

Sonderdruck aus:

Marc Caduff / Stefanie Heine /
Michael Steiner (Hgg.)

Die Kunst der Rezeption

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2015

Szilvia Gellai

Editor's Cut?

Der Versuch eines Romanschnitts an Andreas Okopenkos
Lexikon-Roman

Montage als Rezeptionsverfahren

Als die amerikanische Künstlerin Taryn Simon kürzlich danach gefragt wurde, warum Sammeln und Ordnen im Mittelpunkt ihrer Arbeiten stünden, erwiderte sie: „Ordnungssysteme zu konstruieren stellt dem Chaos und dem Übermaß an Fragen und Informationen zumindest den Anschein von Sinn entgegen.“¹ Es sei wie bei einem Buch, fuhr sie fort: „Die Bindung und der Titel definieren es, machen es verständlich, geben ihm Autorität. Es ist ein illusionärer Trost, etwas, an dem man sich festhalten kann. Es schenkt einem Schwerkraft.“² Simons Aussage mag gewiss auf eine Anzahl von Büchern zutreffen. Gleichwohl hätte sie der Gegenstand der hiesigen Analyse vermutlich in Staunen versetzt. Denn bei Andreas Okopenkos *Lexikon-Roman* handelt es sich um ein Buch, das gerade durch seine gebundene Ordnung Sinngebungsprozesse unterläuft und die Lesenden aus dem Gleichgewicht bringt.

Als er 1970 mit dem *Lexikon-Roman einer sentimental Reise zum Exportertreffen in Druden* in der Prosawelt debütierte, galt Okopenko in seiner Heimat Österreich bereits als anerkannter Lyriker. Trotz des opulenten Titels zeugt auch das erste Romanprojekt mehr von der Liebe zur kleinen als zur großen Form, besteht es doch aus alphabetisch geordneten Einträgen, die nur selten über kurze Absätze hinausgehen. Wie in Lexika sind einzelne Artikel durch Hinweispfeile miteinander verbunden. Die experimentelle Form wird eingangs in einer Gebrauchsanweisung erläutert.³ Das Buch biete, so heißt es dort, „ein Mikromodell Welt“, eine Schiffsreise der Donau entlang, die individuell vollzogen werden sollte. Neben einer kurzen Hauptroute lockt den Leser eine Vielzahl von Pfeilen, von Bord zu gehen und abzuschweifen. Zwischen den lexikographisch strukturierten „Reizwörtern“ mäandern zahllose

1 Simon (2014), S. 49.

2 Ebd., S. 49.

3 Okopenko (1983), S. 5-7.

Lesepfade, die ebenso zu *Affirmativer Dichtung*, *Beißzange* oder *Fabrikschloten* führen können wie zu *Korrupten Bräuten* oder *Studien zum Fetischismus*. Wer welche Richtung in diesem „Möglichkeitenroman“ einschlägt, bleibt prinzipiell ihm allein überlassen. Die ‚Welt‘ entfaltet sich in Abhängigkeit davon, wie die offerierten Pfade genutzt werden. Erfahrungsgemäß gleitet man aber vom Hauptstrang der Geschichte nach kurzer Zeit unwillkürlich ab und findet sich hierauf in einem Labyrinth wieder. Für das Leseerlebnis sind permanente bzw. permanent scheiternde Versuche der Selbstverortung symptomatisch.

Der *Lexikon-Roman* provoziert also von der ersten Seite an zur Reflexion des Rezeptionsprozesses. Die Erarbeitung des Textes beginnt hier zunächst – und in etymologischer Rückbesinnung auf ‚Methode‘⁴ – tatsächlich damit, sich einen Weg zum und durch den Text zu bahnen. Bloß wie?

Nun macht Okopenko hierzu explizit einen Vorschlag: „Dieses Buch hat eine Gebrauchsanweisung, denn es wäre hübsch, wenn Sie sich aus ihm einen Roman basteln wollten. [...] Das Material liegt bereit“⁵. Ein Leitprinzip des Romans ist folglich das Basteln, die Montage. Ein zweites Schlüsselmoment in Okopenkos Poetik stellt das sogenannte Fluidum dar: ein Realitätserleben, das – in Gerhard Melzers geglückter Formulierung – „auf eine ‚gesteigerte Aneignung‘ der gegenständlichen Welt durch das Subjekt [hinausläuft]“⁶. Wie eng dieses irreduzible Phänomen mit der Montagetechnik zusammenhängt, demonstriert der Autor, indem er im Eintrag *F-Erlebnis* die (ihm stets unzureichend erscheinende) Beschreibung eines fluidischen Erlebnisses zerschneidet, neu arrangiert und es schließlich im onomatopoetischen Ausdruck „Zick!“ mit dem Schnitt auf einen gemeinsamen Nenner bringt.⁷

