das *Lesikon* als ein umfangreicher ins Buch transponierter Zettelkasten.

⁵³⁹ Ebd., S. 97–107.

Funktion: Alle Kapitel beginnen mit einer graubraunen Seite, so daß der Schnitt des Buchs einen visuellen Eindruck von seinem Aufbau gibt.

Obwohl das in der Makrostruktur assoziativ aufgebaute Kompendium auf den ersten Blick labyrinthisch wirkt und zudem schon wegen seines Gewichts nicht ganz leicht handzuhaben ist, bietet es doch verschiedene Optionen der Orientierung. Ein alphabetisches (!) Verzeichnis sämtlicher Lemmata orientiert unter Angabe der Seitenzahlen über die behandelten Stichworte. Am Leitfaden des Alphabets findet man auch zu den vielen zitierten Co-Autoren von Gudehus Informationen. Gudehus' *Lesikon* ist auf der einen Seite eine Enzyklopädie visueller Kommunikationsmedien, -strukturen und -formen samt technischen Rahmenbedingungen, zum anderen ein ästhetisches Arrangement, zum anderen ein zumindest auf den zweiten Blick durchaus geordnetes, wenngleich nur über Listen und Leitfäden in seiner Anlage überschaubares Buch, zum anderen eine Collage aus Heterogenem. Freude am Sammeln und Komponieren wird hier dokumentiert – und stimuliert, Freude auch am spielerischen Umgang mit Sprache. Viele der Lemmata haben einen Doppelsinn, viele wecken Assoziationen, die mit ihrer nüchternen sachkundlichen Erläuterung wenig zu tun haben. An den Ausgangspunkt ihrer Arbeit am *Lesikon* erinnert sich Gudehus einleitend daran, wie sie anlässlich einiger Stichworte (»Hurenkind, Brotschrift und Laufweite«) darüber nachdachte, »wie bildreich viele der Fachbegriffe in der visuellen Kommunikation sind und wie sie anfangen eine Geschichte zu erzählen, wenn man sie in eine entsprechende Reihenfolge bringt.«⁵⁴⁰ Wortspiele erinnern immer wieder daran, daß Wörter Spielzeuge sind – auch und gerade in ihrer schriftlichen, d.h. visuellen Präsentationsform. Und Gudehus konstatiert Wörter so, daß sie »anfangen zu erzählen«. Die zitierte Anfangssequenz von »vorab« bis »Dates noch + nöcher« setzt sich in einer Wortreihe fort, die sich als Lebensgeschichte lesen läßt. Zunächst kommt es zu Liebesaffären und zu einer Hochzeit (»alle gleich?!«, »Qual der Wahl«, »ja, Liebe!«, »Bindung«, »Hochzeit«, »reich beschenkt«, »was für ein Fest...«, »kochen für das Festmahl«, »festlich decken«, »... und dekorieren«, »Musik, Musik!«, »Tanzvergnügen«, »die Hochzeitsnacht«, »the day after«, »aufräumen«, »Grossreinemachen«, »abwarten und Tee trinken«) dann zur Familiengründung (»Nachwuchs im Anmarsch«, »pressen, pressen, pressen!«, »eine schwere Geburt«, »Mutter, Vater, Kind + Anhang«, »wer steht Pate?«,

⁵⁴⁰ Ebd., S. 5.

»Namensgebung«, »die ersten Monate«, »Zahntrieb«, »Hmmm, lecker Mus«, »Sprechen lernen«, »Sprachen lernen«, »Entwicklungszeit«, »Prägung«, »Erziehung«, »die Jugend von heute«, »Spiele«, »Regeln«) zu Schulbesuchen (»Ausbildung«, »Fachkunde«, »einfach«, »doppelt + dreifach«, »Zahlen«, »höhere Mathematik«, »Theorie und Praxis«, »wachsendes Selbstbewußtsein«), zum Altern und zum Tod (»sich treu sein«, »altern«, »grau werden«, »... und faltig«, »abkratzen«, »Tod«, »begraben«, »Glaubensfragen«, »Messegestaltung«, »Ehre sei Gott«, »in der Höhe«, »hoch im Norden«, »Kälte«, »Eis und Schnee«, [...]); über die nach klimatischen Umwegen erreichte Idee einer »*creatio ex nihilo*« kommen dann die verschiedenen gestalterischen Praktiken und ihre Resultate ins Spiel (»Gestaltung«, »Design«, »sign«, »Sigmal«, »Mal«, »Marke«, »Ikone«, »Glyph«, »Logo«, »Symbol«, »Zeichen«, »Zeichnen«, »Skizze«, »Sckribpt«, »Schrift«, »Type«, »Art«, »Kunst«, »Bild«, »Pict«, »Image«, »Illu«, »Foto«, »Plakat«, »Print«, »Druck« etc.).

(94) David Evans (Hg.): *Critical Dictionary*. London 2011.

David Evans' Buchpublikation *Critical Dictionary* basiert auf Materialien aus einem online präsentierten Kunst-Magazin, dem *criticaldictionary.com*, zu denen neue Beiträge hinzugefügt wurden. Der Band enthält Text- und Bildbeiträge. Letztere repräsentieren künstlerische Objekte, Installationen und Aktionen. Die quantitativ den Bildern untergeordneten Texte beziehen sich fast alle implizit oder explizit auf Bildbeiträge, kommentieren oder ergänzen sie, liefern interpretationslenkendes Material oder steuern die Betrachtung durch Stichwörter. Eine distanzierte, informative, einordnende und kategorisierende Erläuterung der Bilder ist allerdings nicht angestrebt.

Der Titel des Bandes versteht sich als Abspiegelung auf Georges Batailles *Dictionnaire* aus den *Documents* von 1929 und 1930 (siehe Teil I). Wie seine Vorläufer aus dem Umfeld des Surrealismus präsentiert auch dieses *Dictionary* Text- und Bildbeiträge – als (so der Text auf der Umschlagrückseite) »an ambitious cornucopia of words and images«, und wiederum geht es um eine kritische Auseinandersetzung mit den Ansprüchen und dem Selbstverständnis eher konventioneller Enzyklopädien und Wörterbücher, umfassend zu informieren und das vermittelte Wissen in geordneter Form darzubieten. Wie die Suggestion eines geordneten oder durch Arrangements doch zu ordnenden Wissens unterlaufen wird, so auch die einer sachlich motivierten, auf Ordnungsvorstellungen beruhenden Bebilderung.

Like its famous predecessor, ›Critical Dictionary‹ makes no attempt to be comprehensive or omniscient. Instead, there is an emphasis on de-classifying and un-defining a small handful of selected terms. Pretensions are punctured as words, phrases and their referents are brought down to earth – and playing games is permitted. And also like its famous predecessor, ›Critical Dictionary‹ excludes well-behaved images that know their place. Instead, images are often let off the leash and encouraged to stray.⁵⁴¹

Die Materialien werden unter Stichwörter gestellt, die in alphabetischer Folge angeordnet sind; insofern gliedert sich der Band in Artikel. Diese verweisen auf unterschiedliche Diskurse, Gegenstandsbereiche und Praktiken; ihre Themen entziehen sich einer systematischen Kategorisierung. Viele der Lemmata beziehen sich allerdings auf Kunstpraktiken und Medien künstlerischer Darstellung – ein wichtiges Indiz für die thematische Ausrichtung des *Dictionary* auf Fragen, Themen, Konzepte und Erscheinungsformen des Ästhetischen (»Metaphor«, »Ostranenie«, »Surrealism« etc.) und der Medien (»Human Writes«, »Photography«, »Television« etc.). Geprägt ist der Band aber auch durch Bezüge zu Darstellungsformen, -praktiken, -codes und -stilen, aus Bereichen der Bildgebung, der Wissensfixierung und -vermittlung (»Cartography«, »Forest«, »Overt Research«, »Rotten Sun« etc.).

Die einzelnen Artikel des alphabetisch strukturierten Bandes entsprechen unterschiedlichen Beiträgen für das Kunstmagazin und sind unterschiedlich gestaltet. Einzelne Artikeltexte weisen in sich eine alphabetische Strukturierung auf, die sie als Lexika im Lexikon erscheinen lassen, begonnen mit dem ersten Artikel »Algeria«: Der Textteil besteht aus einer alphabetischen Serie von Kurzbiographien zu ausgewählten bekannten Algeriern vom Heiligen Augustinus über Frantz Fanon und Abd el-Kader bis zu Zinédine Zidane;⁵⁴² er basiert auf Martin Evans' Publikation: *Algeria: A Little Biographical Dictionary* (2008). Auf den Textteil folgt ein zweiseitiger Bildteil mit insgesamt 50 Porträtfotos von Männern unterschiedlichen Alters, offenbar (zum Teil leicht beschädigte) Paßfotos, die ebenfalls auf reale Lebensläufe verweisen. Dieser Teil basiert auf einer künstlerischen Arbeit von Omar D: »Devoir de mémoire/A Biography of Disappearance, Algeria 1992–, 2007«.⁵⁴³ Der

⁵⁴¹ Evans 2011, Umschlagtext, Rückseite.

⁵⁴² Ebd., S. 6f.

⁵⁴³ Ebd., S. 8f.

folgende Artikel »Appopriation« bietet den Text zweier Interviews mit Künstlerinnen: »David Evans, Wind from the East: One or Two Questions for Candice Breitz, 2009«⁵⁴⁴ und »David Evans, A Conversation with Ann Lee, 2009«.⁵⁴⁵ (Weitere Interviews folgen später.) Ist dieser Artikel mit Ausnahme des Bildes zu einer Arbeit von Candice Breitz unebildert, so besteht der folgende »Bed« demgegenüber allein aus zwei Photos mit Titelzeilen, die künstlerische Arbeiten repräsentieren: David Campanys Installation *Bed* (1995) und Birgitte Sigmundstads Plastik *Philosophy in the Boudoir* (1999).⁵⁴⁶ Unter dem Lemma »Border« finden sich photographische Aufnahmen unterschiedlicher Künstler von Grenzorten und Grenzgebieten.⁵⁴⁷ Der »Cartography«-Artikel zeigt künstlerische Arbeiten zum Thema Kartographie⁵⁴⁸ und erinnert an Georges Perecs Erzählung *La Disparition*.⁵⁴⁹ In einer insgesamt an wissensvermittelnden Darstellungsverfahren orientierten, dabei aber nicht im konventionellen Sinn funktionalen Weise bietet das *Critical Dictionary* ein Buch, in dem Kunst mit Mitteln der Kunst dargestellt wird – respektive in Form von Text- und Bildzitatens sich selbst darstellt. Das strukturierende Alphabet ist dabei ein Hilfsmittel der Präsentation, kein Dispositiv der Einordnung und Kategorisierung, ein spielerisch in den Dienst eines ästhetischen Arrangements genommenes Zitat aus der Sphäre der Wissensvermittlung. Die im Buch dokumentierten einzelnen Arbeiten und Projekte selbst bestätigen dabei vielfach die Beziehung zeitgenössischer Kunst zu dieser Sphäre und die Offenheit der Grenze zwischen wissensvermittelnden, archivierenden, dokumentierenden Phänomenen auf der einen Seite, Kunstwerken und -projekten auf der anderen.

Artikel/Stichworte: Algeria, Appropriation, Bed, Border, Cartography, Civilisation, Comm(e)unism, Dangerous Moment, Détournement, Error, Family Album, Forest, Ghost Image, Human Writes, Humve(il), Informe, Jewellery, Kanak, Labour, Metaphor, Monument, Mycelium, Nowhere, O, Ostranenie, Overt Research, Panegyric, Photography, Quotation, Red House, Rend, Rertort, Rotten Sun, Spectre, Stone Breakers, Surrealism, Television, Thing,

⁵⁴⁴ Ebd., S. 11.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 12–15.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 16f.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 18–23.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 24–31.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 26.

Touch, Umfunktionierung, Variable Capital, Vers une Architecture, Voice, Volk, Walk, Whippet, Window, Work of Art, XXX, YouTube, ZG.

19. Bildlexika, visuelle Alphabete, bebilderte Abecedarien

(95) Ferdinand Kriwet: *Stars*. Köln/Berlin 1971.

Kriwets dreiteiliges Kompendium *Stars* (1971) ist ähnlich konstruiert wie sein Raumfahrtbuch *Apollo Amerika* (1969).⁵⁵⁰ Die drei Buchumschläge von *Stars* verheißen jeweils ein »Lexikon in 3 Bänden«; dies signalisiert ein »enzyklopädisches« Unternehmen. Band 1 ist den Buchstaben »A–H« zugeordnet, Band 2 denen von »I–Q«, Band 3 denen von »R–Z«. Tatsächlich sind die Bände auch alphabetisch gegliedert, was sich allerdings erst dem genaueren Blick zeigt, denn sie enthalten ausschließlich Bildmaterial: reproduzierte Bilder aus dem öffentlichen Leben, der Presse, illustrierten Gebrauchsanweisungen, dem Bereich der Reklame und Postkartenkommunikation, Filmbildsequenzen und allerlei sonstiges graphisches Material. Die Anfänge der einzelnen alphabetischen Sektionen (A–Z) werden durch Bilder markiert, auf denen der jeweilige Buchstabe zu sehen ist; die dann im Folgenden gezeigten Bilder zeigen Objekte oder Prozesse, deren Namen mit dem fraglichen Buchstaben beginnen.

Der Leser muß die Beziehung des Abgebildeten zu den Buchstabensektionen nachvollziehen, was nicht immer leicht ist. Die im Titel genannten »Stars« stellen als Motiv eine Verbindung zum Raumfahrtbuch *Apollo Amerika* von 1969 her. Zudem erinnern sie an die Sterne auf der amerikanischen Flagge, verweisen also wiederum auf »Amerika«. Die Bilder- und Medien-

⁵⁵⁰ *Apollo Amerika* (unter demselben Namen wie das Buch liegt auch ein Hörtext von 1969 vor) enthält Dokumente und Materialien zur Mondlandung und ihrer öffentlichen Wahrnehmung, zusammengestellt zu einer buchförmigen Montage. Neben dem Unternehmen »Apollo« ist »Amerika« das Thema des Bandes. Der Band ist nicht paginiert, aber in verschiedene Sektionen untergliedert. Seine Basis bildet eine Vielzahl reproduzierter graphischer und Textmaterialien aus der US-Presse und anderen Medien, die zu einer Collage in Buchform montiert sind. Viele der Bilder, Texte und Textbilder erinnern direkt oder indirekt an die Mondfahrt, darunter insbesondere Reproduktionen von Presseberichten, Schlagzeilen, Informationsmaterialien über dieses Thema. Dazwischen finden sich textgraphische Elemente mit Collagen, mit Buchstabensequenzen und mit Einzelbuchstaben. Teilweise erinnern diese an Arbeiten aus dem Bereich der konkreten Poesie. Unkonventionell ist die Architektur des Buchs: Der Leser muß das Buch ständig in der Hand drehen. Es hat zwei »vordere« Coverseiten und kann von beiden Seiten gelesen werden.

welt der USA wird zitiert und zu neuen Arrangements montiert – und das ›konstellative‹ Moment dieses Verfahrens wird durch den Titel des Dreifachbuches auf selbstbezügliche Weise angedeutet. »Stars« bilden Konstellationen – so wie hier die Bildmaterialien. Was man in Konstellationen ›sieht‹, hängt zu erheblichen Teilen vom Interpretieren ab.

(96) Luigi Serafini: *Codex Seraphinianus*. Mailand 1981.

Der *Codex Seraphinianus*⁵⁵¹ stellt in Form einer nach Wissensgebieten gegliederten bebilderten Enzyklopädie eine imaginäre Welt dar. Die Texte sind in einer von Serafini erfundenen und bislang nicht decodierten (vielleicht auch nicht decodierbaren) Schrift (oder Pseudo-Schrift) verfaßt. Die Illustrationen zeigen – weitgehend unter Verwendung vertrauter, aber auf phantastisch-verfremdende Weise zusammengesetzter Bildmotive, imaginäre Schauplätze, Wesen, Gerätschaften, Entwicklungsprozesse und Praktiken.

Die Gliederung des *Codex* suggeriert eine Darstellung verschiedener Wissensbereiche, die analog zu den Inhalten konventioneller Enzyklopädien gegliedert sind. Auf eine Art Einleitung (einen unlesbaren Text) folgen einzelne Anschnitte, die jeweils durch »Inhaltsverzeichnisse« eingeleitet werden (die man ebenfalls nicht lesen kann). Die im folgenden dargestellten Gegenstände und ihre Ordnung ist ebenso rätselhaft wie die Schrift, in der sie dargestellt zu sein scheinen. Bilder repräsentieren sie, wirken aber in vielem ängstlich. Ein erster Teil scheint den »Natur«-Wissenschaften zugeordnet zu sein, der Botanik: Pflanzentypen, Gartenbau, Nutzpflanzen, Landschaften und Landschaftsgestaltung. – Zoologie: Diverse Familien von Lebewesen (sortiert nach Gattungen und Arten); auf einen Abschnitt über »Mikroorganismen« folgen Abschnitte über »echsenartige« Wesen, »Fische«, »Schlangen«, »Vögel«, »Säugetiere« und zuletzt über eine Species heterogener, teilweise anthropomorpher Wesen, die in Städten wohnen, Kleider tragen, spielen und soziale Rituale praktizieren. Berücksichtigt werden neben dem Körperbau auch Reproduktion, Biotope, Lebensweisen, Habitats. Die phantastischen Lebewesen sind vielfach Hybride aus heterogenen Bestandteilen, oft Kreuzungen aus biologischen (pflanzenartigen oder theri-

⁵⁵¹ Gegenüber der Erstausgabe von 1981 weist die Ausgabe von 1993 Modifikationen auf. In der Neuauflage (Mailand: Rizzoli) von 2006 ist das Werk ergänzt um eine beigelegte Broschüre (»Decodex«) mit Artikeln verschiedener Autoren zu Entstehung, Inhalt und Wirkungsgeschichte des *Codex*, die allerdings der Suggestion ihres Titels entgegen keine Decodierung des Kompendiums bietet. Auch die Ausgabe von 2013 bietet Erweiterungen.

omorphen) Formen und technischen Geräteteilen. Der Biologieteil ist der Mikrostruktur von Organismen gewidmet; der Chemieteil erinnert auf verfremdete Weise an geläufige Chemiebücher. Ein zweiter Bereich umfaßt Wissensbestände zum Thema Technik: Er zeigt phantastische Maschinen und Gerätschaften, deren Funktionsweise und Anwendung. Es handelt sich um Maschinen, die sich bewegen und anderes in Bewegung bringen; wiederum verbinden sich vielfach biologische und technische Bestandteile. Fortbewegungsvehikel (Fahrzeuge) sind besonders gut vertreten. Teil III gilt dem Wissen vom Menschen, respektive von den Wesen, die in Serafinis Welt an dessen Stelle treten: Unter Verwendung anthropomorpher Formen, die allerdings auf verschiedene Weisen verfremdet werden, werden diejenigen Bewohner des imaginären Universums porträtiert, denen in der Wirklichkeit am ehesten die Menschen korrespondieren. Das dargestellte Wissen bezieht sich auf Anatomie, Fortpflanzung und Fortbewegung, Sinnesorgane, Bekleidung, Tätowierungen, Haartrachten, verschiedene Stämme und ihre Habitate. Abgebildet sind kulturellen Praktiken und soziale Umgangsformen; die visuell dargestellten Tätigkeiten sind u.a. Praktiken der Maskierung, der Jagd und Kriegsführung, des Schreibens (inbegriffen den Mord durch Schreibwerkzeuge), Phänomene der Architektur, Spiele, Praktiken der Chirurgie. In Anlehnung an konventionelle Schaubilder zu differenten Menschenrassen werden Köpfe verschiedener Erscheinungstypen der »Anthropoiden« dargestellt; das Ordnungssystem ist aber rätselhaft; es umfaßt auch einen Gipskopf, einen tuchverhängten Kopf, einen unsichtbaren Kopf sowie zwei Leerstellen. Eine Serie von Bildern »illustriert« Themen der Archäologie, Siedlungsformen und Kulte. Dargestellt sind Orte, an denen die Bewohner rätselhaften Tätigkeiten nachgehen, vielleicht zur Freizeitgestaltung, vielleicht zu kultischen Zwecken. Die Illustrationen zeigen Spiele, Spektakel, Formen des Zeitvertreibs. Ein eigener Teil gilt den Zeichen, der Sprache und der Schrift; die Abbildungen beziehen sich auf Schreib- und Artikulationsprozesse. Zu den von der Enzyklopädie erfaßten Gegenständen gehören ferner kultureller Praktiken und Inventare des Alltagslebens. Ernährung: Nahrungsmittel und ihre Zubereitung, Gastronomisches, Fischfang und andere Formen des Nahrungserwerbs. Visualisierte Gegenstands- und Praxisbereiche sind auch die Optik (Sehhilfen, optische Geräte), die Welt der Spiele, die Architektur.

Die einzelnen Teile folgen einem einheitlichen Schema: Auf ein Inhaltsverzeichnis, das Auskünfte über Strukturierung und Platzierung des Wissens

im Buch suggeriert, folgen (unlesbare) Texte, die von Bildern begleitet werden, sowie Schautafeln mit erläuternden Bildunterschriften. Neben Einzelbildern finden sich Bildsequenzen. Die Texte sind (wiewohl unlesbar) erkennbar durchstrukturiert; es finden sich Listen, schematische Darstellungen, Textabschnitte in Form lexikographischer Artikel. Insgesamt bedient sich der *Codex* aus diversen Bildarsenalen der kultur- und naturwissenschaftlichen Wissensdisziplinen, auf die er anspielt. Der *Codex* bedient sich scheinbar eines eigenen Zahlensystems; auf diesem beruhen die Gliederung des Bandes in Kapitel und Unterkapitel, die Anordnung diverser Bilder und Textpassagen innerhalb der Kapitel die klassifikatorische Darstellung verschiedener Gegenstandsbereiche sowie die Paginierung des gesamten Buchs.

