

„*Ich will Sie aus der Lektüre in die Welt befreien.*“ Die Nichtlinearität im *Lexikon-Roman* von Andreas Okopenko

Alexandra Popovičová

1 Einleitung

Das Internet als das schnellste und zugleich modernste Mittel zur Informationsverbreitung ist für Künste jeder Art höchst attraktiv – ob als Plattform, Thema oder sogar als Material. Die Möglichkeiten des virtuellen Netzes erlauben die Entstehung von synmedialen Kunstwerken, zu denen auch textbasierte Werke gehören, die sich unter Berücksichtigung bestimmter Kriterien der Literarizität als literarisch klassifizieren lassen (mehr dazu Popovičová 2018). Sie werden seit dem Aufkommen von Hypertexten unter dem Begriff der *digitalen Literatur* zusammengefasst.

Die digitalen literarischen Texte sind durch die Merkmale der Interaktivität, Hypertextualität, Multimedialität und Performativität gekennzeichnet, jedoch sind gewisse Elemente dieser Phänomene auch in der „klassischen“ Printliteratur nachzuweisen. Als Wegbereiter der elektronischen Literatur werden vor allem belletristische Werke betrachtet, die von einem linearen Textaufbau abweichen und mit den Möglichkeiten der Textsequenzierung experimentieren. Dazu gehören beispielsweise die Auslassung der Navigation im Text (d. h. die Bewegung zwischen den inhaltlichen Schwerpunkten ist nicht streng vorgegeben, sondern wird höchstens empfohlen), auslassbare Passagen oder ein unkonventioneller Umgang mit der Form (Größe, Format und Richtung des Textes).

Ob es um Verknüpfung der Texte auf der strukturellen oder auf der semantischen Ebene geht, es lassen sich zwischen der digitalen Literatur und Printliteratur viele Ähnlichkeiten finden. Auch die Theoretiker des Hypertextes knüpfen an die literarische Tradition an, wenn sie Romanwerke wie *Tristram Shandy* (1761–1767) oder *Ulysses* (1922) als Urformen des Hypertextes betrachten. Aufgrund der intensiven Intertextualität ähnelt ihre eigentliche Ausdrucksweise den späteren *Hypertextfictions*.

Aber die am häufigsten genannten Vorboten des Hypertextes, aus dem sich die digitale Literatur entwickelte, sind ohne Zweifel die sog. Lexikonromane. Zu den berühmtesten gehören *Das Chasarische Wörterbuch* („*Hazarski rečnik*“, 1984) des serbischen Schriftstellers Milorad Pavić und *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*, kurz *Lexikon-Roman* (1970), von dem ukrainisch-österreichischen Avantgardisten Andreas Okopenko, der dadurch vor allem im deutschsprachigen Raum als „Vorreiter des Hypertextes“ (Zolles 2018: online) angesehen wird.

Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Versuch, den *Lexikon-Roman* von Okopenko vorzustellen und auf die innovatorischen Züge hinsichtlich seiner Form hinzuweisen.

2 Leben und Werk Okopenkos

Der österreichische Schriftsteller mit ukrainischen Wurzeln Andreas Okopenko (1930–2010) zählte bereits zu Lebzeiten zu den wichtigsten Vertretern der österreichischen Gegenwartsliteratur (vgl. Janetzki 1984: 19) und zwar nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Herausgeber und Netzwerker der literarischen Avantgarde Österreichs.

Er wurde am 15. März 1930 in der tschechoslowakischen Stadt Kaschau (Košice) geboren. Seine Mutter, Vilma Okopenko (Lebensdaten unbekannt), war Österreicherin und sein Vater, Andrij Fedorowitsch Okopenko (1874–1965), war Ukrainer. Bis zum Zweiten Weltkrieg lebten sie in der Karpatenukraine, wo der junge Okopenko ihren Zusammenbruch erlebte. Wegen des politischen Engagements des Vaters, der sich aktiv für die ukrainische Unabhängigkeit einsetzte, floh im Jahr 1939 die ganze Familie nach Wien. Dort verbrachte Andreas Okopenko den Rest seines Lebens.