Die Idee, Texte zu basteln, ist freilich nicht neu. Das Schneiden und (Re-)Kombinieren bilden seit langem beliebte Verfahren der Textproduktion, praktiziert von einer Reihe namhafter Denker, Künstler und Schriftsteller.⁸ Zum spielerisch-kombinatorischen Engagement ist mitunter sogar der Leser eingeladen. Das wohl prominenteste literarische Beispiel hierfür ist Raymond Queneaus *Cent mille milliard de poèmes* (1961) – zehn Sonette, die

4 Aus griech. *methodos* „Weg, etwas zu erreichen“, vgl. Wahrig (2009), S. 554.

5 Okopenko (1983), S. 5.

6 Melzer (1994), S. 763.

7 Vgl. Okopenko (1983), S. 79f.

8 Man denke etwa an die klassischen Avantgarden, vgl. Vogel (2013), S. 67-81; an Ludwig Wittgenstein, vgl. Keicher (2009), S. 38f.; an die Wiener Gruppe, vgl. Melzer (1994); oder auch an die Beat Generation, vgl. Heil/MacFadyen (2013).

Zeile für Zeile zerschnitten und in Form eines Klappbuches publiziert wurden, damit aus dem Material ein jeder seine eigenen Sonette auserlesen kann. „Tatsächlich macht das wohl niemand“⁹, so die ernüchternde, aber realistische Einschätzung des Germanisten Peter Gendolla. Queneau habe das Buch in ein Kunstobjekt, in eine Papierskulptur verwandelt, fügt er hinzu. War es aber wirklich der Autor, nicht eher das (arbeits)scheue Publikum?

Obschon der *Lexikon-Roman* bereits den Gegenstand mancher Untersuchungen bildete, in denen die Montage als bevorzugte Produktionsmethode des Autors durchaus Aufmerksamkeit erfuhr¹⁰, wurde sie als potentielles Rezeptionsverfahren noch nicht einmal erwogen. Genau darum aber ist es mir zu tun.¹¹

Meinem Beitrag liegt die Idee zugrunde, dass es sich lohnt, die in schöpferischen Prozessen längst bewährte Technik, ja Kunst der Montage auch in der Rezeption zu erproben – zumal uns Neue Medien das Zusammenspiel produktiver und rezeptiver Modi heute ohnedies verführerisch nahelegen. Daher soll Okopenko im Folgenden tatsächlich beim Wort genommen werden: Es gilt, aus dem bereitgestellten Material eine eigene Schnittversion zu erstellen, wobei die titelgebende Anspielung auf den Filmschnitt direkte Bezüge zur Theorie und Praxis der Kunstform Film signalisiert.¹² Dem Werkstattbericht geht eine kurze Einführung in Okopenkos unkonventionelle Poetik und Romanwelt voraus, beginnend mit der Frage nach dem Warum der Form.

9 Gendolla (2001), S. 22.

10 Den bislang fundiertesten Beitrag zum Thema leistete Margit Waid-Cuchnal (1986).

11 Vgl. das ähnlich ‚respektlose‘ Vorgehen von Markus Krajweski mit Vladimir Nabokovs *Pale Fire* (1962). Krajewski (2001).

12 Darüber hinaus wären etliche theoretische Anbindungen denkbar: Die umwegige Denkart der *bricolage* im Sinne Claude Lévi-Strauss' (*La pensée sauvage*, 1962) schwingt bei der Romanlektüre ebenso mit wie Roland Barthes' Gedanken über die Fragen der Autorschaft in *La mort de l'auteur* (1968) und *Le plaisir du texte* (1973). Zudem ließen sich in Anlehnung an Umberto Eco Überlegungen zur Anwendung der Logik der Abduktion auf Okopenkos Romanprojekt anstellen. Vgl. Eco (2001). Da aber dem *Lexikon-Roman* die Gefahr der Verzettlung ohnehin inhärent ist, wird an dieser Stelle zugunsten der Erwägung eines Verfahrens von hoher textanalytischer Praktikabilität auf derlei theoretische Kontextualisierungen verzichtet. Für anregende Hinweise zur Filmmontage danke ich Hans Beller.

Lexikon als einzige Möglichkeit zur Möglichkeitsorgie

Auf die Idee des *Lexikon-Romans* verfiel sein Schöpfer während einer Bahnreise: „Die Symptome des beginnenden Frühjahrs rührten mich, die [...] Häuser in der Landschaft, die Möglichkeiten, hier und dort hinzuschauen, einzutreten, mitzuleben, und doch auch die Unmöglichkeit, all dieses Mögliche wirklich oder gar zugleich zu tun.“¹³

Genau Letzteres sollte das geplante Romanprojekt leisten: dem Leser einen Raum für das Durchspielen unendlicher Potenzialitäten zu schaffen und ihn dadurch aus einer präskriptiven Lektüre in die Welt zu befreien. Eine nonlinear erzählte Reise dient dabei „als Modell für die Welt in ihrer Möglichkeitsstruktur, mit all den denkbaren Verzweigungen.“¹⁴ Betontermaßen handelt es sich hierbei um „ein Spiel, das nicht nach einmaligem Gebrauch ausgespielt ist.“¹⁵