Mikro- und der Makrostruktur des *Codex* zitieren konventionelle Formen der Strukturierung und der didaktischen Präsentation von Wissen; während die Texte unlesbar sind, lassen sich die Strukturierungs- und Präsentationsformen als solche ›entziffern‹. Mit dem Einsatz solcher Darstellungsformen zur Vermittlung von Wissen über ein imaginäres Universum verbinden sich implizit Reflexionen über Medien und Medialität (über Texte, Sprache und Schrift, über Zahlen und klassifikatorische Systeme, über Bildformen verschiedener Art vom mimetischen Bild bis zum abstrakten Schaubild). Der im Buch abgebildete Stein mit zwei verschiedenen Schriftsystemen ist zwar ein Pendant des Steins von Rosette, da aber beide Schriften unlesbar sind, bleibt eine Entzifferung unmöglich. Obwohl der *Codex* außer Autornamen und Titel (abgesehen vom Impressum) kein Wort in lesbarer Schrift enthält, ist er intertextuell vernetzt. Durch seine Bilder wie durch seine Ordnungsschemata spielt er auf imaginäre Universen in der Literatur an, etwa auf Borges (in der Erzählung über »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« wird die Konstruktion eines imaginären Universums beschrieben) und auf Calvino (*Le citta invisibili* sowie *Il castello dei destini incrociati*). Italo Calvino selbst hat Analogien zwischen dem *Codex* und den *Metamorphosen* Ovids sowie zu Edward Lears *Nonsense Botany* hervorgehoben;⁵⁵² er charakterisiert Serafinis phantastisches Universum dabei als eine Welt, die aus geschriebener Sprache entstehe.⁵⁵³

⁵⁵² Calvino 1995, S. 163.

⁵⁵³ Ebd. S. 159f. Weiterführende Literatur: Calvino 1982 – Conley/Stephen Cain 2006 – Schmitz-Emans 2008 – Serafini 1981, 2006.

(97) Jim Avignon: *Welt und Wissen. Band 1*. Berlin 2003.

Welt und Wissen. Band 1 präsentiert sich in der Gestalt eines bebilderten lexikographischen Kompendiums, das über eine Reihe von Wissensdisziplinen und deren Gegenstände informiert. Das Taschenbuch trägt im Titel zwar die Angabe »Band 1«, aber weitere Bände gibt es nicht; die Nummerierung spielt auf konventionelle Lexika nur an, ebenso wie der Titel. »Welt und Wissen« hießen schon frühere Publikationen, so um 1910 ein dreibändiges Informationswerk von Georg Temps (Berlin, Neuer Allgemeiner Verlag) zu Gegenständen der Naturwissenschaft, der Technik, der Kulturgeschichte und verwandten Bereichen, und um 1930 ein Kompendium von Alfred Oestergaard (Berlin, Peter J. Oestergaard Verlag). »Welt und Wissen« nennen sich Nachrichten-Websites (wie beispielsweise die des *Mannheimer Morgen* (<morgenweb.de>). 1954 wurde in Berlin und Leipzig der Verlag *Volk und Wissen* gegründet, der bis 1989 den überwiegenden Teil der DDR-Schulbücher herausbrachte; auch daran mag ein Titel wie *Welt und Wissen* erinnern. Struktur und äußerliches Erscheinungsbild des Buchs sind durch Mimikry an das Format des Taschenlexikons geprägt. Dies betrifft die graphische Einbandgestaltung, das Seitenlayout und die reichhaltige Bebilderung durch Jim Avignon. In alphabetischer Reihenfolge bietet der Textteil 19 mehrseitige Artikel, welche die Namen von Wissensdisziplinen tragen, ähnlich geläufigen Taschenlexika, wie sie beispielsweise für die Vorbereitung aufs Abitur genutzt werden. Die Disziplinen sind alphabetisch geordnet (»Anatomie«, »Architektur«, »Astronomie«, »Biologie«, »Chemie« etc.); ihre Titel entsprechen geläufigen Schul- und Studienfächern. Aber die scheinbaren Lexikonartikel erweisen sich als Erzählungen oder doch als stark narrativ geprägte Texte. Ihr jeweiliger Inhalt hat mit der im Titel genannten Wissensdisziplin nur vage zu tun. Das Verzeichnis der Autorinnen und Autoren weist diese dann auch als Künstler, nicht als Wissenschaftler oder Wissenschaftspublizisten, aus: als Schriftsteller, bildende Künstler, Performance- oder auch Lebenskünstler. Die Auskünfte zu den Beiträgern parodieren humoristisch das in faktographischen und wissenschaftlichen Publikationen gebräuchliche Genre des Biogramms.

Avignons bunte Zeichnungen präsentieren sich als ganzseitige Bildtafeln, respektive als Zitate von Bildtafeln, wie sie in Wissenskompendien gern eingesetzt werden. Sie bieten jeweils Serien von Bildelementen, die durch ihre gereimte Anordnung, teilweise auch durch Beschriftungen den Stil diagrammatischer Übersichtsdarstellungen imitieren. So etwa ist dem Artikel

»Anatomie« eine Graphik mit dem (integrierten) Titel »phantom face« vorangestellt (Untertitel: »Build yourself a cartooncharacter«),⁵⁵⁴ auf der neben dem Feld mit diesem Titel vier farblich unterschiedene rechteckige Bildfelder zu sehen sind. Das erste zeigt eine Serie von Kopfformen und Frisurtypen, das zweite eine Serie von Nasen, das dritte Münder, das vierte Augenpaare. – Unter dem Titel »female puzzle«⁵⁵⁵ findet sich im selben Artikel eine Art Ausschneidebogen mit einer Reihe von Körperteilen, die zusammengesetzt eine Art Frauengestalt ergäben. Die Graphik »instant politician« besteht aus Logos, die mit Eigenschaften konstruierbarer Politiker verknüpft werden können.⁵⁵⁶ Im Artikel »Philosophie« werden »die Philosophen des 20ten Jahrhunderts« (= Titel) in Form eines achteiligen visuellen Bestiariums porträtiert – als lauter schräge Vögel.⁵⁵⁷ Avignon zitiert bzw. parodiert verschiedene Bildcodes und Bildprogramme, die in wissensvermittelnden Darstellungen zum Einsatz kommen. Die Graphik »bodytown« (zu »Architektur«) zeigt auf einer Fläche mit dem groben Umriß einer Menschenfigur eine Art Straßenkarte.⁵⁵⁸ Eine »speedchart« visualisiert in 12 Bildfeldern verschiedene Geschwindigkeiten⁵⁵⁹ – entsprechend dem parodistisch eingesetzten Prinzip der Steigerung (zu den abgebildeten Fortbewegungsmitteln gehört auch der fliegende Teppich); »animal instinct« zitiert darwinistische Bildprogramme mit Baum-Graphiken;⁵⁶⁰ »society mix« Bildformate aus Chemielehrbüchern, die Moleküle darstellen;⁵⁶¹ »human achievements« das graphische Modell der Darstellung zeitlicher Verläufe durch räumliche Schichtungen.⁵⁶² Listenartige Darstellungen vergleichbarer Objekte in gleichförmigen Kästen als ein beliebtes Grundschema illustrierender Graphiken zu Sachtexten finden sich in diversen Varianten.⁵⁶³ Der Bildstil Avignons stiftet insgesamt eine Einheit, den die disparaten Gegenstände und Schreibweise gerade verweigern.

⁵⁵⁴ Avignon 2003, S. 2.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 4.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 6.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 124.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 10.

⁵⁵⁹ Zu »Astronomie«, ebd., S. 28.

⁵⁶⁰ Zu »Biologie«, ebd., S. 42.

⁵⁶¹ Zu »Chemie«, ebd., S. 52.

⁵⁶² Zu »Geologie«, ebd. S. 56.

⁵⁶³ Vgl. etwas »all tomorrows music«, ebd., S. 102 oder »bad feelings«, ebd., S. 136.

Artikel: Anatomie (Florian Thalhofer) – Architektur (Fehmi Baumbach) – Astronomie (Christian Gasser) – Biologie (Linus Volkmann) – Chemie (Marcus Bastel) – Geologie (Tom Combo) – Geographie (Andreas Rüttenauer) – Geschichte (David Wagner) – Informatik (Britta Lange) – Literatur (Françoise Cactus) – Mathematik (Kolja Mensing) – Musik (Marc Weiser) – Ökologie (Tobias Hülswitt) – Philosophie (Hartmut Ziegler) – Physik (Dietmar Dath) – Psychologie (Verena Sarah Diehl) – Religion (Almut Klotz) – Soziologie (Kirsten Küppers) – Wirtschaft (Ira Strübel/Kathrin Passig) – Den Abschluß bildet ein Text von Moritz Metz unter dem Titel »Nachwort: Konnektivismus«.

(98) Franz Vogel: *„flickgut! Panne, Blätz, Prothese. Kulturgeschichtliches zur Instandstellung. Marburg 2004.*

Das Stichwort »Flickgut« selbst ist mehrdeutig. Es bezeichnet das, woran bzw. womit geflickt wird, aber man kann das Kompositum auch auflösen und als Imperativ lesen: Flick gut! oder als rudimentären Satz interpretieren: Flick(en) (ist) gut, als einen Satz also, der selbst zu flicken wäre. Das Buch *„flickgut!* stellt in Form einer alphabetischen Artikelsequenz alltagsweltliche Gegenstände, Räumlichkeiten und Praktiken verschiedener Art vor, die mit dem Reparieren kaputter Dinge, der Ausbesserung schadhafter oder der Korrektur mißlungener Objekte zu tun haben, mit dem Ausbessern von Defekten an toten und lebendigen Gegenständen, aber auch mit der Kaschierung von Brüchen, Schäden und Rissen. *„flickgut!* vermittelt den Eindruck ubiquitärer Gebrechlichkeit der Welt – handle es sich um natürliche Dinge, um Artefakte oder um menschliche Einrichtungen. Photosequenzen zeigen notdürftig ausgebesserte Häuser, Fahrzeuge, Rohrleitungen, Müllsäcke und Abfälle, abgerissene Gebäudeteile und Bauschutt, zerbrochene Scheiben, abgerissene Tapeten, Straßenbaustellen, geschlossene Mauerlücken, kaputte Zäune, kaputte Landschaften. Die dargestellte Welt ein zumindest virtueller Abfallhaufen, dem freilich die emsigen und einfallsreichen Flicker beharrlich zu Leibe rücken, so wie sich die diese Abfall-Welt bewohnenden Krüppel und Wracks immer wieder ihre Krücken und Flicker suchen.

Die gezeigten Objekte und Darstellungen von Objekten haben diversen Ausstellungen zugrundegelegen (Winterthur 2004, Berlin 2005, Memmingen 2006; vgl. auch www.flickgut.ch). Die typographische Gestaltung des Bandes unterstreicht die Idee des Deformierten, Beschädigten; Einband, Titelblatt und viele Überschriften sind in einer Weise gedruckt, die einen fehler-

haften Druck (durch verschwommene Umrisse der Drucktype, die im Impressum als »GrossAkzidentFucked« ausgewiesen wird) suggeriert und vage an Frakturschrift erinnert. Reparierte Asphaltdecken und Jeans finden ihr Pendant in mit Rotstift-Korrekturen versehenen Manuskriptseiten, die sich im Band reproduziert finden; Institutionen wie Gefängnisse und Besserungsanstalten, deren Einrichtungen und Personal im Band durch Photos repräsentiert sind, stehen neben Tesafilm, Handschellen und Hörgeräten.

Manche Titel der alphabetisch gereihten Artikel irritieren zunächst. Was Collagen und Therapien, Panzerbrücken und Lesehilfen mit Reparaturbedürftigkeit, Ausbesserungsprozessen und Kompensationen zu tun haben, mag ja noch schnell einleuchten – aber was ist mit dem »Lemma«, dem »Hobby«, Ernst Bloch, dem »Beispiel« etc.? Doch der Artikeltext stellt jeweils die Beziehung zum Generalthema her. So ist der »Ablass« eine »religiöse Flicktechnik«, die »Absolution« (nach der Beichte) eine »Entschuldung vor Gott«, die »soziale Ader« ein kompensatorischer Habitus. Der Ausdruck »keine Ahnung« weist auf eine vielleicht zu stopfende Wissenslücke hin. Eine prominente und gleichsam leitmotivische Rolle nehmen solche Bilder und Artikel ein, die den Ausbesserungsarbeiten an solchen Schäden gelten, die den menschlichen Körper betreffen: Illustrationen aus der Heilkunde, der Chirurgie, insbesondere der Wund- und Transplantationschirurgie, Graphiken und Photos von Haut- und anderen Organkrankheiten, von Verletzungen und Verstümmelungen, von Wunden und Narben, von Mißbildungen und von Techniken ihrer Kompensation, von Prothesen und anderem Flickmaterial.

Damit der Leser auch selbst etwas gegen die Zeit und die Zerbrechlichkeit der Dinge tun kann, wird er am Ende des Buches mit einigen konkreten Objekten ausgestattet, die sich in einer Papiertasche an der Innenseite des hinteren Buchdeckels finden. Ein Heft mit karierten Blättern, auf dem Schadensskizzen gezeichnet sind (es handelt sich um eine Reklamebroschüre für eine Versicherungsgesellschaft: »Die Mobiliar. Versicherungen & Vorsorge«, die in den »Schadensskizzen« mögliche Ursachen für Haftpflicht- und andere Schäden durch Strichmännchen repräsentiert), einen Reklameprospekt der Firma Henkel für die Klebstoffe Pattex, Pritt und Ponal, einen separaten Prospekt für Pattex, eine alphabetische Liste mit Verben, welche alleamt Vorgänge des Reparierens und Flickens bezeichnen, eine Sicherheitsnadel – und ein großes Pflaster, das den Leser an die eigene Verletzlichkeit erinnert. Als Sequenz kürzerer und längerer Einträge, als Montage aus Text-

und Bildbeiträgen selbst auf ostentative Weise ein Flickwerk, liefert *„flick-gut!“* auch zu Stichwörtern wie »Enzyklopädie« nur einzelne Flickstücke. Hingewiesen wird dabei auf die Grenzen und Kontingenzen der Enzyklopädie.

die schönheit einer enzyklopädie liegt ebensosehr im ausgesprochenen wie im implizit möglichen – und: in der absenz⁵⁶⁴

ENZYKLOPÄDIE: [...] das wissen, die erfahrung, homo sapiens sapiens, gefasst in ein alphabet. ein alphabet, das leider nur einer kleinen, westlichen kultur eigen ist [...].⁵⁶⁵

Das »Conversationslexikon« gliedert sich in die Thematik des Flick-Werks ebenfalls ein; es dient dazu, »Wissenslücken zu stopfen«.⁵⁶⁶

(99) Batia Suter: *Parallel Encyclopedia*. Amsterdam 2007.

Batia Suters *Parallel Encyclopedia* ist ein Kompendium weitläufiger Bildbestände, eine Art Privatencyklopädie. Der umfangreiche, 592 Seiten umfassende Band enthält ausschließlich Materialien aus dem Bildarchiv Suters, genutzt für großformatige Photoarbeiten, die hier durch kleinere Reproduktionen der Bildmaterialien metonymisch repräsentiert sind und ihrerseits als metonymischer Ausschnitt eines ganzen künstlerischen Œuvres fungieren. Der Titel *Parallel Encyclopedia* läßt sich auf gleich mehrere »Parallelismen« beziehen: Erstens bietet der Bildband eine »enzyklopädische« Parallele zu Suters auf ein und derselben Materialbasis beruhendes Werk. Zweitens verhält er sich parallel zu geläufigen Enzyklopädien. Photographisch dargestellt sind unterschiedliche Motivtypen: Alltagsdinge, Naturdinge, Kunstobjekte sowie insbesondere Bilder und Repräsentationen verschiedener Art (was die Photos zu Meta-Bildern macht): Zeichnungen, Graphiken, Gemälde, Plakate, Annoncen etc. Die Bilder wurden, wie man aus den unterschiedlichen typographischen Elementen im Umfeld der Bildmaterialien schließen kann, offenbar nicht für die Enzyklopädie produziert, sondern aus verschiedensten vorgefundenen und ausgewerteten Quellen bezogen – aus illustrierten Zeitungen und Zeitschriften sowie aus Büchern. Nicht nur im Bereich der Bild-

⁵⁶⁴ Vogel 2004, »Kopfnote«, unpag.

⁵⁶⁵ Ebd., »Präambel oder Vorflick oder Präventivflick«, unpag.

⁵⁶⁶ Ebd., Artikel: »Conversationslexikon«, unpag.

motive wird gleichsam die Kontingenz von Fundstücken inszeniert; das Gesammelte ist für seine Reproduktion auch offenbar nicht eigens aufbereitet worden; es wurde so abgebildet, wie es war. Die Idee einer enzyklopädischen Ordnung wird durch die Zuordnung der Bildmaterialien zu Themen einerseits zitiert, andererseits durch die Stichwortliste als solche auch wieder (selbstironisch) gebrochen. Handelt es sich doch um eine zwar ›kategorisierende‹ Gruppenbildung unter den fraglichen Stichworten, aber doch um eine, die von subjektiven Interessen geleitet ist. Das Anordnungsverfahren ist nicht hierarchisierend: Neben der Nennung für sich stehender Einzelstichwörter werden mehrfach jeweils zwei oder mehr Lemmata konstellierte, und diese Konstellationen bilden dann eine Gesamtkonstellation. Aus der Liste der Stichworte bzw. Themengruppen:

Runde Dinge / Flächen / Objekte – Krieg / Aggression / Dynamik – Tod / Horizontale / Ruhe – Landschaften / Strukturen – Gebäude / Architektur – Skulpturen – Behälter – Kochen / Essen – Haus / Möbel – Pferde / Fahrzeuge – Muster / Verzierungen – Apparate / Maschinen / Räume – Wissenschaft / Insekten / Strukturen – Rüstungen / Kopfbedeckung / Abenteuer – Köpfe / Menschen / Beschädigungen – Frisuren / Kleidung – Geschlechterkampf / Nacktheit – Geister / Gewänder / Flecken – Gruppen / Euphorie.

Die Idee, das eigene Bildarchiv als eine Enzyklopädie – und damit als Repräsentation einer ›Welt‹ – zu präsentieren, verbindet Suters Projekt mit großangelegten Bildkompendien wie etwa dem ›Atlas‹ von Gerhard Richter, der aus Tausenden von Abbildungen besteht und seit den 1960er Jahren als ein work in progress bearbeitet wird. Wie die geschriebene »Privatenzyklopädie«, das private literarisch-autobiographische Lexikon oder Wörterbuch, so schlägt auch dieser Typus der Bildenzyklopädie eine Brücke zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, zwischen privaten und kollektiven Interessen und Erinnerungen.⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ Weiterführende Literatur: Batia Suter 2007. – Hackenschmidt *Zu Batia Suters Parallel Encyclopedia*.

(100) [John M. Carrera:] *Pictorial Webster's / A Visual Dictionary of Curiosities. With Additional Dissertation by John M. Carrera, Author, Composer, Printer. San Francisco 2009. (Original edition: *Pictorial Webster's*, 2007) – *Pictorial Webster's Pocket Dictionary. San Francisco 2012.**

Carreras Interesse als Buchkünstler gilt dem Zusammenspiel ästhetischer und technischer Verfahrensweisen im Kontext der Geschichte des Wissens und der Ideen. Im Vorwort (»Preface«, X) zu seiner Kollektion von Webster-Illustrationen erinnert sich Carrera an die Entdeckung eines Exemplars von *Webster's International Dictionary* (Auflage von 1898) im Haus seiner Großmutter; aus dem abgenutzten Exemplar fielen damals Blätter des Abbildungsteils heraus und enthüllten dem Betrachter eine eigene Welt. Über ein Jahrzehnt hat Carrera an seinem Webster Projekt gearbeitet, das neben dem umfangreichen *Pictorial Webster* auch eine Taschen-Ausgabe hervorbrachte, analog zu komprimierten Auswahlbänden aus großen Enzyklopädien. Die aus dem historischen Webster zu übernehmenden Stiche wurden sorgfältig ausgewählt und arrangiert,⁵⁶⁸ flankiert durch Studien zu lexikographischen Illustrationspraktiken im 19. Jahrhundert. Die Welt eines vergangenen Jahrhunderts sollte in ihren Bebilderungen wiederauferstehen.

The *Pictorial Webster's* is more than a collection of dictionary engravings. It is a treasure chest of the nineteenth-century universe. What editors chose to depict indicates what nineteenth-century American society valued of their world. It was a compelling time to take a snapshot of what was.⁵⁶⁹

Damit verbunden, bilde sich, so Carrera, in den reinszenierten Lexikon-Bildern das Denken dieser historischen Epoche ab.⁵⁷⁰ Zu dieser Welt habe neben Faktischem, empirisch Verifizierbarem, auch Imaginäres gehört.

The »Pictorial Webster's« is in effect a Wonder Cabinet of the Nineteenth Century. It is filled with both the Factual and the Fantastic. [...]⁵⁷¹

⁵⁶⁸ Einzelne Bilder stammen nicht aus den alten Dictionary-Ausgaben, sondern von Carrera selbst (vgl. ebd., S. XIV).

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Das 19. Jahrhundert habe sich dem Projekt verschrieben »to make sense of the world though categorization« (ebd., S. XV).

⁵⁷¹ Ebd., S. XIX.