Bereits in der Schulzeit war Okopenkos Interesse für Literatur, aber auch für chemische Versuche stark ausgeprägt. Nach dem Abschluss des Gymnasiums begann er ein Chemiestudium an der Universität Wien, das er später wegen seiner immer intensiver werdenden literarischen und beruflichen Tätigkeit abbrach. Er arbeitete als gelernter Industriechemiker und Betriebsabrechner in einer Papierfabrik und gab zu derselben Zeit literarische Periodika heraus. Kontinuierlich widmete er sich auch dem eigenen literarischen Schaffen, dessen Anfänge auf die letzten Kriegsjahre datiert werden (vgl. Okopenko 1949–1954: online), das aber erst seit den 50er-Jahren immer intensiver wurde. Im Jahr 1968 gab er schließlich seine berufliche Tätigkeit auf, seine Vorliebe für Chemie ist aber eindeutig in seinen Werken erkennbar. Okopenko oszillierte zwischen dem Leben als Dichter und als Laborant, und obwohl in seinem späteren Leben das Erste überwog, blieb seine Neigung zur Protokollführung und zu den „Methoden der wissenschaftlichen Recherche als Mittel der Welterfahrung“ (Haslinger 1984: 41) immerhin spürbar.

Im Kern war Okopenko ein Lyriker, er widmete sich aber auch anderen literarischen Formen. Außer zahlreichen Lyrikbänden – wie etwa dem Debütband *Grüner November* (1957) oder den von der „Spontan-Poesie“ geprägten *Lockergedichten* (1983) – schrieb er sowohl verschiedene Essays, Prosatexte, Hörspiele, Theaterstücke als auch Romanwerke. Unter den letztgenannten zogen vor allem zwei Werke Aufmerksamkeit auf sich: der skurrile *Lexikon-Roman* (1970), dessen netzartige Architektonik die nahezu ein Jahrzehnt später entwickelte Hypertextstruktur des Internets visionär vorwegnahm, und *Kindernazi* (1984), in dem Okopenko seine Erfahrungen aus der NS-Zeit belletristisch aufarbeitete.

Die prosaische Form erlaubte es ihm, die Komplexität des erlebbaren Augenblicks präziser auszudrücken. Seine Romanzeit begann mit drei Erzählungen, die ihre Fortsetzung im *Lexikon-Roman* gefunden haben (vgl. Fliedl/Gürtler 2004: 12). Der Impuls dazu soll die Reise mit dem Zug nach Saarbrücken gewesen sein. In seinem *Vermächtnis* (1996: 212) beschreibt Okopenko die sentimental Gefühle, die in ihm die Frühlingsatmosphäre und bunte Landschaft hervorriefen. Die daraus sich ergebende Sehnsucht danach, alle denkbaren Möglichkeiten auf einmal zu erleben, war der Anstoß für das Schreiben des Romans, wofür er eine Schiffsreise auf der Donau wählte, und zwar „wegen des langsameren Vorbeiziehens der Objekte“ und „wegen der größeren Chance für das Entstehen einer Reisebefangenheit“ (Okopenko 1996: 212). Die Form des alphabetisierten Lexikons bot sich selbst an und der Roman soll innerhalb von zwei Jahren entstanden sein. Obwohl dieses Konzept den späteren Hypertext vorwegnahm, hat Okopenko paradoxerweise den Computer beim Schreiben wegen seiner „technischen Unkenntnis“ nie eingesetzt (vgl. Fliedl/Gürtler 2004: 12).

Trotz Okopenkos beachtlichen Beitrags zu der gegenwartsliterarischen Szene als Autor und Herausgeber wurde sein Schaffen erst relativ spät offiziell anerkannt. Im Jahr 1998 erhielt er den Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur und im Jahr 2002 den Georg-Trakl-Preis für Lyrik.

Andreas Okopenko starb am 27. Juni 2010 in Wien. Sein Nachlass wird im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt. Bis dato ist keines seiner Werke in slowakischer Übersetzung erschienen.