Folgt man Okopenkos theoretischen Schriften¹⁶, geht die Befreiung des Lesers in die Welt mit der Befreiung des Autors einher, der seine „Subjektgefangenschaft“¹⁷ nur durch Mitteilung zu überwinden vermag. Was aber will artikuliert werden? Als das wichtigste Mitteilenswerte erscheint Okopenko eine außerordentliche und kaum verbalisierbare Erlebnisart, die er mit dem Spontanwort *Fluidum* belegt. Sowohl in seiner frühen Lyrik als auch im *Lexikon-Roman* ringt er darum, das fluidische Erlebnis adäquat zu transportieren. In einem einschlägigen Aufsatz tastet er sich zaghaft ans Unsagbare heran: Es gehe um ein Phänomen des vorsprachlichen Denkens, ein „klares Erkennen von Beziehungen zwischen gesehenen oder sinnlich vorgestellten Dingen, bevor sich noch die Worte dafür einfänden.“¹⁸ Das Fluidum sei ein heftiges Reaktionsgefühl auf auserwählte Realität, „ein Bauchschuss aus der Wirklichkeit“¹⁹, ein Moment, in dem sich erschütternd die eigene Einbettung in der Welt zeige. Diese plötzliche Erleuchtung, die Bewusstwerdung von Einmaligem, ja die Anwendung der eigenen Lebenswirklichkeit schlage ein wie der Blitz²⁰: „Der Augenblick hat Knotenpunktnatur: Er ist nach

13 Okopenko (2004), S. 212.

14 Okopenko (1998), S. 91.

15 Okopenko (1983), S. 6.

16 Okopenko (1977) sowie Okopenko (1978).

17 Okopenko (1978), S. 96.

18 Okopenko (1977), S. 176.

19 Ebd., S. 180.

20 Vergleichbare künstlerische ‚Hellblicke‘ wären anzutreffen etwa als *mémoire involontaire* bei Marcel Proust, als *epiphany* bei James Joyce, als *imagisme* bei Ezra Pound usw. Vgl. Okopenko (1977) sowie Bohrer (1981).

allen Seiten hin bezogen, objektiv und subjektiv. Er ist das Hier und Nun, die Besonderung des Seienden, die Situation im Werdenden, der Ort im Gewebe, allverbunden und einzigartig.²¹

So viel zum Gehalt der intendierten Mitteilung des für Okopenko idealen Kunstwerks. Als stilistische Konsequenz führt dies zu einer typisch aokanischen²² Fassung von Realismus: dem totalen inhaltlichen Realismus, auch Konkretionismus genannt. Das primäre Bezugssystem des Konkretionismus ist – im Gegensatz etwa zur Konkreten Poesie – nicht die Sprache, sondern die Welt in ihrer „fülligen Wirklichkeit“²³: „Die Werte und die Fülle der Welt machen die Eine Wirklichkeit aus. Die Wertaspekte sind verschiedene Schnitte durch die Welt. Alle müssen auf ein einziges hindeuten, auf die Eine Wirklichkeit.“²⁴ Angestrebt wird deshalb die präzise Übertragung der „Einen Wirklichkeit“, der ‚Mitschnitt‘ einer Totalität durch akribisches Protokollieren.

Vor diesem Hintergrund lässt sich der *Lexikon-Roman* als stringente Umsetzung von Okopenkos poetologischen Prinzipien begreifen. Die Lexikonform entspringt keiner weltweisen Gelehrsamkeit, sondern fußt auf dem dichterischen Anspruch, „das ganze Gewebe des [...] Lebens“²⁵ in Worten aufblitzen zu lassen. Werfe man nun einen näheren Blick auf das Textgewebe.

Die Lexikoneinträge – von A bis Z insgesamt 789 – beinhalten zum einen den Haupterzählstrang des Romans, die Donaufahrt eines sentimentalen Exporteurs. Diese an kursivierten Hinweisen erkennbare „Kernfolge“²⁶ umfasst 34 Etappen einer Schiffsreise, die der Protagonist, Chemiekaufmann J., in die malerische Wachau unternimmt. Der Plot ist rasch erzählt: J. beobachtet während seiner Fahrt die vorbeiziehende – und mit Erinnerungen aufgeladene – Landschaft sowie seine Mitreisenden. Was Letztere betrifft, stechen aus der Menge v.a. zwei Damen hervor, die Bekanntschaft mit dem Helden machen. Zum einen die „100 kg attraktive Frau“²⁷, Barbara, und zum anderen die ‚blitzgescheite‘ Seelenverwandte Ulli – mit ihren 9 Jahren. Mit wehmütigen Einsichten zur „altklugen Noch-nicht-Frau“²⁸ und Aussichten auf eine Venus von Willendorf endet die Reise in Druden, alias Dürnstein.