Carreras *Webster* versteht sich als ein Meta-Kompodium, mit dem es – wiederholend, zitierend – um Darstellungspraktiken geht, welche das dargestellte Wissen nicht einfach nur nachträglich vermitteln, sondern es als verfügbares, darstellbares, lehrbares Wissen überhaupt erst begründen. Namentlich geht es um die Praxis des Illustrierens⁵⁷² und der alphabetischen Anordnung.⁵⁷³ Das Buchprojekt verortet sich zum einen in der Geschichte der Sachbuchillustration, deren wichtige Vertreter und Phasen explizit gewürdigt werden; zum anderen verweist es auf surrealistische Künstler und ihre Affinitäten zur kombinatorisch-produktiven Lexikographik.⁵⁷⁴ Sein eigenes Ziel, so Carrera, sei »to enhance the creativity of society«; »these collections of objects [...] can be used as a springboard to creativity [...]«.⁵⁷⁵ Das menschliche Grundbedürfnis, Ähnlichkeiten und Verbindungen zwischen den Dingen zu suchen, sei dabei die entscheidende Basis.

Humans instinctively look for connections between proximal objects. When you study a page, your brain immediately starts finding commonalities to find some way to link the various objects. The thread that connects them is often something new that you have never before considered.⁵⁷⁶

20. Ein Kompodium besonderer Bücher

(101) Michael Hampton: *Unshelfmarked. Reconceiving the artists' book.* Axminster/Devon 2015.

Michael Hamptons Studie, die sich als Ansatz zur »Rekonzeptualisierung« des Künstlerbuchs präsentiert, ist durch einen zumindest zunächst irritierenden Aufbau charakterisiert: Auf ein Vorwort und erläuternde Bemerkungen darüber, was mit dem Titelstichwort »Unshelfmarked« gemeint ist, folgt zunächst eine Sequenz von 25 Artikeln über ausgewählte Beispiele der Buchkunst, die entsprechend den Titeln bzw. Namen der jeweiligen Bücher alphabetisch gereiht ist. Im Bereich des Buchstabens L, also etwa in der Mitte des Alphabets, findet sich unter dem Titel »A–Z Exposé« ein Ab-

⁵⁷² »By endeavoring to visually define specific terms and concepts, dictionary illustration is a distillation of what it means to illustrate things.« (Ebd., S. xv)

⁵⁷³ Ebd., S. XV.

⁵⁷⁴ Ebd., XX–XXI.

⁵⁷⁵ Ebd., S. XXI.

⁵⁷⁶ Ebd., S. XXIf.

schnitt zur Konzeption des Buchs und seiner Gegenstände, bevor dann die alphabetisch gereichte Beispielserie von L bis Z mit weiteren 25 Beispielen fortgesetzt wird. Die beiden Teile mit den je 25 Artikeln zu ausgewählten Büchern sind durch Zahlen paginiert; für den Mittelteil (»Exposé«) wird die Zahlenreihe unterbrochen und durch eine alphabetische Paginierung (»A–Z«) ersetzt.

Nicht nur die Plazierung des »Exposés« inmitten der Beispielreihe erscheint unkonventionell. Auch diese Reihe selbst irritiert auf den ersten Blick durch die Verschiedenartigkeit der vorgestellten Beispiele künstlerischer Buchgestaltung. Diese entstammen einem Zeitraum vom Mittelalter bis zur Gegenwart, repräsentieren sehr verschiedene Buchtypen und Formate, wobei die Buchtitel, welche über die Positionierung in der alphabetischen Reihe entscheiden, oft wenig über das gelistete Buchwerk aussagen. Mehr noch: Unterscheidungslos nebeneinander stehen solche Buchwerke, bei denen die künstlerische Ausstattung gegenüber dem Text nachträglich entstanden ist (wie im Fall des *Lindisfarne Gospel*) und solche, die als Künstlerbücher das Resultat eines künstlerischen Kalküls sind, welches Buchgestalt, Texte und andere Inhalte umfaßt (wie im Fall von Tom Phillips' Künstlerbuch *A Humument*). Unikate stehen neben Multiples, und es gibt weder eine chronologische noch eine sachliche Ordnung. Ostentativ dient das Alphabet dazu, Heterogenes und nahezu Unvergleichliches nebeneinander zu stellen. Daß es bei allen Beispielen um ästhetisch gestaltete Bücher geht, ist das einzige tertium comparationis, aber es zeichnet sich auch keine homogenisierende Ästhetik ab, die dem zugrundeläge. Künstlerischer Buchgestaltung wird durch die Form des Hamptonschen Buchs als ein nicht-systematisierbarer Phänomenbereich charakterisiert. Daß genau dies den Intentionen des Autors entspricht, bekräftigen die Erläuterungen der Bibliothekarin Elizabeth James zum titelgebenden Stichwort »Unshelfmarked«. »Shelfmarks« sind die Signaturen, mittels derer Bücher in Bibliotheken geordnet werden, in systematische Zusammenhänge eingegliedert werden und sich am Leitfaden der entsprechenden Systematik auffinden lassen. Und selbst dort, wo eine solche Systematik fehlt (etwa weil Bücher einfach nach ihrer Größe sortiert werden), weist die »shelfmark« dem Einzelband doch seinen identi-

fizierbaren Platz in der Bibliothek verbindlich zu.⁵⁷⁷ »Unshelfmarked« sind demgegenüber solche Bücher, die sich der Klassifikation entziehen, welche dem jeweiligen Signiersystem zugrunde liegen, Bücher ohne ›systematischen Ort, Buch-Individuen gleichsam. Versteht sich die ostentativ ›unsortierte‹ Reihung der Beispiele einerseits als Ausdruck der Befreiung der Bücher und der Buchbenutzer von Kategorisierungen und Klassifizierungen, so verbindet sich mit ihr andererseits doch auch die Hoffnung, zufällige Nachbarschaften können zu unerwarteten Entdeckungen, Vergleichsperspektiven und Zugängen zu den Büchern führen.⁵⁷⁸

Hampton nutzt das Alphabet als Anti-Ordnungssystem, das der Individualität der präsentierten ästhetischen Gebilde Raum läßt, sich frei von systematischen Umgebungen und Kategorisierungen zur Geltung zu bringen, und er bezieht bewußt in seiner (an sich mit 50 Beispielen ja nicht allzu umfangreichen) Sammlung vorgestellter »Artists' books« auch solche Buchwerke ein, die normalerweise kaum als exemplarische Fälle gelten würden, wenn sie denn überhaupt unter diesen Gattungsbegriff subsumiert werden.⁵⁷⁹ Und so erweist sich die unsystematische alphabetische Liste als ein Format, das die Nicht-Kategorisierbarkeit von Buchwerken, die Nicht-Definierbarkeit dessen, was ein »Künstlerbuch« ist, sinnfällig macht. In kein festes Ordnungssystem zu zwingen, erweist sich das Feld der ›Artists' Books‹ dafür als offen für viele Deutungszugänge, als bereit, in verschiedenste Konstellationen einzutreten (so signalisiert das »Exposé« in der Buchmitte). Über seine Ausführungen zu Künstlerbüchern hinaus – oder vielmehr: anlässlich dieser Buchwerke – sensibilisiert Hampton aber auch für Bücher insgesamt, insofern jedes von ihnen auf besondere Weise gestaltet ist und in dieser besonderen Gestaltung wahrgenommen und interpretiert werden will – auch wenn es etwa der Vermittlung allgemeinen Wissens dient.

⁵⁷⁷ »Shelfmarking generally manifests classification, the grouping and sequencing of books on library shelves, supposed to help the browsing reader [...]. [...] a shelfmark [...] assigns a book a permanent home [...].« Hampton 2015, S. 9.

⁵⁷⁸ »This book is an intentional act of *un*-shelfmarking, freed from constraints of collection management, access and accountability. The randomness of alphabetical listing reveals similarities among approaches to the book space at different periods and to ostensibly quite different ends.« Elizabeth James, ebd., S. 9f.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 17.

Primärtexte

- A.: *Neuester Orbis pictus oder Die Welt in Bildern für fromme Kinder*. Neuhaldensleben/Eyraud 1970 [1838].
- A.: *Bilder-Conversations-Lexicon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung*. Mannheim 1837–1841.
- Abécédaire. Gilles Deleuze von A bis Z. Das Interview*. Filmdokument [1988]. 3 DVDs, 453 Minuten. Mit dt. Untertiteln und Voice-Over-Fassung. Hg. v. Valeska Bertoncini und Martin Weinmann.
- Abish, Walter: *Alphabetical Africa*. New York 1974.
- Adams, Douglas/John Lloyd: *The Deeper Meaning of Liff. A Dictionary of things that there aren't any words for yet*. Illuminated by Bert Kitchen. London 1990.
- Ahrens, Henning: *Provinzlexikon*. Illustrationen und Buchgestaltung: Jana Cerno. München 2009.
- Albani, Paolo/Paolo della Bella: *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili*. Bologna 2003.
- Albani, Paolo/Berlinghiero Buonarroti: *Aga magéra difúra. Dizionario delle lingue immaginarie*. Bologna 1994.
- Albani, Paolo/Paolo della Bella: *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale*. In Zusammenarbeit mit Berlinghiero Buonarroti. Bologna 1999.
- d'Alembert, Jean Le Rond: Art. »Dictionnaire«, in: Denis Diderot/Jean Le Rond d'Alembert: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonnés des sciences, des arts et des métiers*. Paris 1751–1772. Bd. 4, S. 958.
- : *Einleitung zur »Enzyklopädie«*. Herausgegeben und mit einem Essay von Günter Mensching. Aus d. Frz. v. Annemarie Heins. Frankfurt a.M. 1989.
- d'Alembert, Jean Le Rond/Denis Diderot u.a.: *Enzyklopädie. Eine Auswahl*. Hg. und engl. von Günter Berger. Aus d. Frz. v. Günter Berger, Theodor Lücke und Imke Schmidt. Frankfurt a.M. 1989.
- Asserate, Asfa-Wossen: *Deutsche Tugenden. Von Anmut bis Weltschmerz*. München 2014.
- Atlas der legendären Länder. Von Atlantis bis zum Garten Eden*. National Geographic Deutschland 2010.
- Aub, Max: *Jusep Torres Campalans*. Texontle 1958.
- Aubry, Gwenaëlle: *Personne*. Paris 2009.

- : *Niemand. Roman*. Graz/Wien 2013.
- Avignon, Jim: *Welt und Wissen*. Bd. 1. Berlin 2003.
- Bachmann, Ingeborg: »Simultan«, in: *Neue Erzählungen*. München 1972, S. 7–44.
- Barricco, Alessandro: *Oceano Mare*. Mailand 1993.
- Bartens, Werner/Martin Halter/Rudolf Walther (Hg.): *Letztes Lexikon*. Mit einem Essay zur Epoche der Enzyklopädien. Frankfurt a.M. 2002.
- Barthes, Roland: »Image, raison, déraison«, in: ders./Robert Mauzi/Jean-Pierre Seguin: *L'univers de l'Encyclopédie*. Paris 1964, S. 9–16.
- : »Science versus Literature«, in: *The Times Literary Supplement* (28.09.1967).
- : »Literatur und Diskontinuität. Über ›Mobile‹ von Michel Butor«, in: ders.: *Literatur oder Geschichte*. Aus d. Frz. v. Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1969, S. 85–101.
- : *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977.
- : *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung am Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Frz. und Dt. Aus d. Frz. v. Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1980.
- : *Sade, Fourier, Loyola* [1971]. Aus d. Frz. v. Maren Sell und Jürgen Hoch. Frankfurt a.M. 1986.
- : *S/Z* [1970]. Aus d. Frz. Jürgen Hoch. Frankfurt a.M. 1987.
- : *Fragmente einer Sprache der Liebe* [1977]. Aus d. Frz. v. Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M. [1984] 1988.
- : »Bild, Verstand, Unverstand«, in: Jean Le Rond d'Alembert, Denis Diderot u.a.: *Enzyklopädie. Eine Auswahl*. Hg. v. Günter Berger. Mit einem Essay von Roland Barthes. Frankfurt a.M. 1989a, S. 30–49.
- : *Les planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Pontoise 1989.
- : *Œuvres complètes*. Tome I: 1942–1965. Hg. von Éric Marty. Paris 1993.
- : »Notes sur André Gide et son ›Journal‹«, in: ders. 1993, S. 23–33.
- : »Littérature et discontinu« [1962], in: ders. 1993, S. 1299–1308.
- : *Œuvres complètes*, Tome II: 1966–1973. Hg. von Éric Marty. Paris 1994.
- : »La mort de l'auteur« [1968], in: ders. 1994, S. 491–495.
- : *S/Z*, in: ders. 1994, S. 555–742.
- : »Préface à *L'Encyclopédie Bordas*, tome VIII: *L'Aventure littéraire de l'humanité*, I, Bordas, 1970«, in: ders. 1994, S. 981–984.
- : »Sur ›S/Z‹ et ›L'Empire des signes‹« [1970], in: ders. 1994, S. 1004–1016.
- : »›L'Express‹ va plus loin avec... Roland Barthes«, in: ders. 1994, S. 1017–1030.

- : *Sade, Fourier, Loyola* [1971], in: ders. 1994, S. 1039–1177.
- : *Le plaisir du texte*, in: ders. 1994, S. 1493–1532.
- : »Texte (théorie du)« [1973], in: ders. 1994, S. 1677–1689.
- : *Œuvres complètes*, Tome III: 1974–1980. Hg. von Éric Marty. Paris 1995.
- : *ROLAND BARTHES par roland barthes* [1975], in: ders. 1995, S. 79–250.
- : »La crise et la vérité« [1976], in: ders. 1995, S. 434–437.
- : *Les fragments d'un discours amoureux*, in: ders. 1995, S. 457–687.
- : »Über ›S/Z‹ und ›Das Reich der Zeichen‹«, in: ders.: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*. Aus d. Frz. v. Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann, Gerhard Mahlberg. Frankfurt a.M. 2002, S. 78–98.
- : »›L'Express‹ fährt fort mit... Roland Barthes«, in: ders.: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*. Aus d. Frz. v. Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann, Gerhard Mahlberg. Frankfurt a.M. 2002, S. 99–120.
- : »Die Krise der Wahrheit« [1976], in: ders.: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*. Aus d. Frz. v. Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann, Gerhard Mahlberg. Frankfurt a.M. 2002, S. 270–275.
- : »Der Tod des Autors« [1968], in: ders.: *Kritische Essays*, Bd. IV: *Das Rauschen der Sprache*. Aus d. Frz. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 2006a, S. 57–63.
- : *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift* [1973]. Französisch – Deutsch. Aus d. Frz. v. Hans-Horst Henschen, mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil. Frankfurt a.M. 2006b.
- : *Die Vorbereitung des Romans*. Frankfurt a.M. 2008.
- : *Über mich selbst* [1978]. Aus d. Frz. v. Jürgen Hoch. Berlin 2010a.
- : *Die Lust am Text*. Aus d. Frz. v. Ottmar Ette. Frankfurt a.M. 2010b.
- : *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973–1974*. Suivi de fragments inédits du ›Roland Barthes par Roland Barthes‹. Avant-propos d'Éric Marty. Présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot. Paris 2012.
- : »Schreiben, ein intransitives Verb?«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*. Frankfurt a.M. 2012, S. 240–250.
- : *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Aus d. Frz. v. Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M. 2015.
- : *Unveröffentlichte Figuren*. Aus d. Frz. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 2015.
- Bataille, Georges/Michel Leiris: *Échanges et correspondances*. Paris 2004.
- Beauvais, Pierre de: *Le Bestiaire* (version courte; um 1218). Hg. v. Guy R. Mermier. Paris 1977.

- Beheim-Schwarzbach, Martin: »Vom Glück des Lesens«, in: ders.: *Glück mit Büchern*. Gütersloh 1961.
- Benjamin, Walter: »Aussicht ins Kinderbuch«, in: ders.: *Gesammelte Schriften IV/2*. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 1991, S. 609–615.
- : *Gesammelte Schriften V/2*. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 1991.
- Benn, Gottfried/Thea Sternheim: *Briefwechsel und Aufzeichnungen: mit Briefen und Tagebuchauszügen Mopsa Sternheims*. Hg. von Thomas Ehrsam. Göttingen 2004.
- Benni, Stefano/Pirro Cuniberti: *I meravigliosi animali di Stranalandia*. Testi di Stefano Benni. Disegni di Pirro Cuniberti. Mailand 1984, ⁹1994.
- Berger, Günter (Hg.): Jean Le Rond d'Alembert, Denis Diderot u.a.: *Enzyklopädie. Eine Auswahl*. Frankfurt a.M. 1989.
- Bierce, Ambrose: *The Devil's Dictionary*. Unabridged. New York 1993.
- : *Aus dem Wörterbuch des Teufels*. Auswahl. Aus dem Engl. und mit einem Nachwort von Dieter E. Zimmer. Frankfurt a.M. 1980.
- : *Des Teufels kleines Wörterbuch*. Seinen Klauen entrissen und ins Deutsche übertragen von Hans Petersen. Hanau 1984.
- Blei, Franz: *Das große Bestiarium der Literatur*. Berlin 1924. (zuvor Ps.: Dr. Peregrin Steinhövel: *Bestiarium literaricum. Genaue Beschreibung derer Tiere des literarischen Deutschlands*. München 1920).
- Böhme, Thomas: *101 Asservate. Alter Worte Welt*. Leipzig 2012.
- Boltanski, Christian: *Pentimenti. Catalogo della mostra*. Ausstellungskatalog. Ital./Engl. Hg. von Danilo Eccher und Daniel Soutif. Bologna 1997.
- Boman, Patrick: *Dictionnaire de la pluie*. Illustrations de Romain Socombe. Paris 2007.
- /Bruno Fuligni/Stéphane Mahieu/Pascal Varejka: *Le guide suprême: petit dictionnaire des dictateurs*. Paris 2008.
- Bonnett, Alastair: *Off the Map. Feral Places and what they tell us about the world* [Innencover: *Lost Spaces, invisible Cities, Forgotten Islands, Feral Places and What They Tell us About The World*]. London 2014.
- : *Die seltsamsten Orte der Welt. Geheime Städte, Wilde Plätze, Verlorene Räume, Vergessene Inseln*. Aus d. Engl. v. Andreas Wirthensohn. München 2015.
- Borges, Jorge Luis: *The Book of Imaginary Beings*. Revised, enlarged and translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author. New York 1969.
- : *Die Bibliothek von Babel. Erzählungen*. Stuttgart 1974.

- : *Libro de Sueños*. Buenos Aires 1976.
- : (Hg.): *La biblioteca de Babel*. 33 Bde. Mailand 1975–1985.
- : »El libro« [1978], in: ders.: *Borges oral*. Barcelona 1980, S. 11–26.
- : *Buch der Träume*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Nachwort von Caroline Neubaur. *Gesammelte Werke*, Bd. 7. Hg. von Gisbert Haefs/D. Zimmer/L.Reger. München/Wien 1981.
- : »Del culto de los libros«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 2: 1952–1972. Barcelona 1989, S. 91–94.
- : »El Aleph«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1: 1923–1949. Barcelona 1989, S. 617–628.
- : »El idioma analítico de John Wilkins«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 2: 1952–1972. Barcelona 1989, S. 84–87.
- : »El inmortal«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1: 1923–1949. Barcelona 1989, S. 533–544.
- : »El jardín de senderos que se bifurcan«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1: 1923–1949. Barcelona 1989, S. 472–480.
- : »El libro de arena«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 3: 1975–1985. Barcelona 1989, S. 68–71.
- : »Examen de la obra de Herbert Quain«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1: 1923–1949. Barcelona 1989, S. 461–464.
- : »Funes el memorioso«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1: 1923–1949. Barcelona 1989, S. 485–490.
- : »La biblioteca de Babel«, in: ders.: *Obras Completas*, Bd. 1. 1923–1949. Hg. v. Carlos V. Frías. Barcelona 1989, S. 465–471.
- : »La muerte y la brújula«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1: 1923–1949. Barcelona 1989, S. 499–507.
- : »La muralla y los libros«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 2: 1952–1972. Barcelona 1989, S. 11–13.
- : »Nuova refutación del tiempo«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 2: 1952–1972. Barcelona 1989, S. 135–149.
- : »Pierre Menard, Autor del Quijote«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1: 1923–1949. Barcelona 1989, S. 444–450.
- : »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1: 1923–1949. Barcelona 1989, S. 431–443.

- : *Einhorn, Sphinx und Salamander. El libro de los seres imaginarios. Das Buch der imaginären Wesen.* Deutsch von Ulla de Herrera, Edith Aron und Gisbert Haefs. Frankfurt a.M. 1993.
- : »Das Aleph«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil.* Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. München/Wien 2000, S. 369–386.
- : »Das unerbittliche Gedächtnis«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil.* Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. München/Wien 2000, S. 179–188.
- : »Der Garten der Pfade, die sich verzweigen«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil.* Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. München/Wien 2000, S. 161–173.
- : »Der Tod und der Kompaß«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil.* Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. München/Wien 2000, S. 201–214.
- : »Der Unsterbliche«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil.* Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. München/Wien 2000, S. 249–266.
- : »Die Bibliothek von Babel«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil.* Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. München/Wien 2000, S. 151–160.
- : »Pierre Menard, Autor des *Quijote*«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil.* Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. München/Wien 2000, S. 119–129.
- : »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil.* Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. München/Wien 2000, S. 99–118.
- : »Untersuchung des Werks von Herbert Quain«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil.* Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. München/Wien 2000, S. 145–150.