3 *Lexikon-Roman*: Roman zum Selbstbasteln

Der Roman *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*, kurz *Lexikon-Roman* genannt, ist ein in ungefähr 800 Stichwörtern alphabetisch von A. bis Zz. organisiertes belletristisches Werk, in dem eine Hauptlinie und mehrere Nebenepisoden mit vielen Kommentaren erkennbar sind. Analog zu einem standardisierten Lexikon verweisen die Hinweispfeile innerhalb der Einträge auf weitere Stichwörter. Um den Lesern die Orientierung im Werk zu erleichtern, steht in der einleitenden *Gebrauchsanweisung* die Angabe, bei welchem Stichwort die Hauptlinie anfängt, als auch die Bemerkung, dass die Hinweise zur Fortsetzung der Reise schräg gedruckt sind. Daraus ergibt sich die Hauptlinie, die allerdings nur einen kleinen Anteil des Textes ausmacht.

Die Hauptlinie folgt dem Chemiekaufmann J. auf seiner Donauschiffsreise zu einem Exporteurtreffen, wobei sich die Erzählung nur peripher auf die Geschehnisse während der Reise konzentriert. Stattdessen werden die Gedankengänge des Protagonisten externalisiert. Die Geschichte fängt mit dem Einstieg der Hauptfigur Chemiekaufmann J. in das Schiff an und nach wenigen Stunden, die er sich mit Beobachtungen der Umgebung, Essen und Gesprächen mit den Mitreisenden verreibt, erreicht er Druden. Auf den Nebenpfaden werden Geschichten über Schulkinder entfaltet oder persönliche Einstellungen bzw. Polemiken des Autors zu verschiedenen, oft kunstbezogenen Begebenheiten, in sog. *Mini-Essays* dargelegt. Sowohl die Stationen auf der Schiffsroute als auch in der mentalen Welt des Protagonisten dienen als Knotenpunkte, die auf weitere Einträge im Lexikon verweisen. Diese können im direkten, viel öfter aber im geringen oder sogar in gar keinem Zusammenhang mit dem ursprünglichen Eintrag stehen.

Die Reise auf der Donau wird während des Leseprozesses als eine Reise des Lesers durch den zu erforschenden Text verwirklicht. Okopenko selbst verglich diese Leseerfahrung mit einem Reiseerlebnis:

Hier könnte man aussteigen und würde das erleben, dort könnte man aussteigen. Alles ist zugleich da wie auf einer Landkarte; man wählt zwar einen Weg, aber ringsherum gibt es andere Wege, die genauso möglich wären. Ich kann wählen, gehe ich brav einen Fußgängerweg weiter, oder geh ich jetzt weiter auf assoziativen Wegen, oder weiche ich vom Erzählen ab und reflektiere plötzlich über das Erzählen und setze mich in Vergleich zu anderen Autoren und was die vom Erzählen halten. (Fliedl/Gürtler 2004: 12)

Während dieser explorativen Textreise entstehen für den Leser unzählige Möglichkeiten, verschiedenen Pfaden zu folgen oder sogar auf die Hauptlinie ganz zu verzichten und sich nur in die Metanarration zu versenken.

4 *Weg von der Lektüre!* Die Nichtlinearität im *Lexikon-Roman*

Demgemäß ist dem eigentlichen Lexikon eine Gebrauchsanweisung vorangestellt, in der sich Okopenko an die Leserschaft wendet und das Aufbauprinzip des Romans verdeutlicht, indem er gleich im ersten Satz die Verantwortung für die endgültige Form des Buches auf den Leser überträgt: „Dieses Buch hat eine Gebrauchsanweisung, denn es wäre hübsch, wenn Sie sich aus ihm einen Roman basteln wollten. [...] 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“ (Okopenko 1983: 5). Wollte der ungeduldige Leser zuerst erfahren, wie das Buch endet, und würde dazu gleich den letzten Eintrag Zz. lesen, wird sein Pragmatismus von

dem Erzähler verspottet, denn der Leser selbst müsse „dieses Buch erst zum Roman machen.“ (→Zz.)¹ Für diese Idee scheint das Wort „Möglichkeit“ wesentlich zu sein: „Einer der wichtigsten Einfälle kam fast zwanghaft: der Leser müßte Gelegenheit haben, die Möglichkeiten-Struktur der Welt nachzuspielen“ (Okopenko 1996: 212).