21 Okopenko (1977), S. 179.

22 Gebildet aus dem Eigenkürzel des Autors „AOk“.

23 Okopenko (1978), S. 100.

24 Okopenko (1977), S. 190.

25 Ebd., S. 170.

26 Begriffsprägung von Waid-Cuchnal (1986), S. 64.

27 Okopenko (1983), S. 127.

28 Waid-Cuchnal (1986), S. 86

Wie bereits das zahlenmäßige Verhältnis dieser Artikel zum Werkganzen erahnen lässt, findet das Wesentliche abseits des roten – oder besser: *schrägen* – Fadens statt. Die verbleibenden 754 Reizwörter dienen für den Textreisenden als steter Anlass, den Hauptstrang der Geschichte zu verlassen und sich im buchstäblichen Fluss der Dinge zu verlieren. Somit bildet die in die Zwischenräume der knappen Handlung ‚gefüllte‘ Wirklichkeit das Herzstück des *Lexikon-Romans*. Die mutwilligen oder zufälligen Abschweifungen führen den Leser von Mini-Essays zu lyrischen Einsprengseln, von fragmentarischen Gebrauchstexten zu handschriftlichen Notizen, von Listen zu Freiräumen. Die Gattungs- und Ideenvielfalt spiegelt sich sowohl in der graphischen Aufbereitung des Textes wie auch in der breiten inhaltlichen Palette des „Füllmaterials“²⁹ wider. Es bietet Geschichten über Farben, Frauen, Gerüche, Erinnerungen, Assoziationen, Ortschaften und über eine Gruppe immer wiederkehrender Randfiguren. Bei den Randfiguren handelt es sich um Ferienkinder, um ‚rare‘ Kinder, die sich von der übrigen Masse stark typisierter Personen durch kraftvolle Charakterskizzen unterscheiden.

Allein sie sind schwer aufzuspüren. Nicht nur kreuzen sich die Wege der Ferienkinder niemals mit denen des Protagonisten. Auch sind die ihnen gewidmeten und untereinander nur sporadisch verknüpften Einträge weit über den Text verstreut. Um ihrer Lebensfragmente habhaft zu werden, ist man auf den Zufall angewiesen oder zur sturen Suche im Roman verurteilt. Was ein gezieltes ‚Scannen‘ dennoch erleichtert, sind die fast ausnahmslos alliterierenden Namen der Kinder (wie Caro Coenluir, Mytilla Mitil, Quenta Quebec usw.), die dem Leser aus dem Text gleichsam entgegen leuchten und *die* Helden des Werkes unverkennbar machen.

Innerhalb der Buchdeckel besteht allerdings keinerlei Aussicht darauf, ein Figurenmosaik der Ferienkinder zu konstruieren, da der Leser hier – mit Peter Bürgers Avantgardetheorie gesprochen – statt der grundsätzlichen Endlichkeit syntagmatischer Beziehungen die prinzipielle Unabschließbarkeit paradigmatischer Relationen vorfindet.³⁰ Die alphabetische Fixierung der Lexikoneinträge erzeugt eine äußerst ironische formalästhetische Paradoxie, die geradezu nach einer Aufbrechung, ja einer Reversion des Mediums schreit.³¹ Denn erst der Schnitt, ein radikaler Bruch mit der Buchform, lässt

29 Waid-Cuchnal rechnet die 45 Mini-Essays nicht zum Füllmaterial. Vgl. ebd., S. 64.

30 Vgl. Kilcher (2003), S. 439f.

31 Ein anschauliches, wenn auch ephemeres Zeugnis einer Reversion bietet die Realisierung des *Lexikon-Romans* als elektronischer Hypertext. Anfang der

den Leser das Wechselspiel der einzelnen Textabschnitte sowie das komplexe Beziehungsnetz der Randfiguren – kurzum: das Sinnesangebot des Materials – erfassen.

Werkstattbericht über einen Romanschnitt

Okopenkos Werk stellt nicht nur für den Leser eine Herausforderung dar, sondern auch für die Gattung Roman. Es ist Andreas Kilcher zuzustimmen, wenn er feststellt, der *Lexikon-Roman* erweise sich eigentlich weniger als Roman, denn als Roman-Generator.³² In dieser Extremform kommen beide „zugleich ästhetischen und technischen Verfahren“³³ der modernen enzyklopädischen Textur zum Vorschein: Die Montage wurde bereits angesprochen. Doch auch die evolutionäre Form dieser avantgardistischen Technik, nämlich die Maschine, ist im aokanischen Romannetzwerk angelegt. Mit Maschine ist hier „eine schreibtechnische Rationalisierung, Beschleunigung und Optimierung der Kombinatorik“³⁴ gemeint. Zwar ist dies im Buch angelegt, aber nicht freigelegt. Zu deren ‚Inbetriebnahme‘ scheint es erforderlich, aus Kilchers Gedanken, nach dem der *Lexikon-Roman* als Buch genau genommen gar nicht existiere³⁵, die Konsequenz zu ziehen. Denn man muss die Buchform nicht gelten lassen und ein kombinatorisches Spiel ersten Ranges zur Papierskulptur erklären. Sich einen Roman zu basteln, bedeutet in diesem Fall die konsequente Anwendung der Produktionsverfahren – der