- : »Das Sandbuch«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 6: *Der Erzählungen zweiter Teil*. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Curt Meyer-Clason, Dieter E. Zimmer und Gisbert Haefs. München/Wien 2001, S. 178–183.
 - : »Die analytische Sprache von John Wilkins«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3: *Der Essays dritter Teil*. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst und Gisbert Haefs. München/Wien 2003, S. 109–113.
 - : »Die Mauer und die Bücher«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3: *Der Essays dritter Teil*. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst und Gisbert Haefs. München/Wien 2003, S. 7–10.
 - : »Neue Widerlegung der Zeit«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3: *Der Essays dritter Teil*. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst und Gisbert Haefs. München/Wien 2003, S. 180–201.
 - : »Vom Bücherkult«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3: *Der Essays dritter Teil*. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Karl August Horst und Gisbert Haefs. München/Wien 2003, S. 118–123.
 - : »Das Buch«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Der Essays vierter Teil*. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Gisbert Haefs. München/Wien 2004, S. 9–18.
 - : *Buch der Träume*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Die Anthologien*. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Gisbert Haefs, Maria Bamberg, Ulla de Herrera und Edith Aron. München/Wien 2008, S. 395–614.
 - : *Handbuch der phantastischen Zoologie*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Die Anthologien*. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Gisbert Haefs, Maria Bamberg, Ulla de Herrera und Edith Aron. München/Wien 2008, S. 5–192.
- Borges, Jorge Luis/Roy Bartholomew: *Libro de Sueños*. Buenos Aires 1976.
- Borges, Jorge Luis/Adolfo Bioy Casares: *Libro del Cielo y del Inferno*. Buenos Aires 1960.
- : *Das Buch von Himmel und Hölle*. Aus d. Span. v. Maria Bamberg. Stuttgart 1983.
 - : *Das Buch von Himmel und Hölle*, in: Borges: *Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Die Anthologien*. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Aus d. Span. v. Gisbert Haefs, Maria Bamberg, Ulla de Herrera und Edith Aron. München/Wien 2008, S. 193–394.
- Borges, Jorge Luis/Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica*. México 1957.

- : *El libro de los seres imaginarios*, in: Jorge Luis Borges: *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires 1991, S. 567–714.
- von Borries, Friedrich (Hg.): *Berliner Atlas paradoxer Mobilität*. Berlin 2011.
- Bowler, Peter: *The Superior Person's Book of Words*. London 1979.
- Brams, Koen (Hg.): *Enceclopedie van fictieve kunstenaars. Van 1605 tot heden*. Amsterdam 2000.
- : *Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute*. Aus d. Niederl. v. Christiane Kuby u. Herbert Post. Frankfurt a.M. 2003.
- : *The Encyclopedia of Fictional Artists*. Zürich 2010.
- Breton, André/Paul Éluard: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris 2005 [Paris 1938].
- : *Die Manifeste des Surrealismus*. Aus d. Frz. v. Ruth Henry. Reinbek b. Hamburg 1968.
- Bühler, Benjamin/Stefan Rieger: *Vom Übertier: Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a.M. 2006.
- : *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens*. Frankfurt a.M. 2008.
- : *Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens*. Berlin 2014.
- : *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*. Berlin 2014.
- Burger, Hermann: »Blankenburg. Zustandsbericht eines Leselosen«, in: ders.: *Blankenburg. Erzählungen*. Frankfurt a.M. 1986, S. 23–158.
- : »Der Mann, der nur aus Wörtern besteht«, in: ders.: *Ein Mann aus Wörtern*. Frankfurt a.M. 1986, S. 239–241.
- Butor, Michel: *Mobile. A Study for Representation of the United States*. New York 1963.
- : *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*. Paris 1993.
- : *Improvisationen über Michel Butor. Schreibweise im Wandel*. Aus d. Franz. v. Helmut Scheffel. Graz/Wien 1996.
- Calvino, Italo: *Le città invisibili*. Turin 1972.
- : »In Memoriam Roland Barthes«, in: ders.: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. Aus d. Ital. v. Susanne Schoop. München/Wien 1984, S. 172–177.
- : *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mailand 1988.
- : *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. Aus d. Ital. v. Burkhard Kroeber. München/Wien 1991.
- : »Der Archipel der imaginären Orte«, in: ders.: *Gesammelter Sand*. München/Wien 1995. S. 147–151.

- : »Die Enzyklopädie eines Visionärs« (1982), in: *Gesammelter Sand. Essays*. Dt. v. Burkhard Kroeber. München/Wien 1995, S. 159–165.
- : *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in: Italo Calvino: *Saggi. 1945–1985. Tome primo*. Hg. v. Mario Barenghi. Mailand 1995, S. 627–753.
- : »La penna in prima persona«, in: Italo Calvino: *Saggi. 1945–1985. Tome primo*. Hg. v. Mario Barenghi. Mailand 1995, S. 361–368.
- : »L'enciclopedia d'un visionario«, in: ders. *Saggi 1945–1985. Tome primo*. Hg. v. Mario Barenghi. Mailand 1995, S. 555–560.
- : »Die Feder in der ersten Person. (Zu den Zeichnungen Saul Steinbergs)«, in: ders.: *Kybernetik und Gespenster*. München 1984, S. 132–139.
- : *Die unsichtbaren Städte*. Aus d. Ital. v. Burkhard Kroeber. München 2007.
- Caradec, François /Noël Arnaud (Hg.): *Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications*. Publiée sous la direction de François Caradec et Noël Arnaud. Paris 1964.
- Carlyle, Thomas: *Sartor resartus, or Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*. Boston 1836.
- [Carrera, John M.:] *Pictorial Webster's: A Visual Dictionary of Curiosities. With Additional Dissertation by John M. Carrera, Author, Composer, Printer*. San Francisco [2007] 2009.
- : *Pictorial Webster's Pocket Dictionary*. San Francisco 2012.
- le Carrier, Olivier (mit Sibylle le Carrier): *Atlas des Lieux Maudits*. Paris 2013.
- : *Atlas of Cursed Places. A Travel Guide to Dangerous and Frightful Destinations*. New York 2015.
- Celli, Giorgio: »Il bestiario vivente« [= »Presentazione«] in: Annamaria Carrega/Paola Navone (Hg.): *Le proprietà degli animali*. Genua 1983, S. 5–13.
- : *Bestiario postmoderno*. Rom 1990.
- : »Pensiero bestiale«, in: *Panorama*, 17.1.1993, S. 88–91.
- Chargaff, Erwin: *Serious Questions. An ABC of Skeptical Reflections*. Basel/Boston/Stuttgart 1986.
- : *Alphabetische Anschläge*. Stuttgart 1989.
- : *Ernste Fragen. Essays*. Stuttgart 2000.
- de Clerk, Guillaume: *Le Bestiaire* [um 1210]. Hg. Robert Reinsch. Leipzig 1890, Neudruck 1966.

- Comenius, Johann Amos: *Orbis sensualium pictus, h[ic] e[st] omnium fundamentalium in mundo rerum et in vita actionum pictura et nomenclatura*. Hg. von Johannes Kühnel. Leipzig 1910 [1658].
- Ćosić, Bora: *Tutori*. Belgrad 1978.
- : *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution*. Deutsch von Mirjana und Klaus Wittmann, Berlin 1994 (Orig.: *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*. Belgrad 1980).
- : »Die Hakenleiste«, in: Andrea Köhler (Hg.): *Kleines Glossar des Verschwindens: von Autokino bis Zwischengas: lauter Nachrufe*. München 2004, S. 14–15.
- : *Die Tutoren. Roman*. Aus d. Serb. v. Brigitte Döbert. Frankfurt a.M. 2015.
- CUS (= Pseudonym): *Das sonderbare Lexikon der deutschen Sprache*. Frankfurt a.M. 2009.
- Day, David: *Tolkien: The illustrated Encyclopedia*. London 1991.
- : *Tolkien: Die illustrierte Enzyklopädie*. Aus d. Engl. v. Hans Heinrich Wellmann. Hamburg 1992.
- Delius, Friedrich Christian: *Konservativ in 30 Tagen. Ein Hand- und Wörterbuch. Frankfurter Allgemeinplätze*. Reinbek 1988.
- Demorest, D. L.: *A travers les plans, manuscrits et dossiers de »Bouvard et Pécuchet«*. Paris 1931.
- Der Physiologus*. Hg. v. Otto Seel. Zürich/München³ 1976.
- Diderot, Denis: »Prospectus«, in: ders.: *Œuvres Complètes*. Band 13. *Beaux-Arts IV. Miscellanea. Encyclopédie A–B*. Paris 1876, S. 119–158
- Diderot, Denis/d'Alembert, Jean Le Rond: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris 1751–1772.
- : »Enzyklopädie – Encyclopédie«, in: *Diderots Enzyklopädie. Eine Auswahl*. Auswahl und Einführung von Manfred Naumann. Aus d. Frz. v. Theodor Lücke. Leipzig 2001 [1972], S. 168–175.
- Dischner, Gisela: *Wörterbuch des Müßiggängers*. Bielefeld/Basel 2009.
- Documenta 6* [Katalog]. Kassel 1977.
- Draws, Jörg: *Das endgültige zynische Lexikon. Ein Alphabet harter Wahrheiten zugemutet von Jörg Draws & Co*. Zürich 1990.
- Eccher, Danilo: *Boltanski. Pentimenti*. Mailand 1997.
- Eco, Umberto: *Opera aperta*. Mailand 1962/1967.
- : *Das offene Kunstwerk*. Aus d. Ital. v. Günther Memmert. Frankfurt a.M. 1973/1977.

- : *Der Name der Rose*. Dt. v. Burkhard Kroeber. München 1983
- : *Il nome della rosa*. Mailand ²⁰1987
- : *Il pendolo di Foucault*. Mailand 1988.
- : *Das Foucaultsche Pendel*. Aus d. Ital. v. Burkhard Kroeber. München 1989.
- : *Storia della brutezza*. Mailand 2007a.
- : *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München 2007b.
- : *Vertigine della lista*. Mailand 2009a.
- : *Die unendliche Liste*. Aus d. Ital. v. Barbara Kleiner. München 2009b.
- : *Bekenntnisse eines jungen Schriftstellers. Richard Ellman Lectures in Modern Literature*. Aus d. Engl. v. Burkhard Kroeber, München 2011.
- : *Storie delle terre e dei luoghi leggendari*. Mailand 2013a.
- : *Die Geschichte der legendären Länder und Städte*. Aus d. Ital. v. Martin Pfeiffer und Barbara Schaden. München 2013b.
- Edworthy, Niall/Petra Cramsie: *The Optimist's Handbook. A Companion to Hope. / The Pessimist's Handbook. A Companion to Despair*. New York/London/Toronto/Sidney 2008.
- Einstein, Carl: »Brockenhaus – Handbuch des Kunstwissens«, in: ders.: *Werke*, Bd. 2: 1919–1928. Hg. von Hermann Haarmann/Klaus Siebenhaar. Berlin 1996, S. 387–389.
- : »Abhängigkeit«, in: ders.: *Werke*, Bd. 2: 1919–1928. Hg. von Hermann Haarmann/Klaus Siebenhaar. Berlin 1996, S. 51–53.
- Enzensberger, Hans Magnus: »Notiz« [= Anmerkungen zu der »Beschreibung einiger Dinge. Aztekische Glossen aus dem Codex florentinus«], in: *Kursbuch 5* (Mai 1966).
- : *Die Elixire der Wissenschaft*. Frankfurt a.M. 2002.
- Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications*. Publiée sous la direction de François Caradec et Noël Arnaud. Paris 1964.
- Evans, David (Hg.): *Critical Dictionary*. London 2011.
- Faber, Olaus: *Das babylonische Handbuch der Sprache. Von Zungenbrechern, Schwiegermutterssprachen und Freud'schen Versprechern*. Frankfurt a.M. 2008.
- Fahrner, Barbara: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*. Künstlerbuch 1995.
- : *Der Unsterbliche*. Künstlerbuch 1997.
- Fasten, Richard: *Das Lexikon des verbotenen Wissens*. München 2009.
- Finkielkraut, Alain: *Petit dictionnaire illustré*. Paris 1981.

- Flaubert, Gustave: *Transkribierte Handschriften und Kommentare*. Hg., übers. u. annot. von Hans-Horst Henschen. Berlin 2004.
- : *Universalenzyklopädie der menschlichen Dummheit. Ein Sottisier*. Hg., übers. u. komm. von Hans-Horst Henschen. Berlin 2004.
- Földényi, László: *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában*. Fünfkirchen 1999.
- : *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*. Aus d. Ungar. v. Akos Doma. München 1999.
- : *Az irodalom gyanúba keveredett – Kertész Imre-szótár*. Budapest 2007.
- : *Schicksallosigkeit. Ein Imre-Kertész-Wörterbuch*. Hamburg 2009.
- Folie, Sabine (Hg.): *Un coup de dès. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache./Writing turned Image. An Alphabet of Pensive Language*. Wien/Köln 2008.
- Fonstad, Karen Wynn: *The Atlas of Middle-Earth*. Boston 1981.
- : *Historischer Atlas von Mitteleuropa*. Aus d. Amerik. v. Hans J. Schütz. Stuttgart 162012.
- Foster, Robert: *The Complete Guide to Middle-Earth*. London etc. 1978.
- : *Das große Mitteleuropa-Lexikon. Ein alphabetischer Führer zur Fantasy-Welt von J.R.R. Tolkien*. Aus d. Engl. v. Helmut W. Pesch. Bergisch Gladbach 2002.
- Fricke, Gerald/Frank Schäfer: *Petting statt Pershing. Das Wörterbuch der Achtziger*. Leipzig 1998.
- Fricke, Gerald/Frank Schäfer: *Das Campus-Wörterbuch. Der obligatorische Führer von Abitur bis Zwangsexmatrikulation*. Frankfurt a.M. 1998.
- Fricke, Gerald/Frank Schäfer/Rüdiger Wartusch: *Die Goldenen Siebziger. Ein notwendiges Wörterbuch*. Leipzig 1997.
- Fuentes, Carlos: *In esto creo*. Barcelona 2001.
- : *Alphabet meines Lebens*. Aus d. mexikanischen Span. v. Sabine Giersberg. Frankfurt a.M. 2006.
- [Funke, Gerhard:] *Nonnescius nemo – Physiologus alter. Bestiarium Philosophicum*. Bonn 1976.
- Gastmann, Dennis: *Atlas der unentdeckten Länder*. Berlin 2016.
- Gattégno, Jean: *Lewis Carroll. Fragments of a Looking-Glass. From Alice to Zeno*. London/Boston/Sidney 1976.
- Gervaise: »Le Bestiaire (Anfang d. 13. Jh.s)«. Hg. v. Paul Meyer. In: *Romania I* (1872), S. 426–443.
- Göbels, Hubert: *Zauberformel ABC*. Dortmund 1988.
- Grass, Günter: *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*. Göttingen 2010.

- Greenberg, Isabel: *The Encyclopedia of Early Earth*. London 2013.
- : *Die Enzyklopädie der frühen Erde*. Aus d. Engl. v. Katharina Dittes. Frankfurt a.M. 2013.
- Greiner, Ulrich: *Das Leben und die Dinge. Alphabetischer Roman*. Salzburg/Wien 2015.
- Griesbeck, Robert: *Der Turm von Schwafel*. München 2010.
- Gruihuijzen, Krist (Hg.): *The Addition*. Zürich 2010.
- Grumm, Lina: *A-Z / A=A (s. Identität)*. Leipzig 2010.
- Gudehus, Juli: *Das Lesikon der visuellen Kommunikation. Eine Collage*. Mainz 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*. Aus d. Engl. v. Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 2003.
- Guo, Xiaolu: *A Concise Chinese-English Dictionary For Lovers*. London 2007.
- : *Kleines Wörterbuch für Liebende*. Aus d. Chin. v. Anne Rademacher. München 2010.
- Gustafsson, Lars/Agneta Blomqvist: *Herr Gustafssons familjebok. Realencyklopedi & konversationslexikon*. Stockholm 2006.
- Gustafsson, Lars/Agneta Blomqvist: *Alles, was man braucht. Ein Handbuch für das Leben*. Aus d. Schwedischen v. Verena Reichel. München 2010.
- Han, Shaogong: *Homecoming? And other Stories*. Aus d. Chin. v. Martha Cheung. Hong Kong 1992.
- : *马桥词典 [Mǎqiáo Cìdiǎn]*. Peking 1996.
- : *A Dictionary of Maqiao*. Aus d. Chin. v. Julia Lovell. New York/Chichester 2003.
- Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt a.M. 1986.
- Harmon, Katharine: *You are here. Personal geographies and Other Maps of the Imagination*. New York 2004.
- Henderson, Caspar: *The Book of Barely Imagined Beings. A 21st Century Bestiary*. London 2012.
- Herder, Johann Gottfried: »Viertes kritisches Wäldchen«, in: ders.: *Werke*, Bd. 10: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1993, S. 247–442.
- Hickmann, Fons/Henning Wagenbreth/Georg Barber (Hg.): *Taschenlexikon der Angst*. Mainz 2012.
- Holbein, Ulrich: *Narratorium. Abenteurer. Blödelbarden. Clowns. Diven. Einsiedler. Fischprediger. Gottessöhne. Huren. Ikonen. Joker. Kratzbürsten. Lustmol-*

- che. Menschenfischer. Nobody. Oberbonzen. Psychonauten. Querulanten. Rattenfänger. Scharlatane. Theosophinnen. Urmütter. Verlierer. Wortführer. Yogis. Zuchthäusler. 255 Lebensbilder.* Zürich 2008.
- Hörisch, Jochen: *Theorie-Apotheke. Eine Handreichung zu den humanwissenschaftlichen Theorien der letzten fünfzig Jahre, einschließlich ihrer Risiken und Nebenwirkungen.* Frankfurt a.M. 2004.
- Horn, Richard: *Encyclopedia.* New York 1969.
- Horx, Mathias: *Das Wörterbuch der 90er Jahre. Ein Gesellschaftspanorama.* Hamburg 1991.
- Jablonski, Johann Theodor: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften oder kurtze Beschreibung des Reichs der Natur, der Himmel und himmlischen Körper, der Lufft, der Erden, samt denen bekannten Gewächsen, der Thiere, Steine und Erzte, des Meeres und der darinn lebenden Geschöpfe; ingleichen aller menschlichen Handlungen, Staats-, Rechts-, Kriegs-, Policey-, Haußhaltungs- und gelehrten Geschäfte, Handthierungen und Gewerbe, samt der Erklärung der darin vorkommenden Kunst-Wörter und Redens-Arten, mit Beysetzung der lateinischen und frantzösischen Benennungen, wo solche vorhanden / in gehöriger Ordnung verfasst und mit Fleiß zusammengetragen von einem Mitglied der Königl. Preuß. Societae der Wissenschaften.* Leipzig 1721.
- Jacobs, A. J. [=Arnold Steven Jacobs, Jr.]: *The Know-It-All. One Man's Humble Quest to Become the Smartest Person in the World.* New York 2004.
- : *Britannica & ich. Von einem, der auszog, der klügste Mensch der Welt zu werden.* Aus d. Amerik.v. Thomas Mohr. Berlin 2006.
- Jacobs, Frank: *Strange Maps. An Atlas of Cartographic Curiosities.* New York 2009.
- : *Seltene Karten. Ein Atlas kartographischer Kuriositäten.* Aus d. Amerik. v. Matthias Müller. München 2012.
- Jandl, Ernst: *Idyllen. Gedichte.* Frankfurt a.M. 1989.
- : »Das Gedicht zwischen Sprachnorm und Autonomie«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3: *Stücke und Prosa.* Hg. von Klaus Siblewski. Frankfurt a.M. 1990a, S. 562–576.
- : *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen.* Frankfurt a.M. 1990b.
- Jean Paul: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*, Abt. III, Bd. 3: *Briefe 1797–1800.* Hg. von Eduard Berend. Berlin 1959.
- : »Vorschule der Ästhetik«, in: ders.: *Sämtliche Werke.* Abt. 1, Bd. 5. Hg. v. Norbert Miller. München/Wien ⁶1995.

- : »Ästhetische Untersuchungen«, in: *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe*, Abt. 2, Bd. 7. *Philosophische, ästhetische und politische Untersuchungen*. Hg. v. Götz Müller. Weimar 1999.
- : *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 3: *Titan. Komischer Anhang zum Titan. Clavis Fichtinana seu Leibgeberiana*. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt 2000, S. 1011–1056.
- : *Leben Fibels*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 6: *Schmelzles Reise nach Flätz, Dr. Katzenbergers Badereise, Leben Fibels, Der Komet, Selberlebensbeschreibung, Selina*. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt 2000, S. 365–562.
- : *Levana oder Erziehungslehre*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Abt. I, Bd. 5: *Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehungslehre. Politische Schriften*. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt 2000, S. 515–874.
- : *Lebenserschreibung. Veröffentlichte und nachgelassene autobiographische Schriften*. Hg. v. Helmut Pfoth unter Mitarbeit v. Thomas Meißner. München 2004.
- Kaschnitz, Marie Luise: *Steht noch dahin*. Frankfurt a.M. 1978.
- Kassung, Christian/Jasmin Mersmann/Olaf B. Rader (Hg.): *Zoologicon. Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere*. München 2012.
- Kentridge, William: *Lexicon*. New York 2011.
- von Ketelhodt, Ines/Peter Malutzki (Hg.): *Zweite Enzyklopädie von Tlön. Ein Buchkunstprojekt von Ines von Ketelhodt und Peter Malutzki 1997–2006* [Katalog]. Flörsheim a.M. 2007.
- Kiermeyer-Debré, Joseph/Fritz Vogel: *Das Alphabet. Die Bilderwelt der Buchstaben von A-Z*. Regensburg 1995.
- Kiesow, Rainer Maria: *Das Alphabet des Rechts*. Frankfurt a.M. 2004.
- : »Abcedarium. Von den Trümmerstätten der Wörterbücher«, in: *Neue Rundschau* 116 (2005), Heft 2, S. 9–18.
- Kiesow, Rainer Maria/Henning Schmidgen (Hg.): *Kritisches Wörterbuch. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a.* Berlin 2005.
- Köhler, Andrea (Hg.): *Kleines Glossar des Verschwindens: von Autokino bis Zwischengas: lauter Nachrufe*. München 2004.
- Krege, Wolfgang: *Handbuch der Weisen von Mitteleuropa. Die Tolkien-Enzyklopädie*. Mit Karten und Illustrationen von J.R.R. Tolkien. Stuttgart 2005 [1996].
- Kriwet, Ferdinand: *Apollo Amerika*. Frankfurt a.M. 1969.
- : *Stars. Lexikon in drei Bänden*. Köln/Berlin 1971.