Unter „Möglichkeiten-Struktur“ können wir die Simultaneität und Potenzialität der Ereignisse verstehen, was mithilfe der Erzählstrategien des unzuverlässigen Erzählers zum Ausdruck kommt. Dieser Erzählertyp ist bereits in der Romantik stark vertreten, der Terminus wurde jedoch 1961 von dem US-amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth in die Literaturtheorie eingeführt. Nach seiner Definition ist der Erzähler unzuverlässig (*unreliable*), wenn er nicht in Übereinstimmung mit den Normen des Werkes spricht oder handelt (vgl. Booth 1983: 158f). M. Martínez und M. Scheffel präzisieren dieses Konzept, indem sie drei Arten des unzuverlässigen Erzählens unterscheiden: theoretisch unzuverlässiges, mimetisch teilweise unzuverlässiges und mimetisch unentscheidbares Erzählen (vgl. Martínez/Scheffel 2007: 101ff). Nach ihren Erläuterungen ließe sich der *Lexikon-Roman* einigermaßen dem dritten Typ zuordnen, weil hinter der Rede des Erzählers keine stabile und eindeutig bestimmbare erzählte Welt rekonstruierbar ist, anhand der seine Aussagen auf Richtigkeit geprüft werden könnten. Dem liegt die Tatsache zugrunde, dass der Erzähler des *Lexikon-Romans* ständig zwischen unterschiedlichen Erzählperspektiven wechselt, die logische Abfolge der Geschehnisse nicht respektiert und Metakommentare in die eigentliche Handlungsbeschreibung einblendet. In seinen Berichten kommt es zu Überschneidungen in Raum und Zeit, wodurch spontane Zeitreisen und Zeitbrüche entstehen (vgl. →Ulli *Ergänzung 3* oder →*Stationsgebäude*: „Rechte Treppe, da werden Sie wieder ein Kind, läufst in tagblauem Nachthemdchen steil aufwärts, weißt darfst wieder soeins tragen wasd als Exporteurlein nicht hast tragen dürfen.“)

Neben der Verschmelzung, Wiederholung und Überlappung von Lebens- und Textepisoden wird die Illusion einer abgeschlossenen Handlung durch den Perspektivenwechsel und die (Selbst)Ironisierung des Autors gestört. Wie Okopenko selbst zugibt, er „reicherte die Reisehandlung mit vielen Seitenzweigen, mit Erinnerungen, Gelüsten und Assoziationen des Reisenden, mit surrealen und sprachspielerischen Eskapaden und vor allem auch mit Mini-Essays an, in denen [er sich] als Autor mit Schreibproblemen, künstlerischen Moden und politischen Strömungen auseinandersetzte“ (Okopenko 1996: 213).

Praktisch ist der *Lexikon-Roman* nicht ein Text, sondern ein Netzwerk von Texten. So wird die Erzählung immer wieder durch verschiedene Metatexte unterbrochen, wodurch die Wahrnehmung jeglicher zeitlichen Abfolge des Geschehens abgeschwächt wird. Deswegen kann man argumentieren, dass es nur oberflächlich darum geht, was der Buchtitel verspricht: „Nur vordergründig geht es um den Chemiekaufmann J., der sich auf einem Schiff über die Donau in den Ort Druden begibt – ein Ort, der nebulös bleibt genau wie die Ereignisse dieser Reise. Viel wichtiger sind die Nebenwege, die Abzweige, die vielen Möglichkeiten, die das Leben und damit auch dieses Buch bereitstellt“ (Hochweis 2008). Durch die kommentierende Metasprache des Romans wird immer wieder die künstliche Natur des Werkes unterstrichen und die Stimme des Erzählers bekräftigt. Dazu zählen alle Passagen, in denen der Leser direkt angesprochen oder zu einer bestimmten Aktion, wie etwa Aufzeichnung einer Erinnerung, aufgefordert wird. Die häufig vorkommenden illusionsstörenden Verstöße gegen die Fiktionalität des Werkes sind ein Versuch, die Trennungslinie zwischen der fiktiven Romanwelt und der Realität aufzuheben, sodass eine immersive Lektüre praktisch verhindert wird.

In diesem Anliegen funktioniert der Erzähler synergetisch mit der alphabetisierten Form des Textes. Da der Anfang und das Ende des Buches sich mit dem Anfang und Ende der Geschichte

¹ Zwecks Übersichtlichkeit wird weiterhin bei den Zitierungen aus dem *Lexikon-Roman* jeweils nur der entsprechende Eintrag mit dem Symbol „→“ angeführt.

nicht decken, weiß der Leser nicht wirklich, wie viel von der Geschichte noch übrigbleibt oder welche Knoten sich als Sackgassen herausstellen. Außerdem wird er von dem Erzähler durch verschiedene Abbiegungen verführt. Bei einer willkürlichen Lesefolge kann es also leicht passieren, dass sich der Leser in dem Buch verirrt, was P. Schunda pointiert formulierte: „Die Fabel geht im Labyrinth unter“ (2003: 42).