1990er Jahre zeigten sich fünf Wiener Mediendesigner namens *Libraries of the Mind* von den hypertextuellen Strukturen des Romans nachhaltig inspiriert. Mit viel Aufwand und dem Anspruch eines multimedialen Gesamtkunstwerks realisierte das Team bis 1998 eine viel kritisierte CD-ROM. Der Tenor der Kritik lautete: „Das Buch reflektiert ironisch sein eigenes Medium und seinen Gebrauch, der ELEX überträgt und zitiert und lässt dabei diese Funktion völlig verschwinden – für sein eigenes digitales Medium bleibt er blind.“ Vgl. Block (2000). Es ist vermutlich der besagten Blindheit zuzuschreiben, dass die elektronische Version heute so gut wie unbrauchbar ist. Der nur für damalige Macintosh-Geräte programmierte ELEX ist für aktuelle Apple-Modelle leider nicht mehr lesbar.

32 Vgl. Kilcher (2003), S. 272.

33 Ebd., S. 436.

34 Ebd., S. 465.

35 Ebd., S. 271.

Montage und der Maschine – in der Rezeption. Und die Maschine, die hier zwecks Rezeption eingesetzt werden soll, heißt Zettelkasten.³⁶



Abb. 1: Andreas Okopenkos *Lexikon-Roman* als Zettelkasten © Bence Gordos.

Die Rückübertragung des Buches in einen Zettelkasten hat mehrere Vorzüge: Erstens erlaubt dieses Medium eine wesentlich effektivere Organisation und Verwaltung des im Lexikon verfügbaren Materials, ohne dass die konstitutive Räumlichkeit, Widerständigkeit und Taktilität des Werkes verloren ginge. Denn ein Zettelkasten ist „ein dichter Raum, eine Art Traumkiste“³⁷, der „vom wirklichen Anfassen und Begreifen [lebt]“.³⁸ Zudem öffnet sich das

36 Wie aus den Archivmaterialien der Österreichischen Nationalbibliothek hervorgeht, ist der Roman auf ebendiese Weise, d.h. mithilfe von Zetteln, entstanden. Vgl. Okopenko (1998).

37 Gfreis/Strittmatter (2013), S. 6.

38 Ebd., S. 7.

Kunstwerk wörtlich und steht fortan für Kombinatorik, Spiel und Erweiterung bereit. Der Nachteil des Zettelkastens gegenüber einem elektronischen Hypertext, ja sogar einer schlichten Excel-Tabelle, liegt wiederum im Fehlen der schnellen Stichwort- und Volltextsuche. Dies lässt sich nur durch Training in der Aktivierung ganzer Assoziationsketten im Gedächtnis kompensieren.³⁹

Mit der eigentlichen Textarbeit – mit der Montage als Sinngabungsprozess⁴⁰ – kann erst begonnen werden, nachdem der Zettelkasten angelegt ist. Die ‚Mobilmachung‘ der Lexikoneinträge ist nur der erste Schritt. Das Labyrinth ist immer noch da, jedoch eröffnet der Zettelkasten gänzlich andere Denkwege und Handlungsspielräume für den Leser als das Buch. Unzählige Geschichten und nicht weniger als ein halbes Dutzend Genres ließen sich nun realisieren. Ob Krimi, Heimatromansatire oder bitterböse Komödie über den Geschlechterkonflikt, all dies steckt in den ‚remobilisierten‘ Textschnipseln. Was hier nun vor allem interessiert, ist das in der Forschung bislang wenig bedachte Netz der Ferienkinder, bestehend aus: Alphard Mutz, den mit Encore Edibelbek die Angst vor Kreissägen verbindet; dem „Pastellmädchenpaar“⁴¹ Myra Metelli und Quenta Quebec, die eines vor-sommerlichen Tages gleichzeitig in Liebe für Mathematik entbrennen; Encore Edibelbek und Mytilla Mitil, die – begriffsstutzigen platonischen Hälften gleich – einander ein Leben lang suchen, aber niemals finden; dem vom Skikurs gelangweilten Zero Zobiak, den Edibelbek ins Geheimnis der Prismen einweihet; und nicht zuletzt dem glühenden Verehrer der Fauvisten, Caro Coenluir.