- Lamberty, Tom/Ronald Voullié (Hg.): *Die Da Costa Encyclopédie*. Aus d. Frz. und mit einem Nachwort v. Ronald Voullié. Berlin 2008.
- Leiris, Michel: *Wörter ohne Gedächtnis. Große Schneeflucht*. Aus d. Frz. v. Simon Werle und Dietrich Leube. Mit einem Beitrag von Felix Philipp Ingold. Hg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a.M. 1991.
- Lenz, Pedro: *Das Kleine Lexikon der Provinzliteratur*. Zürich 2005.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen*. Stuttgart 1984.
- Levithan, David: *(Das) Wörterbuch der Liebenden. {Roman}*. Aus d. Amerik. v. Andreas Steinhöfel. Berlin 2010.
- : *The Lover's Dictionary*. New York 2011.
- Liftboy, der. Ein Alphabet des Verschwindens (= DU. Zeitschrift für Kultur 782, Dez. 07/Jan. 08)*.
- Lionni, Leo: *Botanica parallela*. Rom 2012 [Mailand 1976].
- : *Parallele Botanik*. Aus d. Ital. v. Trude Fein. Köln 1978.
- /Paola Vassalli/Andrea Rauch/Kiyoko Matsuoka: *Leo Lionni. Art as a celebration*. Siena 1997.
- Lischka, Gerhard Johann: *ALLES und noch viel mehr. Das poetische ABC. Die KatalogAnthologie (sic) der 80er Jahre hrsg. von G. J. Lischka*. Bern 1985 (=Katalog zu einer Ausstellung vom 12.4. bis 2.6. 1985 in Bern).
- Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand*. Bd. II. ⁴1981.
- MacGregor, Neil: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*. München 2011.
- Manguel, Alberto/Guadalupi, Gianni: *The Dictionary of Imaginary Places*. Toronto 1980.
- : *Von Atlantis bis Utopia*. München 1981.
- Marlow, Ann: *how to stop time. heroin from A to Z*. New York 2000.
- Marti, Kurt: *Abratzki oder Die kleine Brockhütte. Nachträge zur weiteren Förderung unseres Wissens. Lexikon in einem Band*. Neuwied/Berlin 1971.
- Matysik, Reiner: *wesen¹*. Frankfurt a.M. 2007.
- McLeod, Judyth A.: *The Atlas of Legendary Lands*. Millers Point 2009.
- : *Atlas der legendären Länder. Von Atlantis bis zum Garten Eden*. Hamburg 2010.
- Melville, Herman: *Moby Dick; or, The Whale*. Harmondsworth 1972 [1851].
- Menschik, Kat: *Die Nixen von Estland. Ein Bestimmungsbuch*. Frei nach EnnVetema bearbeitet und illustriert von Kat Menschik. Nach dem russischen Übersetzungsmanuskript ins Deutsche übertragen von Günter Jäniche. Mit 684 natur-

- wissenschaftlichen, geographischen und najadologischen Abbildungen sowie sechzehn Farbtafeln. Frankfurt a.M. 2002.
- Mersmann, Paul: *Wasserlösliche Zwischenstufen der Baukunst*. Wiesbaden 1988.
- : *Wasserlösliche Zwischenstufen der Heilkunst*. Wiesbaden 1989.
- Meyer, Joseph: *Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände*. Hildburghausen et al. 1840–1853.
- Miano, Sarah Emily: *Encyclopaedia of Snow*. London 2003.
- : *Enzyklopädie vom Schnee*. Aus d. Engl. v. Uda Strätling. Frankfurt a.M. 2004.
- Middleton, Nick: *The Atlas of Countries that don't exist*. London 2015.
- : *Atlas der Länder, die es nicht gibt. Ein Kompendium über fünfzig nicht anerkannte und weithin unbekannte Staaten*. Aus d. Engl. v. Edith Beleites. Köln 2016.
- Miłosz, Czesław: *Abecadlo Miłosza*. Krakau 1997 / *InneAbecadlo*. Krakau 1998.
- : *Mein ABC. Von Adam und Eva bis Zentrum und Peripherie* [Auswahl]. Aus d. Poln. v. Doreen Daume. München/Wien 2002.
- : »Mein ABC« [Auswahl], in: *Sinn und Form*, 54. Jg. 2002, H. 1, S. 5–25.
- Mitchell, David: *Cloud Atlas*. London 2004.
- Moore, Christopher J.: *Mister Moore's Wortgestöber. Ein Wegweiser durch die Sprachen der Welt*. Frankfurt a.M. 2007.
- Morgenstern, Christian: *Alle Galgenlieder*. Frankfurt a.M. 1938.
- Mrozek, Bodo: *Lexikon der bedrohten Wörter*. Reinbek b. Hamburg 2005.
- : *Lexikon der bedrohten Wörter 2*. Reinbek b. Hamburg 2006.
- Naumann, Manfred (Hg.): *Diderots Enzyklopädie. Eine Auswahl*. Leipzig 2001.
- Nell, Werner: *Atlas der fiktiven Orte. Utopia, Camelot und Mittel Erde. Eine Entdeckungsreise zu erfundenen Schauplätzen*. Mit Illustrationen von Steffen Hendel. Mannheim 2012.
- Noel, Ruth S.: *The Languages of Tolkien's Middle-earth*. Boston 1980 [1974].
- Norfolk, Lawrence: *A Bosnian Alphabet*, online unter: <http://www.lawrencenorfolk.com/archive/sarajevo-and-after/a-bosnian-alphabet/> (zuletzt aufgerufen: 17.07.2017).
- Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Zweiter Band. Das philosophische Werk I*. Hg. v. Richard Samuel. Stuttgart 1965.
- Obrist, Hans Ulrich (Hg.): *Mapping it out. An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*. London 2014.
- Okopenko, Andreas: *Meteoriten. Roman*. Salzburg 1976.

- : »Konkrektionismus. Einkreisung eines apokryphen Stils«, in: ders.: *Vier Aufsätze. Ortsbestimmung einer Einsamkeit*. Salzburg 1979, S. 43–79.
- : *Lexikon-Roman. Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*. Salzburg 1970/21983.
- : *Meteoriten*. Klagenfurt/Wien 21998.
- Oldale, John: *Who, or Why, or Which, or What*. London 2011.
- : *Doktor Oldales geographisches Lexikon*. Aus d. Engl. v. Hubert Mania. Reinbek b. Hamburg 2012.
- Parise, Goffredo: *Sillabario No. 1*. Turin 1972.
- : *Sillabario No. 2*. Mailand 1982.
- : *Sillabari*. Mailand 1983.
- : *Alphabet der Gefühle*. Aus d. Ital. v. Christiane v. Bechtolsheim u. Dirk J. Blask, Berlin 1997.
- Passig, Kathrin/Aleks Scholz: *Lexikon des Unwissens. Worauf es bisher keine Antwort gibt*. Reinbek b. Hamburg 2007.
- /Schreiber, Kai: *Das neue Lexikon des Unwissens*. Berlin 2011.
- Pavić, Milorad: *Hasarski rečnik*. Belgrad 1984.
- : *Das chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100 000 Wörtern. Männliches Exemplar/Weibliches Exemplar*. Aus d. Serbokroatischen v. Bärbel Schulte. München 1988.
- : *Landschaft in Tee gemalt*. Aus d. Serbokroatischen v. Bärbel Schulte. München 1991.
- : *Last Love in Constantinople. A Tarot Novel for Divination*. Aus d. Serbokroatischen v. Christina Pribichevich-Zorić. London 1998.
- : »Beginning and the End of the Novel«, online unter: <http://www.khazars.com/en/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana> (zuletzt aufgerufen: 19.06.2017).
- : »Mein Jahrhundertbuch. Milorad Pavic über das Nichtlineare und Georges Perec«, in: *Die Zeit*, 22.04.1999, online unter: http://www.zeit.de/1999/17/199917.jh-pavic_perec_.xml (zuletzt aufgerufen: 10.07.2017).
- Peht, Annette: *Lexikon der Angst*. München/Zürich 2013.
- Perec, Georges: *La vie mode d'emploi*. Paris 1985.
- : *De iaculatione tomatonis (in cantatricem): Experimental Demonstration of the tomatotopic organization in the soprano (Cantatrix sopranica L.) / Praktische Versuche zum Nachweis des Tomatotopischen Organisationsmusters bei Sopra-*

- nistinnen (*Cantatrix sopranica L.*). Zweisprachige Ausgabe dank eines Eindeutschungsversuchs von Gerard Pilzère. Konstanz 1987.
- : *Un cabinet d'amateur*. Paris 1988.
- : *Ein Kunstkabinett*. München/Wien 1989.
- de Planchy, Guy/Jean-Claude Carrière: *Dictionnaire de la bêtise et des erreurs de jugement*. Édition revue et considerablement augmentée. Paris 1983 [Paris 1965].
- de Plancy, Jacques Collin: *Dictionnaire Infernal. Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux esprits, aux démons, aux sorciers, au commerce de l'enfer, aux divinations, aux maléfices, a la cabale et aux autres sciences occultes, aux prodiges, aux impostures, aux superstitions diverses et aux pronostics, aux faits actuels du spiritisme, et généralement a toutes les fausees croyances merveilleuses, surprenantes, mistérieuses et surnaturelles, par J. Collin de Plancy*. Paris ⁶1863, Reprint: Genf 1980.
- Ponge, Francis: »Proèmes/Vorreden«, in: ders.: *Lyren*. Frz.-Dt. Aus d. Frz. v. Gerd Henniger, »Proèmes« von Katharina Spann. Frankfurt a.M. 1965, S. 125–205.
- : »Méthodes/Methoden«, in: ders.: *Stücke. Methoden*. Frz.-Dt. Aus d. Frz. v. Gerd Henniger. Frankfurt a.M. 1968a, S. 221–409.
- : »La Lessiveuse/Der Waschkessel«, in: ders.: *Methoden. Stücke*. Frz.-Dt. Aus d. Frz. v. Gerd Henniger. Frankfurt a.M. 1968b, S. 92–99.
- : *Le Carnet du Bois de Pins*, in: ders.: *La rage de l'expression*. Paris 1976a, S. 97–172.
- : »Berges de la Loire«, in: ders.: *La rage de l'expression*. Paris 1976b, S. 7–11.
- : »La Mounine ou Note après coup sur un ciel de Provence«, in: ders.: *La rage de l'expression*. Paris 1976c, S. 173–214.
- : *Das Notizbuch vom Kiefernwald*, in: ders.: *Das Notizbuch vom Kiefernwald und La Mounine*. Aus d. Frz. v. Peter Handke. Frankfurt a.M. 1982a, S. 11–81.
- : »La Mounine oder Anmerkung zu einem Himmel in der Provence«, in: ders.: *Das Notizbuch vom Kiefernwald und La Mounine*. Aus d. Frz. v. Peter Handke. Frankfurt a.M. 1982b, S. 83–124.
- : »Böschungen der Loire«, in: ders.: *Das Notizbuch vom Kiefernwald und La Mounine*. Aus d. Frz. v. Peter Handke. Frankfurt a.M. 1982c, S. 7–9.
- Porombka, Stefan/Wiebke Porombka: *Atlas inspirierender Orte. Manhattan, Südsee oder Badewanne*. Mit Illustrationen von Steffen Hendel. Mannheim 2013.
- Prévot, André: *Petit dictionnaire à l'usage des optimistes*. Paris 1947.
- Queneau, Raymond: *Segni, cifre e lettere e altri saggi*. Turin 1981.

- Rabener, Gottlieb Wilhelm: »Beitrag zum deutschen Wörterbuch«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2. Hg. von Ernst Ortlepp. Stuttgart 1839, S. 32ff. [= RB II]
- : »Versuch eines deutschen Wörterbuchs«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2. Hg. von Ernst Ortlepp. Stuttgart 1839, S. 3ff. [= R II]
- Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire*. Nördlingen 1988.
- : »Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises«, in: Uwe Wittstock (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a.M. 1997, S.198–202.
- : *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt a.M. 2012.
- Riedel, Friedrich Justus: »Eines Kunstrichters Abhandlung von Wortspielen«, in: ders.: *Sieben Satyren, nebst drei Anhängen*, gesammelt von N.N. Jena 1765, S. 73–134.
- Robbe-Grillet, Alain/René Magritte: *La belle Captive. Roman*. Lausanne/Paris 1975.
- Röckel, Susanne: *Chinesisches Alphabet. Ein Jahr in Shanghai*. München 1999.
- Roller, Franziska: *Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack*. Leipzig 1997.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Julie oder Die neue Heloise*. München 2003.
- : *Julie, ou, La nouvelle Héloïse*. Paris 2012.
- Rytchëu, Juri: *Doroshny lexikon* [2008].
- : *Alphabet meines Lebens*. Aus d. Russ. v. Antje Leetz. Zürich 2012 [2010].
- de Sahagún, Bernardino: *Historia general de las cosas de Nueva España*. O.O. 1540–1585.
- Saphir, Moritz Gottlieb: *Conversations-Lexikon für Geist, Witz und Humor*. Dresden ²1859 [1852] (5 Bde.); Berlin ³1880 (4 Bde.).
- Sartre, Jean-Paul: *Les Mots*. Paris 1964.
- : *Die Wörter*. Aus d. Frz. v. Hans Mayer. Reinbek b. Hamburg 1968.
- Savinio, Alberto: *Nuova Enciclopedia*. Mailand 1977.
- : *Neue Enzyklopädie*. Aus d. Ital. v. Christine Wolter . Frankfurt a.M. 1983.
- : *Ascolto il tuo cuore, città*. Mailand 1988.
- : *Stadt, ich lausche deinem Herzen*. Aus d. Ital. v. Karin Fleischanderl. Frankfurt a.M. 1989.
- : *Kindheit des Nivasio Dolcemare*. Aus d. Ital. v. Sigrid Vagt, mit einem Nachwort von Martina Kempfer. Frankfurt a.M. 1996.

- : *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. A cura di Alessandro Tinterri. Mailand 1998.
- : *Mein privates Lexikon*. Aus d. Ital. v. Christine Wolter und Karin Fleischanderl. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Richard Schroetter. Frankfurt a.M. 2005.
- Scamander, Newt [=Janet K. Rowling]: *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. London 2001.
- : *Phantastische Tierwesen & wo sie zu finden sind*. Aus d. Engl. v. Klaus Fritz. Hamburg 2001.
- Scaraffia, Giuseppe: *Petit dictionnaire du dandy*. Paris 1988.
- Schalansky, Judith: *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*. Hamburg ¹¹2011.
- Schickele, Peter: *The definitive Biography of P. D. Q. Bach*. New York 1976.
- : *Die endgültige Biographie des P. D. Q. Bach. Ein Leben gegen die Musik*. Köln 1985.
- Schlegel, Friedrich: »Athenäums-Fragment [95]«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Abt. 1, Bd. II. Hg. v. Hans Eichner. Paderborn 1967, S. 265.
- : »Lyceums-Fragment [78]«, in: *KSA*, Abt. 1, Bd. II. Hg. v. Hans Eichner. Paderborn 1967.
- : »Geschichte der europäischen Literatur« [Paris-Kölner Vorlesung 1803–04] in: ders.: *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe [= *KSA*], Abt. 2, Bd. XI. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn/Wien/München 1958, S. 3–185.
- : »Zur Philologie II«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Abt. 2, Bd. XVI: *Fragmente zur Poesie und Literatur*, Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar hg. von Hans Eichner. Paderborn/München/Wien 1981, S. 57–81
- : *Literarische Notizen 1797–1801*. Hg. v. Hans Eichner. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1980.
- Schödlbauer, Ulrich, zusammen mit Paul Mersmann und Anne Corvey: *Das Alphazet* (Internettext, ab 2008), <https://das-alphazet.iablis.de> (zuletzt aufgerufen am 04.08.2017).
- Schönborn, Fritz (= Herbert Heckmann): *Deutsche Dichterflora. Anweisungen zum Bestimmen von Stilblüten, poetischem Kraut und Unkraut*. München 1980.
- Schott, Ben: *Schott's Almanac 2006*. London 2005; *Schott's Almanac 2007*. London 2006; *Schott's Almanac 2008*. London 2007; *Schott's Almanac 2009*. London 2008; *Schott's Almanac 2010*. London 2009; *Schott's Almanac 2011*. London 2010. – *Schott's Food and Drink Miscellany*. London 2003. – *Schott's Original*

- Miscellany*. London 2002. – *Schott's Quintessential Miscellany (Indispensable Irrelevance)*. London 2011. – *Schotts Sammelsurium 2007*. Völlig überarbeitet und ergänzt v. Alexander Weber, Stephan Pauli u.a. Berlin 2006. – *Schotts Sammelsurium 2008*. Überarbeitet und ergänzt v. Alexander Weber und Stephan Pauli. Berlin 2007. – *Schotts Sammelsurium 2009*. Überarbeitet und ergänzt von Alexander Weber und Stephan Pauli. Berlin 2008. – *Schotts Sammelsurium. Essen & Trinken*. Aus d. Engl. u. Mitarbeit v. Matthias Strobel, Alexander Weber u.a. Berlin 2005. – *Schotts Sammelsurium Sport, Spiel & Müßiggang*. Aus d. Engl. u. Mitarbeit v. Alexander Weber, Ludger Ikas u.a. Berlin 2006. – *Schott's Sporting, Gaming & Idling Miscellany*. London 2004.
- Sebestyén, György: *Wirths Roman: Lexikon eines Lebens. Ein Fragment*. Graz/Wien/Köln 1999.
- : *Der donauländische Kentaur. Ein subjektives Porträt*. Hg. v. Ingrid Schramm/Anna Sebestyén Graz 2000.
- Seeliger, Ewald Gerhard: *Handbuch des Schwindels*. 1922. Neuausgabe: *Handbuch des Schwindels*. Mit einem Vorwort von Jürgen Lodemann und einem Nachwort von Max Heigl. Frankfurt a.M. 1986.
- Senkel, Matthias: *Frühe Vögel. Roman*. Mit einem Comic von Maryna Zhdanko. Berlin 2012.
- Serafini, Luigi: *Codex Seraphinianus*. Mailand 1981.
- : *Codex Seraphinianus*. Erw. Neuauflage. Mailand 2006.
- Serres, Michel: *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*. Paris 1985.
- (Hg.): *Éléments d'histoire des sciences*. Paris 1989.
- : *La Légende des Anges*. Paris 1993.
- : *Die Legende der Engel*. Aus d. Frz. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1995.
- : *Atlas*. Paris 1996.
- : *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Aus d. Frz. von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1998.
- (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*. Aus d. Frz. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1998.
- : *Atlas*. Dt. v. Michael Bischoff. Berlin 2005.
- : *Petite Poucette*. Paris 2012.
- : *Erfindet euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation*. Aus d. Frz. v. Stefan Lorenzer. Frankfurt a.M. 2013.
- : *Hermès I – La Communication*. Paris 1968.
- : *Hermès II – L'Interférence*. Paris 1972.

- : *Hermès III – La Traduction*. Paris 1974.
- : *Hermès IV – La Distribution*. Paris 1977.
- : *Hermès V – Le Passage du Nord-Ouest*. Paris 1980.
- Serres, Michel/Nayla Farouki (Hg.): *Le Trésor. Dictionnaire des Sciences*. Paris 1997.
- : *Thesaurus der exakten Wissenschaften*. Aus d. Frz. v. Michael Bischoff und Ulrike Bischoff. Frankfurt a.M. 2001.
- Shapton, Leanne: *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, including Books, Street Fashion and Jewelry*. New York 2009.
- : *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*. Aus d. Engl. v. Rebecca Casati. Berlin 2010.
- Sommer, Andreas Urs: *Die Kunst, selber zu denken. Ein philosophischer Dictionnaire*. Frankfurt a.M. 2002.
- : *Die Kunst des Zweifels: Anleitung zum skeptischen Denken*. München 2008.
- : *Lexikon der imaginären philosophischen Werke*. Berlin 2012.
- Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt a.M. 1999.
- Sternberg, Jacques: *Dictionnaire des idées revues*. Paris 1985.
- Sternheim, Carl: »Das Arbeiter-ABC«, in: ders.: *Gesamtwerk*, Bd 6: *Zeitkritik*. Hg. von Wilhelm Emrich. Neuwied 1966, S. 240–255.
- : »Erste Seite einer ›Encyclopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie‹ deren Heft I in Gemeinschaft mit Carl Einstein ich vorbereite«, in: ders.: *Prosa*. Berlin 1918, S. 28–30.
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie: Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a.M. 2006.
- Straebel, Volker/Matthias Osterwold/Nicolas Collins/Valerian Maly/Elke Moltrecht (Hg.): *Pfeifen im Walde. Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*. Berlin 1994.
- Stümpke, Harald (=Gerolf Steiner): *Bau und Leben der Rhinogradentia. Von Professor Dr. Harald Stümpke weiland Kustos am Museum des Darwin-Institute of Hiiay, Mairúwili, mit einem Nachwort von Gerolf Steiner*. Mit 15 farbigen Tafeln und 12 Abbildungen im Text. Stuttgart/Jena/Lübeck/Ulm 1998 (zuerst 1961).
- Suter, Batia: *Parallel Encyclopedia*. Amsterdam 2007. *Parallel Encyclopedia #2*. Amsterdam 2007.
- Szeemann, Harald: *Beuysnobiscum*. Zürich 1993.