Schon die Selektion und erste Sichtung des Materials der Randfiguren verdeutlicht, dass mit ‚runden‘ Lebensgeschichten, klassischen Narrativen, geschlossenen Handlungen nicht zu rechnen ist. Okopenko zeigt die heranwachsenden Kinder nur punktuell in ihrer Entwicklung, durch eine Serie von Momentaufnahmen, z.B. anhand von Erlebnissen, Gedankengängen, Sehnsüchten und Ängsten der jeweiligen Figur mit 6, 10 oder 16 Jahren. Der Leser puzzelt sich die Charaktere und den etwaigen Verlauf ihrer Lebenswege aus diesen Teilen zusammen, füllt aber die Leerstellen unwillkürlich auf. Was die Montage in diesem Fall leisten kann, ist keine Kontinuität. Diese wird im *Lexikon-Roman* niemals hergestellt. Die Ereignisse formen keine Ketten,

39 Nicht von ungefähr bezeichnet Niklas Luhmann den Zettelkasten als eine Art „Zweitgedächtnis“ vgl. ebd., S. 86.

40 Vgl. Bonnefoy (2009).

41 Okopenko (1983), S. 164.

sie bleiben allein schon aufgrund ihres fluidischen, ‚plötzlichen‘ Gepräges Fragmente.

Das große Potenzial der Montage als Rezeptionsmethode liegt darin, verschiedene Möglichkeiten der Sinngebung durchzudenken. Selbst der Filmschnitt als kreativer Prozess habe, so der amerikanische Editor Walter Murch, „kaum etwas mit *Zusammenfügen* zu tun“, sondern „vielmehr mit dem *Erkunden eines Pfades*“. ⁴² Diese Überlegung gilt für Okopenkos Textlabyrinth ebenso wie für den (einstigen) Zelluloiddschwung des Cutters. Ferner weisen die bildhaften Episoden der aokanischen Ferienkinder eine hohe Affinität zu jenen Einzelbildern auf, die Murch zu Fototafeln angeordnet als denkerische Hilfsmittel und Diskussionsgrundlage beim Schnitt verwendet und wie die Seiten eines Buches ‚liest‘. Hervorzuheben wäre einerseits die Wesenheit seiner Bilder: „Bei der Wahl des repräsentativen Einzelbildes begibt man sich auf die Suche nach *dem* Bild, das die Essenz der Tausenden von Einzelbildern [...] destilliert, nach dem also, was Henri Cartier-Bresson, der sich dabei auf die Fotografie bezog, den ‚entscheidenden Moment‘ genannt hat.“ ⁴³

Nicht minder bemerkenswert erscheint andererseits die sinnproduktive Eigenart von Zwischenräumen zwischen im Grunde diskontinuierlichen Filmbildern, die laut Murch in der ungeplanten linearen Abfolge neue Verbindungen zu generieren vermögen:

Interessant war es, den Blick auf die Verbindungsstellen *zwischen* den Tafeln zu richten, weil dort Filmbilder nebeneinander standen, die niemals als zusammengehörend geplant worden waren, und doch hingen sie da nun genau nebeneinander. Und manchmal zündet dadurch ein Funke; man denkt noch einmal über die Dinge nach und macht Schnittpünge, auf die man ohne dieses System nicht gekommen wäre. ⁴⁴

Von diesen Beobachtungen ausgehend lassen sich für die Konstruktion des Figurenmosaiks ⁴⁵ der Ferienkinder einige weiterführende Fragen anreißen: Welche Episoden sind für die Progression der einzelnen Figuren von

42 Murch (2004), S. 17 (Herv. im Original).

43 Ebd., S. 41 (Herv. im Original).

44 Ebd., S. 40.

45 Margrit Tröhler spricht im filmischen Kontext über das Figurenmosaik als eine dominante Organisationsform von pluralen Figurenkonstellationen, die durch die prägnante Montage wie ein polyphones Puzzle funktioniert und die Zuschauerinnen zur Sinnkonstruktion einlädt. Vgl. Tröhler (2006), S. 102, 110.

entscheidender Bedeutung? Welche könnte man tilgen? Wie ließe sich etwa der Weg Myra Metellis von der „Ordnung in Kleinmädchengestalt“ zum Erotikfilm-Star nachzeichnen: In chronologischer Abfolge, im Krebsgang oder diskontinuierlich? Welche Dramaturgie verleiht man einer platonischen Liebe, wie der zwischen Mytilla und Encore? Soll der am besten vernetzte Held des Figurengeflechts am Anfang, in der Mitte, zum Schluss – oder überhaupt – sterben? Wie verändert dann die Anordnung der Teile den Sinn der jeweiligen Selektion?