- Tawada, Yoko: *Talisman*, Tübingen 1996.
- : *Opium für Ovid*. Tübingen ²2001a.
- : *Verwandlungen: Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen ²2001b.
- : *Überseetzungen*, Tübingen 2002.
- Thaon, Philippe de: *Le Bestiaire – Anfang d. 13. Jh.s.* Hg. Emmanuel Walberg. Lund/Paris 1900.
- de Tocqueville, Aude: *Atlas of Lost Cities. A Travel Guide to Abandoned and Forsaken Destinations*. New York 2016.
- Tommaso Marinetti, Filippo/Fedele Azari: *Primo dizionario aereo italiano (futurista)*. Saggio introduttivo di Stefania Stefanelli. Sesto Fiorentino 2015 [zuerst: Mailand 1929].
- Tournier, Michel: *Von Abel bis Zwilling. Ein Lexikon des Lebens*. Hg. von Joachim Meinert. Modifizierte Ausgabe aus d. Frz. v. Joachim Meinert und Hellmut Waller. Berlin 1992.
- : *Le pied de la lettre. Trois cent mots propres*. Paris 1994
- Ugrešić, Dubravka: *My American Fictionary*. Aus. d. Kroatischen v. Barbara Antkowiak. Frankfurt a.M. 1994.
- : *Americki fikcionar*. Zagreb 1993.
- Vandermeer, Jeff/Mark Roberts (Hg.): *The Thackeray T. Lambshead Pocket Guide to Eccentric & Discredited Diseases. 83rd Edition*. San Francisco/Portland. 2003.
- Vogel, Franz: *„flickgut! Panne, Blätz, Prothese. Kulturgeschichtliches zur Instandstellung*. Marburg 2004.
- Voltaire: *Aus dem Philosophischen Wörterbuch*. Hg. und ingl. v. Karl-Heinz Stierle. Frankfurt a.M. 1967.
- Voltaire light. *Il nuovo dizionario filosofico. Senza dizionario, senza filosofia e a basso contenuto di Voltaire. Racconti*. Aus d. Frz. v. Melania Perciballi/Carlo Sperduti. Rom 2015.
- Vinken, Barbara/Wild, Cornelia (Hg.): *Von Arsen bis Zucker. Flaubert Wörterbuch*. Berlin 2010.
- Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Bd. II,1: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hg. von Martin Warnke. Berlin ⁴2012.
- : *L'Atlas Mnemosyne*. Avec un essai de Roland Recht. Brügge 2014.
- Wehrli, Peter: *Katalog von Allem. 1111 Nummern aus 31 Jahren*. München 1999.
- Werst, Frédéric: *Ward. Ier–Ile siècle*. Paris 2011.
- : *Ward. IIIe siècle*. Paris 2014.

- Wiebrecht, Volker/Robert Skuppin: *Das Lexikon der verschwundenen Dinge*. Berlin 2009/Reinbek b. Hamburg 2010.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M. 1971 [1958].
- Wolf, Ror: (in Zusammenarbeit mit Karl Riha:) *Das Lexikon der feinen Sitten*. Frankfurt a.M. 1964.
- : »Meine Voraussetzungen«, in: Lothar Baier (Hg.): *Über Ror Wolf*. Frankfurt a.M. 1972, S. 7–14.
- : *Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt*. Gießen 1983.
- : *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle*. Gießen 1990.
- : *Tranchirers letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens*. Gießen 1994.
- : *Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose*. Frankfurt a.M. 1997.
- : *Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt*. Frankfurt a.M. 1999.
- : *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser & ihre überschaubaren Folgen*. Gießen 2002.
- : *Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille*. Frankfurt a.M. 2005a.
- : *Raoul Tranchirers Taschenkosmos*. Berlin 2005b.
- Zeckau, Hanna/Carsten Aermes: *Brehms verlorenes Tierleben. Illustriertes Lexikon der ausgestorbenen Vögel und Säugetiere*. Mit einem Vorwort von Josef H. Reichholf, 60 Monografien aus Brehms Tierleben, 70 farbigen Bildtafeln und 3 Übersichtskarten. Frankfurt a.M. 2007.
- Zilahy, Péter: *Az utolsó ablaksziráf*. Budapest 1998.
- : *Die letzte Fenstergiraffe. Ein Revolutions-Alphabet (ab fünf Jahre)*. Aus d. Ungar. v. Terézia Mora. Berlin 2004.
- : *The Last Window-Giraffe. A Picture Dictionary for the Over Fives*. Mit einem Vorwort von Lawrence Norfolk. Übersetzung von Tim Wilkinson. London/New York/Delhi 2008.
- : »Die Fenstergiraffe«, in: *Universitas*, Bd. 59 (Ausgaben 697–702), S. 672f.

Forschungsliteratur

- A.: *Neuester Orbis pictus oder Die Welt in Bildern für fromme Kinder*. Neuhalden
Achermann, Eric: »Gewässerkorrekturen. Michel Serres' »Elemente einer Ge-
schichte der Wissenschaften« zur Diskussion«, in: *Scientia Poetica* 2 (1998),
S. 192–210.
- Agazzi, Elena: »Grass' *Grimms Wörter* als Liebeserklärung an die deutsche Sprache
im Zwiegespräch mit Jean Paul«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft* 48/49
(2013/2014), S. 245–256.
- Albert, Mechthild: »Orpheus, der Löwe und die Taube. Bestiarien in den romani-
schen Literaturen des 20. Jahrhunderts«, in: *Germanisch-romanische Mo-
natsschrift* 46 (1996), S. 90–107.
- : »Bestiarien und Emblematis: Aspekte einer Säkularisierung«, in: Gisela Fe-
bel/Georg Maag (Hg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und
Moderne*. Tübingen 1997, S. 91–104.
- Albrecht, Jörg: *Abbrüche. Performanz und Poetik in Prosa und Hörspiel 1965–
2002*. Göttingen 2014.
- Andreoli, Annamaria/Giovanni Caprara/Elena Fontanella: *Volare!: futurismo,
aviomania, tecnica e cultura italiana del volo: 1903–1940*. Rom 2003.
- Andriopoulos, Stefan/Bernhard J. Dotzler: *1929. Beiträge zur Archäologie der Me-
dien*. Frankfurt a.M. 2002.
- Anfang & vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*. Hg. v. d.
Frankfurter Verlagsanstalt. Frankfurt a.M. 1992
- Armengaud, Françoise: »Michel Serres«, in: Denis Huisman/Ferdinand Al-
quié/Marcel Conche (Hg.): *Dictionnaire des Philosophes*. Paris 1984, Sp. 2364–
2366.
- dell'Aquila, Giulia: »»Mi sono fatto questa Enciclopedia mia propria«. Memoria e
scrittura di sé nella »Nuova Enciclopedia« di Savinio«, in: Anna Dolfi/Nicola
Turi/Rodolfo Sacchetti (Hg.): *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura
italiana dell'Ottocento e del Novecento*. Pisa 2008, S. 809–816.
- Asper, Markus: »Katalog«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der
Rhetorik*, Bd. 4: *Hu–K*. Tübingen 1998, Sp. 915–922.
- Assmann, Aleida: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in
der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1996, S. 7–26.

- Auerbach-Alphabet. Karlheinz (Carlo) Barck zum 70. Geburtstag. Sonderheft: *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literaturforschung Berlin*. Berlin 2004.
- Bachner, Andrea: *Beyond Sinology. Chinese Writing and the Scripts of Culture*. New York/Chichester 2014.
- Bächtold-Stäubli, Hanns: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 10 Bde. Berlin 1927–1942.
- Baldacci, Paolo/Wieland Schmied (Hg.): *Die andere Moderne. De Chirico. Savinio. Ostfildern-Ruit* 2001.
- Baldes, Dirk: *Ein humoristischer Melancholiker: das Werk Herbert Heckmanns*. St. Ingbert 2006.
- Barck, Karlheinz: »Imaginärer Enzyklopädismus«, in: Sigrid Weigel (Hg.): *Trajekte extra. Zehn Jahre ZfL (Zentrum für Literaturforschung)*. Berlin 2006.
- Barrilaud, Marie-Christine: »Roland Barthes: Les Fragments, langue équivoque«, in: *Revue Romane* 16, 1–2 (1981), S. 22–35.
- Bauco, Luigi/Francesco Millocca: *Dizionario del pendolo di Foucault*. Hg. von Luciano Turrini. Ferrara 1989.
- : *Das Geheimnis des Pendels – entschlüsselt. Zu Umberto Ecos neuem Weltbestseller ›Das Foucaultsche Pendel‹*. Hg. und aus d. Ital. v. Jakob Haselhuber. München 1990.
- Baumberger, Christa: »Die Polyphonie von Wirtshausgesprächen. Zu Gast bei Jeremias Gotthelf, Friedrich Glauser, Pedro Lenz und Arno Camenisch«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*. 3, 2 (2012), S. 91–107.
- Berranger, Marie-Paule: »Le ›Dictionnaire abrégé du surréalisme‹: un dictionnaire spectral«, in: Pierre Corbin/Jean-Pierre Beaujot/Jean-Pierre Guillerme (Hg.): *Dictionnaires et littérature. Actes du Colloque international ›Dictionnaires et littérature, Littérature et dictionnaires‹ (1830–1990)*. Paris 1995, S. 369–379.
- Blättler, Christine/Erik Porath (Hg.): *Ränder der Enzyklopädie*. Berlin 2012, S. 7–9.
- Blom, Philip: *Das vernünftige Ungeheuer. Diderot, d'Alembert, de Jaucourt und die Große Enzyklopädie*. Aus d. Engl. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 2005.
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a.M. 1981.
- : »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt a.M. 2011, S. 47–73.
- Borgards, Roland: »Wissen und Literatur. Eine Replik auf Tilmann Köppe«, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF 17 (2007), S. 425–428.
- Borgards, Roland/Harald Neumeyer: »Der Ort der Literatur in einer Geschichte des Wissens. Plädoyer für eine entgrenzte Philologie«, in: Walter Erhart (Hg.):

- Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart/Weimar 2004, S. 210–222.
- Borgards, Roland/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2013.
- Born, Nicolas/Heinz Schlaffer (Hg.): *Literaturmagazin 6: Die Literatur und die Wissenschaften*. Reinbek b. Hamburg 1976.
- Brall, Artur: *Künstlerbücher. Artists' Books, Book as Art. Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken. Eine Analyse*. Frankfurt a.M. 1986.
- Brandstetter, Gabriele/Gerhard Neumann (Hg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und Wissenschaften um 1800*. Würzburg 2004.
- Bredenkamp, Horst: *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin 2005.
- Breidbach, Olaf: *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*. München 2005.
- Breton, André/Paul Éluard: *Die Manifeste des Surrealismus*. Aus d. Frz. v. Ruth Henry. Reinbek b. Hamburg 1968.
- Brook, Kevin Alan: *The Jews of Khazaria*. Washington 1999.
- : »Bibliography of Khazar Studies (1901-Present)«, online unter: <http://www.khazaria.com/khazar-biblio/toc.html> (zuletzt aufgerufen: 24.07.2018).
- Brune, Carlo: *Roland Barthes, Literatursemiotik und literarisches Schreiben*. Würzburg 2003.
- Burkhart, Dagmar: »Traumjäger, Trialoge und Teellandschaften. Zur postmodernen Poetik von Milorad Pavić«, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 29. München 1992, S. 185–202.
- : »Ars memoriae und ars combinatoria in der Postmoderne. Am Beispiel von Milorad Pavić«, in: *Die Welt der Slaven* XL, 2 (1995), S. 341–351.
- : »Culture as memory: On the Poetics of Milorad Pavić«, in: *The Review of Contemporary Fiction* 18, 2 (1998), S. 164–172.
- Bürger, Peter: »Von der Schwierigkeit, ich zu sagen: Roland Barthes«, in: ders.: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt a.M. 1998, S. 203–216.
- Büttner, Frank/Markus Friedrich/Helmut Zedelmaier (Hg.): *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenkompilatorik in der Frühen Neuzeit*. München 2003.
- Butor, Michel: »Ce que dit la Femme 100 Têtes«, in: *Répertoire IV*. Paris 1974, S. 323–329.

- Calvino, Italo: »In Memoriam Roland Barthes«, in: ders.: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. Aus d. Ital. v. Susanne Schoop. München/Wien 1984, S. 172–177.
- : *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mailand 1988.
- : *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. Aus d. Ital. v. Burkhard Kroeber. München/Wien 1991.
- Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*. Frankfurt a.M. 2012, S. 269–282.
- Caplan, Jay: »Introduction«, in: *Alphabetized Knowledge: Dictionaries and Encyclopedias* [= *Stanford French Review*] 14 (1990), S. 7–14.
- Choy, Howard Yuen Fung: *Remapping the Past: Fictions of History in Deng's China, 1979–1997*. Leiden/Boston 2008.
- Clark, Willene B./Meradith T. McMunn (Hg.): *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*. Philadelphia 1990.
- Collison, Robert: *Encyclopaedias: Their History Throughout the Ages. A Bibliographical Guide with Extensive Historical Notes to the General Encyclopaedias Issued Throughout the World from 350 B.C. to the Present Day*. New York 1964.
- Conley, Tim/Stephen Cain: *Encyclopedia of Fictional and Fantastic Languages*. Westport (Connecticut) / London 2006.
- Conrad, Christoph/Martina Kessel (Hg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart 1994.
- Corbin, Pierre/Jean-Pierre Beaujot/Jean-Pierre Guillermin: *Dictionnaires et littérature. Actes du Colloque International Dictionnaires et Littérature, Littérature et Dictionnaires* (1830–1990). Paris 1995.
- Corino, Karl (Hg.): *Universalgeschichte des Fälschens. 33 Fälle, die die Welt bewegten. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M. 1996.
- Cotter, Holland: »Introduction«, in: Johanna Drucker: *The Century of Artists' Books*. New York 1995, S. XI–XV.
- Damjanov, Sava: »Die zeitgenössische (postmoderne) serbische Prosa und Phantastik«, in: *Zeitschrift für Slawistik* 38.3 (1993), S. 475–482.
- Damrosch, David: »Death in Translation«, in: Sandra Bermann/Michael Wood (Hg.): *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Princeton/Oxford 2005, S. 380–398.
- Danneberg, Lutz/Friedrich Vollhardt (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 1998.

- Darnton, Robert: *Glänzende Geschäfte. Die Verbreitung von Diderots Encyclopédie. Oder: Wie verkauft man Wissen mit Gewinn?* Aus d. Engl. u. Frz. v. Horst Günther. Berlin 1993.
- : »Philosophen stutzen den Baum der Erkenntnis: Die erkenntnistheoretische Strategie der ›Encyclopédie‹«, in: Christoph Conrad/Martina Kessel (Hg.): *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Stuttgart 1998, S. 209–241.
- Daston, Lorraine/Peter Galison: *Objectivity*. New York 2007a.
- : *Objektivität*. Aus d. Amerik. v. Christa Krüger. Frankfurt a.M. 2007b.
- Dickel, Hans: *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*. Hamburg 2008.
- Diderot, Denis: »Enzyklopädie – Encyclopédie«, in: Manfred Naumann (Hg.): *Diderots Enzyklopädie. Eine Auswahl*. Leipzig 2001, S. 168–175.
- Didier, Beatrice: *Alphabet et Raison. Le Paradoxe des Dictionnaires au XVIIIe Siècle*. Paris 1966.
- Dierse, Ulrich: *Enzyklopädie. Zur Geschichte eines philosophischen und wissenschaftstheoretischen Begriffs*. Bonn 1977.
- Dittmar, Rolf: »Metamorphosen des Buches«, in: *Katalog der documenta 6*, Bd. 3. Kassel ²1977, S. 296–299.
- Dittrich, Andreas: »Ein Lob der Bescheidenheit. Zum Konflikt zwischen Erkenntnistheorie und Wissensgeschichte«, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF 17, 2 (2007), S. 631–637.
- Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin 2012.
- Doloughan, Fiona J.: *Contemporary Narrative: Textual production, multimodality and multiliteracies*. New York 2011.
- Dorn, Thea/Richard Wagner: *Die deutsche Seele*. München 2011.
- Drucker, Johanna: *The Century of Artists' Books*. New York 1995.
- Dudley, Fred A. (Hg.): *The Relation of Literature and Science. A selected Bibliography*. New York 1987 [halbjährlich fortgesetzt durch die Zusätze: *Configurations. A Journal of Literature, Science, and Technology*].
- Eckel, Winfried: »Rhetorik der Streuung. Textbegriff und alphabetische Form bei Roland Barthes«, in: Monika Schmitz-Emans/Kai Lars Fischer/Christoph Benjamin Schulz (Hg.): *Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren*. Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 305–332.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Mailand 1979.

- : *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Übersetzt von Christiane Trabant-Rommel und Jürgen Trabant. München 1985.
- : *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington ²1986.
- : *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München/Wien 1987.
- : *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turin 1987.
- Effinger, Maria/Karin Zimmermann [unter Mitarbeit von Margit Krenn] (Hg.): *Löwen, Liebstöckel und Lügensteine. Illustrierte Naturbücher seit Konrad von Megenberg*. Heidelberg 2009.
- Eggert, Hartmut/Ulrich Profitlich/Klaus R. Scherpe: *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990.
- Ehrlich, Edeltraude: *Das Historische und das Fiktive im ›Chasarischen Wörterbuch‹ von Milorad Pavić*. Diss. Klagenfurt 1994.
- Elsner, Norbert/Werner Frick (Hg.): »Scientia Poetica«. *Literatur und Naturwissenschaft*. Göttingen 2004.
- Roland Eluerd: *Le dico du coeur*. Paris 1989.
- : »Lire ›Fragments d'un discours amoureux‹ de Roland Barthes comme un ›dictionnaire de discours‹«, in: Pierre Corbin/Jean-Pierre Guillermin (Hg.): *Dictionnaires et littérature. Actes du Colloque international ›Dictionnaires et littérature, Littérature et dictionnaires (1880–1990)‹*. Paris 1995, S. 381–386.
- Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2: *H–O*. In Verbindung mit Gereon Wolters, hg. von Jürgen Mittelstraß. Mannheim/Wien/Zürich 1984.
- Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M. 1998.
- Eybl, Franz M./Wolfgang Harms/Hans-Henrik Krummacher (Hg.): *Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung*. Tübingen 1995.
- Febel, Gisela/Georg Maag (Hg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen 1997.
- Flach, Sabine/Inge Münz-Koenen/Marianne Streisand (Hg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. München 2005.
- Fintoni, Monica: *The World of the Aztecs in the Florentine Codex*. Florenz 2007.
- Fliedl, Konstanze/Christa Gürtler (Hg.): *Andreas Okopenko*. Graz 2004.
- : »Zärtlich, örtlich, wörtlich. Zu Andreas Okopenko: ›Lexikonroman‹ (1970). Gespräch mit Andreas Okopenko und Konstanze Fliedl«, in: Klaus Kastberger/Kurt Neumann/Michael Hansel (Hg.): *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Wien 2007, S. 179–196.

- Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966.
- : *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1973.
- : *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Frz. von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1974.
- : *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M. 1991.
- Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele: Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden 2001.
- Frank, Gustav/Madleen Podewski: »Denkfiguren. Prolegomena zum Zusammenhang von Wissen(schaft) und Literatur im Vormärz«, in: Gustav Frank/Madleen Podewski (Hg.): *Wissenskulturen des Vormärz*. Bielefeld 2012, S. 11–54.
- Fuchsberger, Helga: *Erkenntnis und Literatur. Versuch einer Annäherung*. Innsbruck 2000.
- Fuld, Werner: *Das Lexikon der Fälschungen. Fälschungen, Lügen und Verschwörungen aus Kunst, Historie, Wissenschaft und Literatur*. Frankfurt a.M. 1999.
- Gahl, Peter: »Miti filologici statt sprachlicher Autarkie«, in: Andrea Grewe (Hg.): *Savinio europäisch*. Berlin 2005. S. 37–51.
- Gardner, Martin: *Fads & Fallacies in the Name of Science. The curious theories of modern pseudoscientists and the strange, amusing and alarming cults that surround them. A study in human gullibility*. Mineola/New York 1957 [1952].
- Gascoigne, David: *Michel Tournier*. Oxford 1996.
- Gass, William H.: »And«, in: Allen Wier/Don Hendrie Jr. (Hg.): *Voicelust: Eight Contemporary Fiction Writers on Style*. Lincoln 1985, S. 101–125.
- Geeste, Karl D. S.: *Stümpke's Rhinogradentia. Versuch einer Analyse*. Stuttgart/New York 1987.
- Geier, Manfred: *Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos, Literatur, Wissenschaft*. Reinbek b. Hamburg 1999.
- Geisenhanslüke, Achim: »Was ist Literatur? Zum Streit von Literatur und Wissen«, in: Jörn Gottschalk/Tilman Köppe (Hg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*. Paderborn 2006, S. 108–122.
- Genette, Gérard: *Paratexte*. Aus d. Frz. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1989.
- Giesecke, Michael: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*. Frankfurt a.M. 2006,
- Gifford, Don/Robert J. Seidman: *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's ›Ulysses‹*. Berkeley/Los Angeles/London 2009 [1988].

- Golden, Peter B.: »The Khazars of Record«, in: *The World and I* (1988), S. 368–377.
- Golden, Peter B./Haggai Ben-Shammai/András Roná-Tas (Hg.): *The World of the Khazars: New Perspectives. Selected Papers from the Jerusalem 1999 International Khazar Colloquium*. Leiden 2007.
- Goody, Jack: »Woraus besteht eine Liste?«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt a.M. 2012.
- Goody, Jack/Ian Watt/Kathleen Gough: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Aus dem Engl. von Friedhelm Herborth. Frankfurt a.M. 1986.
- Grasskamp, Walter: *André Malraux und das Imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*. München 2014.
- Gropp, Petra: *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*. Bielefeld 2006.
- Grosse, Max: »Imaginäre Enzyklopädie: ›El libro de los seres imaginarios‹ von Jorge Luis Borges«, in: Gisela Febel/Georg Maag (Hg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen 1997, S. 119–136.
- Grunert, Frank/Friedrich Vollhardt (Hg.): *Historia literaria. Neuordnungen des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin 2007.
- Gunia, Jürgen/Iris Hermann (Hg.): *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre*. Sankt Ingbert 2002.
- Gutiérrez, María Elena: *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*. Fiesole/Florenz 1999.
- Hackenschmidt, Sebastian: *Zu Batia Suters Parallel Encyclopedia*, online unter <http://www.salon-fuer-kunstabuch.at/blog/suter>; Abruf zuletzt 5.11.2016.
- Hagner, Michael (Hg.): *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a.M. 2001.
- Hampton, Michael: *Unshelfmarked. Reconceiving the artists' book*. Axminster/Devon 2015.
- Harth, Dietrich: *Franz Blei. Mittler der Literaturen*. Hamburg 1997.
- Harth, Helene/Burkhard Kroeber/Ulrich Wyss: »Die Welt ist nicht lesbar, aber wir müssen gleichwohl versuchen, sie zu entziffern. Ein Gespräch mit Italo Calvino«, in: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart* 1 (1986), S. 5–17.
- Haslinger, Adolf: »Vereinzelung und Integration. Okopenkos Lexikon, ein Beitrag zum modernen österreichischen Roman«, in: Gerlinde Weiss/Klaus Zelewitz (Hg.): *Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur. Festschrift für Adalbert Schmidt*. Salzburg u.a. 1971, S. 55–85.