Weiters gilt es zu überlegen, wie weit man im Cut(-up) geht. Akzeptiert man die Einträge als Einheiten oder greift radikal zur Schere? Auch bei dieser Entscheidung sind unterschiedliche Ergebnisse denkbar: Ohne Schere bleiben die Bilder ästhetischer, poetischer, ‚reagieren‘ aber weniger mit ihren Nachbarn. Mit (Ein-)Schnitten hingegen lässt sich oft eine schlüssige Überleitung oder aber ein prägnanterer Kontrapunkt zwischen Momentaufnahmen erreichen.

Abschließend sei festgehalten, dass die größte Schwierigkeit bei der Arbeit mit einem derart entfesselten Material⁴⁶ im Widerwillen bestehen mag, eine bestimmte Reihenfolge zu fixieren, sich auf eine endgültige Version festzulegen.⁴⁷ Viel zu verführerisch ist das Spiel mit der permanenten Veränderbarkeit und alternierender Sinngebung. Dies stellt jedoch kein Manko des Montageverfahrens, des Zettelkastens oder gar des *Lexikon-Romans* dar. Ganz im Gegenteil; denn letztendlich liegt sein Reiz – um nicht zu sagen seine Bedeutung – im Gebrauch.

46 Über die Tücken der „Entfesselung des Materials“ sprach Theodor W. Adorno in Bezug auf die kombinatorischen Operationen der Neuen Musik Anfang des 20. Jahrhunderts. Vgl. Schreiber (2010), S. 177.

47 Es wird folgender Schnitt zur Diskussion vorgeschlagen: *Auen* 3, *Backstube* 1, *Hundstage* 4, *Platonische Hälften*, *Leuchtendes Blau* 7, *Städtchen* 5, *Entwicklungen* 5, *Haus mit dem hochfrühlingshaften Zimmer*, *Häuschen* 12, *Gemeindebauten* 5, *Kleine Dinge* 4, *Malkasten* 2, *Leuchtendes Blau* 4, *Kreissäge* 3, *Kreissäge* 1, *Garage*, *Auen* 11, *Picknick*, *Torte* 8, *Gasthäuser* 16, *Entwicklungen* 1, *Entwicklungen* 2, *Quenta Quebec*, *Entbehren*, *Entsagungsvolles* 1, *Entwicklungen* 4, *Fehlen von Rot*, *Suppe* 3, *Bunte Stühle* 10, *Bunte Stühle* 9, *Plankengeruch*, *Ultraviolett*, *Gelbe Schenken* 8, *Leuchtendes Blau* 3, *Kaufhäuser* 1, *Braun* 2, *Serviererin* 1, *Torschlußpanik*, *Parfum* 6, *Bier* 4, *Nachmittagsgespräche* 21 (nur *Whiskyflaschenpost*), *Entwicklungen* 3, *Städtchen* 12, *Ödstätten* 3, *Katze* 4, *Pläne*.

Literatur- und Quellenangaben

- Friedrich W. Block. „Innovation oder Trivialität? Zur hypermedialen ‚Übersetzung‘ der Moderne am Beispiel des Elektronischen Lexikon-Romans“. Vortrag am *Symposium pOesIs – Poetologie digitaler Texte*. Oktober 2000. Kassel. www.netzliteratur.net/block/innovation.html (zuletzt aufgerufen: 7.6.2014).
- Karl Heinz Bohrer (1981). *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mathilde Bonnefoy. „Im Schneiderraum entsteht erst der Sinn des Films oder: Es ist ein brutaler Beruf“. Gespräch mit Béatrice Ottersbach. *Filmschnitt-Bekenntnisse*. Hgg. Béatrice Ottersbach/Thomas Schadt. Konstanz: UVK, 2009. S. 80-98.
- Umberto Eco. „Die Abduktion in Uqbar“. *Über Spiegel und andere Phänomene*. Ders. München: dtv, 2001. S. 200-213.
- Peter Gendolla. „Literatur im Netz“. *Diagonal. Themenheft „Netz“*. 1/2001: S. 20-34.
- Heike Gfrereis/Ellen Strittmatter. „Architektur und Maschine. Statt eines Vorworts“. *Zettelkästen. Maschinen der Phantasie*. Hgg. Dies. Marbach a.N.: Deutsche Schillergesellschaft, 2013. S. 5-14.
- Axel Heil/Ian MacFadyen (2013). *William S. Burroughs/Cut*. Köln: Buchhandlung Walther König.
- Peter Keicher. „Denken in Archiven: Spoerrie, Duchamp und Wittgenstein“. *Du* 795 (2009): S. 38-39.
- Andreas B. Kilcher (2003). *Mathesis und poiesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600-2000*. München: Fink.
- Markus Krajewski. „Ver(b)rannt im Fahlen Feuer. Ein Karteikartenkommentar“. *Kunstforum International. Themenheft „Der gerissene Faden. Nichtlineare Techniken in der Kunst“*. Bd. 155 (Juni/Juli 2001): S. 288-292.
- Gerhard Melzer. „Unkonventionelle Bestrebungen: Die ‚Wiener Gruppe‘“. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. III/2. Hg. Viktor Žmegač. Weinheim: Beltz Athenäum, 1994. S. 751-770.
- Walter Murch (2004). *Ein Lidschlag, ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage*. Berlin: Alexander, 2004.
- Andreas Okopenko. „Fluidum. Bericht von einer außerordentlichen Erlebnisart“. *Protokolle* (1977) H2: S. 170-194.
- Andreas Okopenko. „Konkretionismus. Einkreisung eines apokryphen Stils“. *Protokolle* (1978) H1: S. 93-127.
- Andreas Okopenko. „Nachträgliche Anmerkung zum Manuskript des Lexikon-Romans anlässlich der Übergabe an die Österreichische Nationalbibliothek“. Österreichische Nationalbibliothek; Handschriften-, Autographen- und Nachlasssammlung, Ser. nov. 23797, zitiert nach *Andreas Okopenko. Texte und Materialien*. Hg. Klaus Kastberger. Wien: Sonderzahl, 1998.
- Andreas Okopenko (1983). *Lexikon-Roman einer sentimentalischen Reise zum Exporteurtreffen in Druden*. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein.