- Haß, Ulrike: »Einführung in den Band, samt eines Versuchs über die Frage, ob Europa als ›Wissensraum‹ verstanden werden kann«, in: dies. (Hg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*. Berlin/Boston 2012, S. 1–49.
- (Hg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*. Berlin/Boston 2012.
- Haupt, Sabine: »Zwischen Symbolismus und Postmoderne. Max Ernst Collageromane«, in: *Peter Weiss Jahrbuch*. 24 (2015). Hg. v. Arnd Beise/Michael Hoffmann, St. Ingbert 2015, S. 59–80.
- Hauptfeld, Georg: *Der Elektronische Lexikon-Roman – ELEX*. 1997/1998. <http://www.essl.at/bibliogr/elex.html> [letzter Aufruf 02.03.2017].
- Hausmann, Franz Josef/Oskar Reichmann/Herbert Ernst Wiegand/Ladislav Zgusta (Hg.): *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*. 3 Bde. Berlin 1989–1991.
- Havekost, Hermann/Klaus Klattenhoff (Hg.): *Lesen lernen. ABC-Bücher, Fibeln und Lernmittel aus drei Jahrhunderten*. Oldenburg 1982.
- Hawthorn, Jeremy: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*. Aus dem Engl. von Waltraud Kolb. Tübingen/Basel 1994.
- Hayles, Katherine: »Literature and Science«, in: Martin Coyle/Peter Gar-side/Malcolm Kelsall/John Peck (Hg.): *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London 1991, S. 1068–1081.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 1972 [1927].
- Heinemann, Paul: *Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett*. Würzburg 2001.
- Henkel, Nikolaus: *Studien zum Physiologus im Mittelalter*. Tübingen 1976.
- Henninger, Gerd: »Über Francis Ponge«, in: Francis Ponge: *Lyren*. Frz-Dt. Aus dem Frz. von Gerd Henniger, »Proèmes« von Katharina Spann. Frankfurt a.M. 1965, S. 5–11.
- Henschen, Hans-Horst: »Editorische Nachlese«, in: Gustave Flaubert: *Universalenzyklopädie der menschlichen Dummheit. Ein Sottisier*. Hg., übers. und komm. von Hans-Horst Henschen. Berlin 2004, S. 589ff.
- : »In Initio...«, in: Gustave Flaubert: *Universalenzyklopädie der menschlichen Dummheit. Ein Sottisier*. Hg., übers. und komm. von Hans-Horst Henschen. Berlin 2004, S. 9–11.

- : »Rauchsäule für den Leser«, in: Gustave Flaubert: *Universalenzyklopädie der menschlichen Dummheit. Ein Sottisier*. Hg., übers. und komm. von Hans-Horst Henschen. Berlin 2004, S. 14.
- Hersberg-Pierrot, Anne: »Dictionnaire et fiction: Le ›Dictionnaire des idées reçues‹ de Flaubert«, in: Pierre Corbin/Jean-Pierre Beaujot/Jean-Pierre Guillerme (Hg.): *Dictionnaire et Littérature. Actes du Colloque international Dictionnaire et littérature – Littérature et dictionnaires (1830–1990)*. Lille 1995, S. 345–356.
- Hildebrand-Schat, Viola: *Kunst verbucht. Handschriften und frühe Drucke als Quellen der Inspiration für das Künstlerbuch*. Berlin 2015.
- zum Hingst, Anja: *Die Geschichte des Großen Brockhaus. Vom Conversationslexikon zur Enzyklopädie*. Wiesbaden 1995.
- Hjort, Kirsten: »Lexikon, Wörterbuch, Enzyklopädie Konversationslexikon. Versuch einer Begriffsklärung«, in: *Muttersprache* 77 (1967), S. 353–365.
- Hocke, Patrick/Roman Hocke: *Michael Ende, Die unendliche Geschichte. Das Phantásien-Lexikon*. Stuttgart/Wien 2009.
- Hoinkes, Ulrich: »Die große französische Enzyklopädie von Diderot und d’Alembert«, in: Ulrike Haß (Hg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*. Berlin/Boston 2012, S. 117–136.
- Hölter, Achim: »Bemerkungen über fiktive Dichterlexika«, in: Monika Schmitz-Emans/Kai Lars Fischer/Christoph Benjamin Schulz: *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext*. Hildesheim/Zürich/New York 2011, S. 215–232.
- van Hoorn, Tanja: »Kleine Typologie des Lexikon-Romans (Okopenko, Pavic, Marti, Wolf)«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 88.3 (2014), S. 392–413.
- Hörisch, Jochen: *Das Wissen der Literatur*. Paderborn/München 2007.
- Horn, Eva /Michèle Lowrie (Hg.): *Denkfiguren/Figures of Thought. Für Anselm Haverkamp/For Anselm Haverkamp*. Berlin 2013.
- Horstkotte, Gudrun: *Sprachliches Wissen: Lexikon oder Enzyklopädie?* Bern/Stuttgart/Wien 1982.
- Hupka, Werner: »Das enzyklopädische Wörterbuch«, in: Franz Josef Hausmann/Oskar Reichmann/Herbert Ernst Wiegand/Ladislav Zgusta (Hg.): *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*. 3 Bde. Berlin 1989–1991, Bd. 1, S. 988–999.
- : *Wort und Bild: Die Illustrationen in Wörterbüchern und Enzyklopädien*. Tübingen 1989.

- Illich, Ivan: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos ›Didascalicon‹*. Dt. v. Ylva Eriksson-Kuchenbuch. München 2010.
- Ingold, Felix Philipp: »Übersetzung« als poetisches Verfahren«, in: Michel Leiris: *Wörter ohne Gedächtnis. Große Schneefucht*. Aus d. Frz. v. Simon Werle/Dietrich Leube. Mit einem Beitrag von Felix Philipp Ingold. Hg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a.M. 1991, S. 96–107.
- Iovene, Paola: »Authenticity, Postmodernity, and Translation. The Debates around Han Shaogong's Dictionary of Maqiao«, in: *Annali dell'Universita degli Studi di Napoli L'Orientale* 62 (2002), S. 197–218.
- Jacobs, Frank: *Strange Maps. An Atlas of Cartographic Curiosities*. New York 2009.
- : *Seltene Karten. Ein Atlas kartographischer Kuriositäten*. Aus dem Engl. von Matthias Müller, 2012.
- Jacobs, Helmut C.: »*I meravigliosi animali di Stranalandia* – ein modernes Bestiarium mit Texten von Stefano Benni und Illustrationen von Pirro Cuniberti«, in: Gisela Febel/Georg Maag (Hg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen 1997, S. 171–183.
- Janetzki, Ulrich/Jens Dirksen: »Andreas Okopenko«, in: *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 68. Nlg. (2001).
- Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko: »Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven« [= Einleitung der Herausgeber], in: dies. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 3–35.
- (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000.
- Japp, Uwe: »Die Komik des Wissens« [= Nachwort], in: Gustave Flaubert: *Bouvard und Pécuchet*. Aus dem Frz. v. Georg Goyert. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 399–431.
- Jauß, Hans Robert: »Rezeption und Poetisierung des ›Physiologus‹«, in: ders./Erich Köhler (Hg.): *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. VI/1. Heidelberg 1968a, S. 170–181.
- : »Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung«, in: ders./Erich Köhler (Hg.): *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. IV/1. Heidelberg 1968, S. 146–244.
- : »Das Religionsgespräch oder: The last things before the last«, in: Karheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München 1996, S. 384–414.

- Joyce, Conor: *Carl Einstein in Documents and His Collaboration with Georges Bataille*. Philadelphia 2002.
- Jullien, François/Karine Chemla/Jacqueline Pigeot (Hg.): *Die Kunst, Listen zu erstellen*. Aus dem Frz. v. Ronald Vouillié. Berlin 2004.
- Jung, Rudolf: »Wörterbücher in satirischer Absicht von Liscow, Rabener und Lichtenberg«, in: Karl Dehnert (Hg.): *Das 1. Lichtenberg-Gespräch in Ober-Ramstadt 1972*. Ober-Ramstadt 1974, S. 37–46.
- Kaminski, Nicola: »Ovid und seine Brüder. Christoph Ransmayrs ›Letzte Welt‹ im Spannungsfeld von ›Tod des Autors‹ und pythagoreischer Seelenwanderung«, in: *arcadia* 37, 1 (2002), S. 155–172.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft. Band I*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1974.
- : *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe herausgegeben von Jens Timmermann. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1998.
- Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*. Freiburg i.B./Berlin/Wien 2013.
- Kamper, Dietmar: »Burak, Squonk und Zaratan. Zum Stellenwert des Imaginären in der phantastischen Zoologie von Jorge Luis Borges« [= Nachwort], in: Jorge Luis Borges: *Einhorn, Sphinx und Salamander. Buch der imaginären Wesen*. Aus dem Span. von Ulla de Herrera/Edith Aron, bearbeitet und ergänzt von Gisbert Haefs. München/Wien 1982, S. 163–167.
- Kastberger, Klaus (Hg.): *Andreas Okopenko. Texte und Materialien*. Wien 1998.
- Keiderling, Thomas: »Der Brockhaus«, in: Ulrike Haß (Hg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*. Berlin/Boston 2012, S. 193–210.
- Kiefer, Klaus H.: »Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses: Carl Einsteins Beitrag zu ›Documents‹«, in: Hubertus Gaßner (Hg.): *Elan vital oder Das Auge des Eros*. München/Bonn 1994, S. 90–103.
- : *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen 1994.
- Kilcher, Andreas B.: »Im Labyrinth des Alphabets. Enzyklopädische Lektürewesen«, in: Jürgen Gunia/Iris Hermann (Hg.): *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre*. Sankt Ingbert 2002, S. 63–83.
- : *mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000*. München 2003.

- : »Das unsichtbare Netz. Artistik der Enzyklopädie«, in: Monika Schmitz-Emans/Kai Lars Fischer/Christoph Benjamin Schulz (Hg.): *Alphabet, Lexikographie und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren*. Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 99–122.
- : »Zentrifugen des Wissens. Zur Enzyklopädik des Barockromans«, in: *arcadia* 48, 2 (2013), S. 282–303.
- : »Theorie des alphabetisierten Textes«, in: Paul Michel/Madeleine Herren/Martin Ruesch (Hg.): *Allgemeinwissen und Gesellschaft*. Aachen 2007, S. 75–94; und online unter: <http://www.enzyklopaedie.ch/kongress/publikation.htm> (zuletzt aufgerufen: 29.05.2017).
- Kirkness, Alan: »Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm«, in: Ulrike Haß (Hg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*. Berlin/Boston 2012, S. 211–232.
- Klausnitzer, Ralf: *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*. Berlin/Boston 2008.
- Kleiber, Pierre-Henri: »Le ›Da Costa‹: histoire d'une obscure aventure encyclopédique«, in: *Etant donné, Association pour l'étude de Marcel Duchamps* 7 (2006), S. 108–137.
- : *L'Encyclopédie ›Da Costa‹ (1947–1949). D'Acéphale au Collège de pataphysique. Fac-similé intégral*. Lausanne 2014.
- Klinkert, Thomas: (Hg.): *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien*. Berlin/Boston 2008.
- : »Literatur und Wissen. Überlegungen zur theoretische Begründbarkeit ihres Zusammenhangs«, in: Tilmann Köppe (Hg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Berlin/Boston 2011, S. 116–139.
- Knelangen, Franz-Josef: »Ausbrechen aus der Linearität – hypertextuelle Vorboten aus der Gutenberg-Galaxis. Die Lexikon-Romane von Okopenko und Pavić«, in: Ina Brueckel/Dörte Fuchs/Rita Morrien/Margarete Sander (Hg.): *Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens, Festschrift für Irmgard Roebing*. Würzburg 2000, S. 407–427.
- Koch, Oliver: *Individualität als Fundamentalgefühl. Zur Metaphysik der Person bei Jacobi und Jean Paul*. Hamburg 2013.
- Kocka, Jürgen/Thomas Nipperdey (Hg.): *Theorie und Erzählung in der Geschichte*. München 1979.
- Kolesch, Doris: *Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno*. Wien 1996.

- Köppe, Tilmann: »Vom Wissen in Literatur«, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF 17 (2007), S. 398–410.
- : *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*. Paderborn 2008.
- (Hg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Berlin/Boston 2011.
- Kordić, Radoman: »Postmodernistička ukrštenica. Milorad Pavić: Predeo slikan čajem i Hazarski rečnik«, in: *Književna kritika* XX.2 (1989), S. 69–85.
- Koselleck, Reinhart/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München 1973.
- Kostelanetz, Richard: *A Dictionary of the Avant-Gardes*. New York/London 2001.
- Krämer, Olav: »Intention, Korrelation, Zirkulation. Zu verschiedenen Konzeptionen der Beziehung zwischen Literatur, Wissenschaft und Wissen«, in: Tilmann Köppe (Hg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Berlin/Boston 2011, S. 77–115.
- Krause, Markus/Nicolas Pethes (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2005.
- Krauss, Rosalind: »Postmodernism's Museum Without Walls«, in: Reesa Greenberg/Bruce W. Ferguson/Sandy Nairne (Hg.): *Thinking about Exhibitions*. London 1996, S. 341–348.
- Krohn, Wolfgang (Hg.): *Ästhetik in der Wissenschaft. Interdisziplinärer Diskurs über das Gestalten und Darstellen von Wissen*. Hamburg 2006.
- Kühlmann, Wilhelm: *Katalog und Erzählung. Studien zu Konstanz und Wandel einer literarischen Form in der antiken Epik*. Diss. Freiburg i.Br. 1973.
- Kuhangel, Sabine: *Der labyrinthische Text: Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers*. Wiesbaden 2003.
- Küpper, Joachim: »Was ist Literatur?«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45,2 (2001), S. 187–215.
- Lamping, Dieter: »Literatur und Wissenschaft. Ein Sondierungsversuch«, in: *KulturPoetik* 5, 2 (2005), S. 139–152.
- Langer, Daniela: *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*. München/Paderborn 2005.
- Lebsanft, Franz: »Der *Diccionario de la lengua española* der Real Academia Española«, in: Ulrike Haß (Hg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Portraits*. Berlin/Boston 2012, S. 65–75.

- Lee, Vivian: »Cultural Lexicology. Maqiao Dictionary by Han Shaogong«, in: *Modern Chinese Literature and Culture* 14, 1 (2002), S. 145–177.
- Leenhouts, Mark: »Is it a Dictionary or a Novel? On Playfulness in Han Shaogong's Dictionary of Maqiao«, in: Anders Hansson/Bonnie S. McDougall/Francis Weightman (Hg.): *The Chinese at Play. Festivals, Games and Leisure*. London 2002, S. 168–185.
- : »Empty Talk: The Roots of Han Shaogong's Writing«, online unter: <https://www.worldliteraturetoday.org/2011/july/empty-talk-roots-han-shaogongs-writing> (zuletzt aufgerufen: 19.06.2017).
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Die Theodizee*. Übers. von Artur Buchenau. Einführender Essay von Morris Stockhammer. 2. Aufl. Hamburg 1968.
- : *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Übers., mit Einleitung und Anmerkungen, hg. von Ernst Cassirer. Hamburg 1971.
- Leiris, Michel: »Von dem unmöglichen Bataille zu den unmöglichen Documents (1963)«, in: ders.: *Ethnologische Schriften*, Bd. II: *Das Auge der Ethnographen*. Aus dem Frz. von Rolf Wintermeyer. Hg. und mit einer Einleitung von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a.M. 1978, S. 67–76.
- Leitner, Andreas: *Milorad Pavićs Roman »Das chasarische Wörterbuch«. Eine poetische Signatur gegenwärtiger Bewußtseinsformen*. Klagenfurt 1991.
- Lembke, Gerrit (Hg.): *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen 2011.
- Leroi-Gourhan, André: *Le geste et la parole*, Bd. 1: *Technique et langage*. Paris 1964; Bd. 2: *La mémoire et les rythmes*. Paris 1965.
- : *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Aus dem Frz. von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1980.
- Levine, Madeline G.: »The ABC Notes for a Novel in Progress«, in: *World Literature Today*. Celebrating Czesław Miłosz. 73, 4, (1999), S. 643–648.
- Lichtenberg, Georg Christoph: »Beiträge zu Rabeners Wörterbuch«, in: ders.: *Schriften und Briefe*, Bd. 3: *Aufsätze, Entwürfe, Gedichte. Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. Hg. von Wolfgang Promies. Frankfurt a.M. 1998, S. 502–507.
- Lin, Qingxin: *Brushing History Against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986–1999)*. Hong Kong 2005.
- Lund, Cornelia: »Bild und Text in mittelalterlichen Bestiarinen«, in: Gisela Febel/Georg Maag (Hg.): *Bestiarinen im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen 1997, S. 62–74.

- Maag, Georg: »Federigo Tozzis ›Bestie‹ und Giorgio Cellis ›Bestiario postmoderno‹, in: ders./Gisela Febel (Hg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen 1997, S. 160–170.
- Mahlmann-Bauer, Barbara (Hg.): *Scientiae et Artes. Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik*. 2 Bde. Wiesbaden 2004.
- Maillard, Christine/Michael Titzmann (Hg.): *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935*. Stuttgart/Weimar 2002.
- Maillard-Chary, Claude: »Le Dictionnaire abrégé du surréalisme au pied de la lettre ou étrange survie d'un catalogue d'exposition«, in: *Mélusine* 12 (1991), S. 105–121.
- Mainberger, Sabine: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin/New York 2003.
- Malmgren, Carl Darryl: *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg 1985.
- Marbacher Magazin* 95/2001: *Ein Wörterbuch anlegen. Marie Luise Kaschnitz zum 100. Geburtstag*. Bearbeitet von Brigitte Raitz. Mit einem Essay von Ruth Klüger. Marbach a.N. 2001.
- Margarito, Mariagrazio: »Roland Barthes et sa relation aux dictionnaires«, in: Catherine Coquio/Régis Salado (Hg.): *Barthes après Barthes: Une actualité des questions*. Pau 1993, S. 131–136.
- Marin, Louis: »›Roland Barthes par Roland Barthes‹ ou l'autobiographie au neutre«, in: *Critique* 423–424 (1982), S. 734–743.
- Massin, Robert: *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin de huitième siècle à nos jours*. Paris 1970.
- : *Buchstabenbilder und Bildalphabet*. Aus dem Frz. von Philipp Luidl/Rudolf Strasser. Ravensburg 1970.
- Mattenklott, Gert: »Metaphern in der Wissenschaftssprache«, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2003, S. 223–240.
- Mauch, Christof: *Poesie – Theologie – Politik: Studien zu Kurt Marti*. Tübingen 1992.
- Maurice, Jean: »La place du *Livre des animaux* de Bruno Latini dans la tradition de bestiaires médiévaux«, in: Gisela Febel/Georg Maag (Hg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen 1997, S. 40–47.
- Mauriès, Patrick: *Cabinets of Curiosities*. London 2002.
- : *Das Kuriositätenkabinett*. Aus dem Engl. von Susanne Vogel/Reinhold Ferstl. Köln 2003/2011.

- McCulloch, Florence: *Medieval and Latin Bestiaries*. Chapel Hill 1960.
- Meier, Christel (Hg.): *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur frühen Neuzeit*. München 2002.
- Mendelson, Edward: »Encyclopedic narrative: From Dante to Pynchon«, in: *Modern Language Notes* 91 (1976), S. 1267–1275.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt a.M. 1991 [1988].
- Meschonnic, Henri: *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*. Paris 1991.
- Merzeau, Louise: »Malraux metteur en page«, in: Jeanyves Guérin/Julien Dieudonné (Hg.): *Les écrits sur l'art d'André Malraux*. Paris 2006, S. 64–79.
- Michaud, Ginette: »Fragment et dictionnaire: Autour de l'écriture abécédaire de Barthes«, in: *Etudes Françaises* 18, 3 (1983), S. 59–80.
- : *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. Ville LaSalle, Québec 1989.
- Michel, Matthias (Hg.): *Fakt & Fiktion 7.0. Die narrative Ordnung der Dinge*. Zürich 2003.
- Michel, Paul: »Ordnungen des Wissens. Darbietungsweisen des Materials in Enzyklopädien«, in: Ingrid Tomkowiak (Hg.): *Populäre Enzyklopädien. Von der Auswahl, Ordnung und Vermittlung des Wissens*. Zürich 2002, S. 35–83.
- Michel, Paul/Madeleine Herren: »Unvorgreifliche Gedanken zu einer Theorie der Enzyklopädie. Enzyklopädien als Indikatoren für Veränderungen bei der Organisation und der gesellschaftlichen Bedeutung von Wissen«, in: dies./Martin Rüesch (Hg.): *Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins*. Aachen 2007, S. 9–74.
- Michel, Paul /Madeleine Herren/Martin Rüesch (Hg.): *Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins*. Aachen 2007 (Website dazu: www.enzyklopaedie.ch).
- Mihajlović, Jasmina: »Elementi postmoderne poetike Milorada Pavića / Elements of Milorad Pavić's Postmodern Poetics«, in: *Serbian Studies* 7.1 (1993), S. 33–38.
- Mittelstraß, Jürgen: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2: *H–O*. Mannheim/Wien/Zürich 1984.
- : *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2: *C–F*. Stuttgart/Weimar 2005 [1980–1982].

- : *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 6: O–R. Stuttgart/Weimar 2016 [1980–1982].
- Moatti, Christiane: *Le Prédicateur et ses masques. Les personnages d'André Malraux*. Paris 1987.
- Moatti, Christiane/David Bevan (Hg.): *André Malraux. Unité de l'œuvre. Unité de l'homme*. Paris 1989.
- Moldehn, Dominique: *Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte 1960–1994*. Nürnberg 1996.
- Müller, Martin: »Techniken enzyklopädischer Argumentation. Zu den Buchkunstobjekten einer Zweiten Enzyklopädie von Tlön«, in: Monika Schmitz Emans/Kai Lars Fischer/Christoph Benjamin Schulz (Hg.): *Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren*. Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 109–129.
- Mullican, Matt/Koen Brams/Dirk Pültau: *Im Gespräch / Conversations*. Köln 2011.
- Nadolny, Sten: *Das Erzählen und die guten Absichten. Münchener Poetikvorlesungen im Sommer 1990*. Mit einer Einleitung von Wolfgang Frühwald. München/Zürich 1990.
- Neumeyer, Martina: »Bestiaire. Überlieferung in neuer Aktualität«, in: Gisela Febel/Georg Maag (Hg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen 1997, S. 15–28.
- Niewöhner, Friedrich: *Veritas sive Varietas – Lessings Toleranzparabel und das Buch von den drei Betrügern*. Heidelberg 1988.
- Ortner-Buchberger, Claudia: »Überlegungen zu Apollinaires *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*«, in: Gisela Febel/Georg Maag (Hg.): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen 1997, S. 187–188.
- »Paul Mersmann«, in: Renate Solbach (Hg.): *Acta Litterarum* online unter http://www.actalitterarum.de/autoren/paul_mersmann.html (zuletzt aufgerufen: 01.08.2018).
- Pech, Jürgen: »Wirklichkeit, surrealistisch gespielt«, in: *Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux!* Ausstellungskatalog. Hg. von Nike Bätzner und dem Kunstmuseum Liechtenstein. Ostfildern-Ruit 2005, S. 71–84.
- Peterfreund, Stuart (Hg.): *Literature and Science: Theory and Practice*. Boston 1990.
- Petersen, Jürgen H.: *Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung, Typologie, Entwicklung*. Stuttgart 1991.

- Pethes, Nicolas: »Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28 (2003), S. 181–231.
- : »Poetik/Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers«, in: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Würzburg 2004, S. 341–372.
- Phillpot, Clive: »Book, Book Objects, Bookworks, Artists' Books«, in: *Artforum* 20, 9 (1982), S. 77–79.
- Pigeot, Jacqueline: »Die explodierte Liste: die Tradition der heterogenen Liste in der alten japanischen Literatur«, in: dies./François Jullien/Karine Clement (Hg.): *Die Kunst, Listen zu erstellen*. Aus dem Frz. von Ronald Voullié. Berlin 2004, S. 73–121.
- Pilz, Kurt: *Johann Amos Comenius. Die Ausgaben des Orbis Sensualium Pictus. Eine Bibliographie*. Nürnberg 1967.
- Potthast, Barbara (Hg.): *Das Spiel mit der Wahrheit. Fälschungen in Literatur, Film und Kunst*. Berlin 2012.
- Reder, Christian: *Wörter und Zahlen. Das Alphabet als Code*. Wien/New York 2000.
- Regazzoni, Lisa: *Selektion und Katalog. Zur narrativen Konstruktion der Vergangenheit bei Homer, Dante und Primo Levi*. München 2008.
- Reulecke, Anne-Kathrin: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*. Frankfurt a.M. 2006.
- (Hg.): *Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens*. Köln/Wiemar/Wien 2008.
- Ricci della Grisa, Graciela (Hg.): *Borges: Identità, plurilinguismo, conoscenza*. Mailand 2005.
- Richter, Karl/Jörg Schönert/Michael Titzmann (Hg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Walter Müller-Seidel zum 75. Geburtstag*. Stuttgart 1997.
- : »Literatur – Wissen – Wissenschaft. Überlegungen zu einer komplexen Relation«, in: dies. (Hg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Walter Müller-Seidel zum 75. Geburtstag*. Stuttgart 1997, S. 9–36.
- Rieger, Dietmar: *Imaginäre Bibliotheken*. München 2002.
- Riese Hubert, Renée: *Surrealism and the Book*. Berkeley/Los Angeles/London 1988.
- Röttgers, Kurt: »Michel Serres. Strukturen mit Götterboten«, in: Günter Abel (Hg.): *Französische Nachkriegsphilosophie. Autoren und Positionen*. Berlin 2001, S. 399–426 [zuerst in: Joseph Jurt (Hg.): *Von Michel Serres bis Julia Kristeva*. Freiburg 1999, S. 87–111].

- : »Michel Serres. Vorgestellt von Kurt Röttgers«, in: *Information Philosophie* 28, 1 (2000), S. 43–50.
- : »Engel und andere Mittler«, in: *der blaue reiter* 13 (2001), S. 15–18.
- : *Metabasis. Philosophie der Übergänge*. Magdeburg 2002.
- : *Kopflös im Labyrinth*. Essen 2013.
- Roos, Gerd: *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti*. Monaco/Mailand/Florenz 1906–1911. Bologna 1999.
- Runte, Maren/Julia C. Steube: »Encyclopædia Britannica«, in: Ulrike Haß (Hg.): *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*. Berlin/Boston 2012, S. 79–104.
- Salzmann, Siegfried: »Bücher, die keine mehr sind«, in: *Das Buch. Künstlerobjekte*. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen. Stuttgart/Bad Cannstadt 1989, S. 8–15.
- Sammons, Benjamin: *The art and rhetoric of Homeric catalogue*. Oxford/New York 2010.
- Santone, Laura: »Le parti pris de ›la besogne des mots‹. Le ›Dictionnaire Critique‹ de Georges Bataille«, in: John Considine (Hg.): *Adventuring in Dictionaries. New Studies in the History of Lexicography*. Cambridge 2010, S. 256–267.
- Schabacher, Gabriele: *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ›Gattung‹ und Roland Barthes' ›Über mich selbst‹*. Würzburg 2007.
- Schalk, Fritz: »Enzyklopädie«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2: D–F. Hg. v. Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel. Basel 1972, S. 573–577.
- Schanze, Helmut (Hg.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart 1994.
- Schlaffer, Heinz: *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt a.M. 1990.
- : *Borges*. Frankfurt a.M. 1993.
- Schmidt, Aurel: »Michel Serres oder der enzyklopädische Ozean«, in: ders./Jürg Altwegg (Hg.): *Französische Denker der Gegenwart. Zwanzig Porträts*. München 1987, S. 157–165.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm: »Enzyklopädie und Philosophia perennis«, in: Franz M. Eybl/Wolfgang Harms/Hans-Henrik Krummacher/Werner Welzig (Hg.): *Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Forschung*. Tübingen 1995, S. 1–18.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien Band 1. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. St. Pölten/Salzburg/Wien: 2012 (zuerst 1995).

- Schmitz-Emans, Monika: *Schnupftuchsknoten oder Sternbild. Jean Pauls Ansätze zu einer Theorie der Sprache*. Bonn 1986.
- : »Lesen und Schreiben nach Babel. Über das Modell der labyrinthischen Bibliothek bei Jorge Luis Borges und Umberto Eco«, in: *arcadia* 27.1–2 (1992), S. 106–124.
- : »Die Wiederholung der Dinge im Wort. Zur Poetik Francis Ponges und Peter Handkes«, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft XXIV* (1993a), 2. Halbbd. S. 255–287.
- : »Das Wörterbuch als literarisches Spielzeug: Rabeners ›Versuch eines deutschen Wörterbuchs‹ und Lichtenbergs Beitrag dazu«, in: *Jahrbuch der Lichtenberg-Gesellschaft* (1993), S. 141–167.
- : »Geschriebene Fremdkörper – Spielformen und Funktionen der Integration fremder Schriftzeichen in literarische Texte«, in: dies. (Hg.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg 2004a, S. 111–173.
- : »Von der Ringparabel zur Buchparabel. Milorad Pavics *Chazarisches Wörterbuch (Hazarski rečnik)* als poetologische Reflexion über geteilte Wahrheiten«, in: dies. (Hg.): *Transkulturelle Rezeption und Konstruktion / Transcultural reception and / et Constructions transculturelles. Festschrift für Adrian Hsia*. Heidelberg 2004b, S. 187–204.
- : »William Turner and Literature: Trans-Medial Reflections of Romantic Landscape«, in: Helena Carvalho Buescu/Joao Ferreira Duarte/Fátima Fernandes da Silva (Hg.): *Corpo e Paisagem Românticos*. Lissabon 2004, S. 95–120.
- : »Boccaccio, Lessing, Pavic: Variationen der Ringparabel«, in: Ulrike Zeuch (Hg.): *Lessings Grenzen*. Wiesbaden 2005, S. 197–222.
- : »Die Rätsel der Welt in Wort und Bild. Über Ror Wolfs Ratgeberbücher«, in: Dagmar von Hoff/Bernhard Spies (Hg.): *Textprofile intermedial*. München 2008a, S. 101–126.
- : »Ein Kompendium des Imaginären als ästhetische Reflexion über Wissensdiskurse und Literatur. Zu Luigi Serafinis Codex Seraphinianus«, in: *Komparatistik. Jahrbuch der der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2007*. Hg. v. Achim Hölder. Heidelberg 2008, S. 17–28.
- : »Gebändigte oder freigelassene Wörter? Über Alphabet und Wörterbuch als poetologische Modelle«, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein/Franziska Schöbler (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal*. Heidelberg 2008, S. 343–362.
- : »Paul Mersmanns ABC-Bücher«, in: Steffen Dietzsch/Renate Solbach (Hg.): *Paul Mersmann. Diffusion der Moderne*. Heidelberg 2008, S. 89–119.

- : »The Enigmas of the Universe in Word and Image: Ror Wolf's Guidebooks« In: Stephanie A. Glaser (Hg.): *Media inter Media. Essays in Honor of Claus Clüver*. Amsterdam/New York 2009, S. 325–368.
- : »Ror Wolfs Ratgeberbücher, die Collagen Max Ernsts und René Magrittes Verrat der Bilder«, in: Nanette Rissler-Pipka/Michael Lommel/Justyna Cempel (Hg.): *Der Surrealismus in der Mediengesellschaft. Zwischen Kunst und Kommerz*. Bielefeld 2010, S. 49–79.
- : »Kunst als Enzyklopädistik des Buchs: Borges, die beiden zweiten Tlön-Enzyklopädien und die Erkundung des Buchraums durch die Kunst«, In: Monika Schmitz-Emans/Kai Lars Fischer/Christoph Benjamin Schulz (Hg.): *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im künstlerischen und literarischen Kontext*. Hildesheim/Zürich/New York 2011a, S. 131–159.
- : »Wörter-Bücher. Überlegungen zur Poetik alphabetisch strukturierter Texte«, in: Achim Hölter (Hg.): *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2010*. Heidelberg 2011, S. 107–125.
- : »Wörter-Buch-Geschichten. Wörterbuchform und Sprachreflexion in Günter Grass' Roman ›Grimms Wörter‹«, in: Monika Schmitz-Emans/Kai Lars Fischer/Christoph Benjamin Schulz (Hg.): *Alphabet, Lexikographie und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren*. Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 231–256.
- : »Alphabetisch-lexikographische Schreibweisen und die Kriterien der Postmoderne«, in: Silke Horstkotte/Leonhard Herrmann (Hg.) *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin 2013a. S. 115–137.
- : »Jean Pauls ›Titan‹ als metaenzyklopädischer Roman«, in: *arcadia* 48.2 (2013), S. 304–335.
- : »Alphabetical Writing between Information, Entertainment, and Experiment. Playful Variations of Lexicography in High and Popular Culture«, in: Paul Ferstl/Keyvan Sarkhosh (Hg.): *Quote, Double Quote. Aesthetics between High and Popular Culture*. Amsterdam/New York 2014, S. 221–244.
- : »Das Wörterbuch als literarisches Format. Zu Spielformen und Poetik diktionalistischer Schreibweisen«, in: Michael Bernsen/Elmar Eggert/Angela Schrott (Hg.): *Historische Sprachwissenschaft als philologische Kulturwissenschaft. Festschrift für Franz Lebsanft zum 60. Geburtstag*. Bonn 2015, S. 645–662.
- : »Visuelle Romane und Graphic Novels«, in: *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, Sonderband: *Poetik des Gegenwartsromans X* (2016), S. 101–116.

- : »Enzyklopädien des Imaginären«, in: Renate Solbach (Hg.): *Acta Litterarum*, online unter: <http://www.actalitterarum.de/theorie/mse/enz/index.html> (zuletzt aufgerufen: 17.07.2017).
- Schmitz-Emans, Monika/Kai Lars Fischer/Christoph Benjamin Schulz (Hg.): *Alphabet, Lexikographie und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren*. Hildesheim/Zürich/New York 2012.
- Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Seine Welt wissen. Enzyklopädien in der Frühen Neuzeit. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Leipzig und der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel*. Darmstadt 2006.
- : *Die Erfindung des allgemeinen Wissens. Enzyklopädisches Schreiben im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin 2013.
- Schödlbauer, Ulrich: »Diffusion der Moderne. Paul Mersmann und die Kunst«, in: Steffen Dietzsch/Renate Solbach (Hg.): *Paul Mersmann. Diffusion der Moderne*. Heidelberg 2008, S. 7–64.
- Schultz, Joachim: »Von A bis Z. Kurzer, alphabetisch gehaltener Versuch über Lexika und Wörterbücher der besonderen Art«, in: *HAGEL: Hefte für angewandte Literaturwissenschaft* 1 (2002).
- Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 1ff. (1997ff.).
- Selg, Anette/Rainer Wieland (Hg.): *Die Welt der Encyclopédie*. Aus d. Frz. v. Holger Fock, Theodor Lücke, Eva Moldenhauer und Sabine Müller. Frankfurt a.M. 2001.
- Simonis, Annette: *Das Kaleidoskop der Tiere: Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart*. Bielefeld 2017.
- Singer, Horst: »Sprachwissen und Weltwissen im Lexikon«, in: Frank Beckmann/Gerhard Heyer (Hg.): *Theorie und Praxis des Lexikons*. Berlin/New York 1993, S. 74–86.
- Skirl, Miquel/Andreas Urs Sommer/Dagmar Winter: *Die Hortung. Eine Philosophie des Sammelns*. Düsseldorf 2000.
- Sosnowski, Saúl: *Borges und die Kabbala. Die Suche nach dem Wort*. Aus d. Span. v. Brigitte König. Hamburg 1992.
- Specht, Benjamin: »Was weiß Literatur? Vier neue Antworten auf eine alte Frage«, in: *KulturPoetik* 10 (2010), S. 234–249.
- Spies, Werner: *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*. Köln 2003.
- Spree, Ulrike: *Das Streben nach Wissen. Eine vergleichende Gattungsgeschichte der populären Enzyklopädie in Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2000.

- Stammen, Theo/Wolfgang E. J. Weber (Hg.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*. Berlin 2004.
- Stierle, Karlheinz: »Vorwort«, in: Voltaire: *Aus dem Philosophischen Wörterbuch*. Hg. und engl. von Karlheinz Stierle. Frankfurt a.M. 1967, S. 7–35.
- Stirnemann, M. Vänçi/Fritz Franz Vogel: *„flickgut! Panne, Blätz, Prothese. Kulturgeschichtliches zur Instandsetzung*. Marburg 2004.
- Stockhammer, Robert (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München 2005.
- Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Populäre Enzyklopädien. Von der Auswahl, Ordnung und Vermittlung des Wissens*. Zürich 2002.
- de Toro, Alfonso: *Borges infinito. Borgesvirtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim/Zürich/New York 2008.
- : »Das Borgeswerk und die Hyperenzyklopädie«, in: Monika Schmitz-Emans/Kai Lars Fischer/Christoph Ben-jä-min Schulz (Hg.): *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext*. Hildesheim/Zürich/New York 2011, S. 59–74.
- de Toro, Alfonso/Fernando de Toro (Hg.): *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*. Frankfurt a.M. 1999.
- (Hg.): *El siglo de Borges, Vol. I: Retrospectiva – Presente – Futuro. Ciencia – Filosofía – Teoría de la Cultura – Crítica Literaria*. Frankfurt a.M. 1999.
- de Toro, Alfonso/Susanna Regazzoni (Hg.): *El siglo de Borges, Vol. II: Literatura – Ciencia – Filosofía*. Frankfurt a.M. 2000.
- Townshend, Dale: »Work and Text in the Later Writings of Roland Barthes«, in: *Journal of Literary Studies* 14 (1998), S. 392–430.
- Trocchio, Federico di: *Le bugie della scienza*. Mailand 1993.
- : *Der große Schwindel. Betrug und Fälschung in der Wissenschaft*. Aus d. Ital. v. Andreas Simon. Frankfurt a.M./New York 1994.
- Tyrkkö, Jukka: »Kaleidoscope« Narratives and the Act of Reading«, in: John Pier et al. (Hg.): *Theorizing Narrativity*. Berlin/New York 2008, S. 277–305.
- Vogelsang, Klaus: »Zum Begriff ›Enzyklopädie‹«, in: Theo Stammen/Wolfgang E. J. Weber (Hg.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*. Berlin 2004, S. 15–23.
- Vogl, Joseph: »Mimesis und Verdacht. Skizze zu einer Poetologie des Wissens nach Foucault«, in: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M. 1991, S. 193–204.

- : »Für eine Poetologie des Wissens«, in: Karl Richter/Jörg Schönert/Michael Titzmann (Hg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. Stuttgart 1997, S. 107–127.
- (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 1999.
- Vogl, Matthias (Hg.): *fakt+fiktion 7.0, Wissenschaft und Welterzählung: Die narrative Ordnung der Dinge*. Zürich 2003.
- Voss, Julia: *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*. Frankfurt a.M. 2007.
- Voullié, Ronald: »Nachwort«, in: *Le Da Costa Encyclopédique / Die Da Costa Enzyklopädie*. Hg. von Tom Lamberty/Ronald Voullié. Aus d. Frz. v. Ronald Voullié. Berlin 2008, S. 131–155.
- Vray, Jean-Bernard: *Relire Tournier: actes du Colloque international Michel Tournier, Saint-Etienne 19–21 novembre 1998*. Saint Etienne 2000.
- Wandruszka, Mario: *Interlinguistik: Umriss einer neuen Sprachwissenschaft*. München 1971.
- Weinrich, Harald: »Die Wahrheit der Wörterbücher« [1976], in: Ladislav Zgusta (Hg.): *Probleme des Wörterbuchs*. Darmstadt 1985, S. 248–276.
- Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996.
- Werle, Dirk: *Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580–1630*. Tübingen 2007a.
- : »Reflexe auf Mangel und Verlust: Formen und Funktionen von Bücherkatalogen im Kontext imaginierter Bibliotheken«, in: Mona Körte/Cornelia Ortlieb (Hg.): *Verbergen Überschreiben Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*. Berlin 2007b, S. 183–202.
- : »Imaginierte Bibliotheken in Ludwig Tiecks Novellen ›Die Gemälde‹ und ›Der Gelehrte‹«, in: Mirko Gemmel/Margrit Vogt (Hg.): *Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur*. Berlin 2013, S. 41–63.
- Wescher, Herta: *Die Geschichte der Collage*. Köln 1987.
- White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore 1973.
- : *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London 1990 [1987].
- : *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a.M. 1991
- Willer, Stefan: »Roman als Enzyklopädie – Vorbemerkung«, in: *arcadia* 48,2 (2013), S. 259–261.

- Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2000.
- Wix, Gabriele: »Vampir und Verbrechen. Zu Max Ernsts Collageroman ›La femme 100 têtes‹ (1929)«, in: Alfred M. Fischer/Gabriele Lohberg (Hg.): *Max Ernst – Druckgraphische Werke und illustrierte Bücher*. Köln 1990, S. 47–61.
- Wübben, Yvonne: »Vorwort«, in: Lutz Danneberg (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 1998, S. 1f.
- Yates, Francis: *The Art of Memory*. London 1966.
- Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*. Frankfurt a.M. 2012.
- Zankl, Heinrich: *Irrwitziges aus der Wissenschaft: Von Dunkelbirnen und Leuchtka- ninchen*. Weinheim 2008.
- Zepp, Susanne: *Borges und die Skepsis*. Stuttgart 2003.
- Zöllner, Walter: »Mittelalterliche Enzyklopädien«, in: Hans-Joachim Dies- ner/Günter Gurst (Hg.): *Lexika gestern und heute*. Leipzig 1976.

Danksagung

Den Rahmen für die Aufnahme der Arbeit an diesem Buchprojekt, die grundlegenden Recherchen und ersten Ausarbeitungen bot ein in zwei Phasen von der DFG gefördertes Forschungsprojekt zum Thema »Literarisch-ästhetische Experimente mit der Gestalt des Buchs unter wissenspoetologischen, darstellungsreflexiven und medienästhetischen Aspekten« (SCHM 792/14-1), und so sei an dieser Stelle der DFG und ihren Begutachtungsteams nochmals herzlich für die Unterstützung gedankt. Mein Dank gilt ferner Anna-Lena Rehmer und Anna Krewerth, die in aufeinanderfolgenden Bearbeitungsphasen die redaktionelle Manuskriptbetreuung übernommen haben.