- Andreas Okopenko. „Ein Vermächtnis“. *DOSSIER 23: Andreas Okopenko*. Hgg. Konstanze Fliedl/Christa Gürtler. Graz, Wien: Droschl, 2004. S. 212-215.
- Alfred Schreiber. „Ars combinatoria“. *Mitteilungen der DMV*. 18-3 (2010): S. 176-177.
- Taryn Simon. „Jagen und sammeln“. Gespräch mit Elke Buhr. *Monopol*. 01/2014: S. 42-49.
- Margrit Tröhler. „Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten“. *Montage/av* 15/2 (2006): S. 95-114.
- Juliane Vogel. „Kampffplatz spitzer Gegenstände. Schneiden und Schreiben nach 1900“. *Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens*. Hgg. Helmut Lethen et al. Göttingen: V&R unipress, 2013. S. 67-81.
- Michael Müller et al. (Hgg., 2009). *Wahrig. Herkunftswörterbuch*. Gütersloh, München: wissenmedia.
- Margit Waid-Cuchnal (1986). *Andreas Okopenko – zum Romanwerk eines Lyrikers*. Wien: Unveröffentl. Dissertation.

Inhaltsverzeichnis

Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner	
Einleitung	9
Constanze Schellow	
Perform Spectatorship or Else ...	
Der emanzipierte Zuschauer auf der Bühne	
des Tanz- und Theaterdiskurses	21
Michael Steiner	
„Was genau geht vor bei den Theaterzuschauern“?	
Versuch über die Besonderheit der Rezeption	
von Theateraufführungen	41
Jürg Berthold	
Kunst der Kontingenz.	
Überlegungen zu einem Projekt von Rimini Protokoll	55
Stefanie Heine	
Breathing Machines.	
Inspiration and Interdependence in Contemporary Art	
Installations	69
Snežana Kalinić	
In Touch with the Artists.	
(In)voluntary Participation of the Recipients in <i>Imponderabilia</i>	87
Philip Ursprung	
„Echo-Logy“.	
Arbeiten mit Allan Kaprow	97
Jens Roselt	
Zuschaukünste im Theater	111
Mona De Weerd	
Laura Kalauz & Martin Schicks <i>CMMN SNS PRJCT</i>	125

Gianna Frölicher	
Aktive Partizipation oder inszenierte Mitsprache?	
Sowjetische Agitationsgerichte der 1920er Jahre	141
Burkhard Meyer-Sickendiek	
Die Zuschaukunst im Wandel der Medien.	
Brecht und der Autorenfilm der 1960er Jahre	159
Evgenia Iliopoulou	
Other than Ordinary.	
Second Person Address in M. Butor & G. Perec	179
Szilvia Gellai	
Editor's Cut?	
Der Versuch eines Romanschnitts	
an Andreas Okopenkos <i>Lexikon-Roman</i>	193
Sabine Zubarik	
Kein Normalzustand.	
Simultane Materialanordnungen in zeitgenössischen Romanen	207
Bettina Wodianka	
Zu Gast im Hör-Spiel-Raum.	
Überlegungen zur hörenden <i>Teilnahme</i>	221
Sarina Tschachtli	
Death upon Reception.	
Viewer Involvement in the Zombie Movie <i>Pontypool</i>	235
Carol Jana Ribí	
Modi der Wahrnehmung.	
Exemplifiziert an Warja Lavaters Künstlerbuch <i>Ergo</i>	247
Michael Wetzell	
Der Autor als Rezipient – Der Rezipient als Autor.	
Oder: Wie man (sich) das „Große Glas“ anschaut.	
„To Be Looked at (From the Other Side of the Glass)	
With One Eye, Close to, for Almost an Hour“	257
Autorinnen und Autoren	269