Weil der Leser die Verantwortung für die endgültige Form des Romans trägt, ist er in seinem Vorankommen virtuell eigenständig. Diese Freiheit des Lesers ist aber nur scheinbar: Er kann zwar an verschiedenen Orten beliebig abschnellen, ist jedoch, um den Roman bis zum Ende zu rekonstruieren und die Erzählung abzuschließen, darauf angewiesen, dem von dem Erzähler markierten Pfad, also den kursiv geschriebenen Hinweiszeichen, zu folgen (dieses Prinzip wird auch „guided Tour“ genannt). Diese als Auswahlfreiheit getarnte Desorientierung des Lesers hebt die Superiorität des Erzählers hervor, weil der Text dem Leser durch die erforderliche Leseweise so entfremdet wird, dass es praktisch unmöglich ist, den Schöpfer des Textes nicht wahrzunehmen.

Als Resultat des Zusammenspiels von Textaufbau und Auflösung von Grenzen des Erfundenen gibt es keine einzige richtige Lektüre, keine endgültige Form des Textes, keine wirkliche Rekonstruktion der Geschichte, der Handlung oder der Figur, im Sinne eines Nachbildens des ursprünglichen Zustandes von etwas; denn es gibt keinen ursprünglichen Zustand. Der Roman muss so gelesen werden, wie er auch geschaffen wurde: als eine „alphabetische Reihung kleiner Portionen von Innen- und Außenerleben“ (Okopenko 1996: 212) mit dem Einsatz extremer Mosaiktechnik.

Das Erzählte nimmt sich dann nicht nur wegen des Lexikon-Formats zerstückelt aus, sondern auch die Erzählweise wirkt oft inkonsistent, weil die Erzählung kontinuierlich zwischen Er-Form und Ich-Form variiert. Die Rollenteilung zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur ist von Anfang an unklar: „Man? Er? Ich? J.? Zur Identifikation des Helden suchen Sie, bitte, ...“ (→ *Anfang der Reise*). Beim Eintrag *Taufstelle* wird darauf hingewiesen, dass der Wechsel zwischen *ich*, *er*, *man* und *J.* beabsichtigt ist und unterschiedliche Intentionen hat. Die heterogene Diktion korrespondiert mit der hypertextuellen Form des Werkes, wodurch die beschriebene Welt mit ihren Erscheinungen zweckhaft uneinheitlich und fragmentarisch, zugleich aber verworren erscheint, denn alles kann mit allem in Zusammenhang gebracht werden.

5 Unendlicher Bruchteil der Welt: Montagetechnik im Lexikon-Roman

Bei einer näheren Betrachtung der Beziehung zwischen der Form und dem Inhalt des *Lexikon-Romans* scheinen zwei Prinzipien wesentlich zu sein: die quasi-wissenschaftliche Systematisierung einerseits und die Poetisierung andererseits. Durch die Architektonik des Textes ist in vielerlei Hinsichten der formelle Aufbau wissenschaftlicher Texte nachempfunden. Der Einsatz von Fachtermini und formellen Mitteln der Fachtexte, wie etwa die nichts erklärende Fußnote beim Stichwort → *Entwicklungen 2* oder die Erwähnung des angeblichen hunnischen Minnesangs beim Stichwort → *Löwenfaß*, ist als ein parodierender Kommentar über wissenschaftliche Textsorten zu verstehen und wirkt sich im Roman verspottend und absurd aus, aber er unterstreicht zugleich die poetische Intention des Autors. Durch die Wahl der Lexik, Auslassung der Prädikate zugunsten der Attribute, ungrammatische Syntax und Klangmalerei wird ein gewisser Rhythmus der Sprache erzeugt, wodurch die Passagen poetisch wirken und die Narration gestört wird. Durch seine „lyrische Optik“ (Breicha 1971: 158) beweist sich Okopenko auch in seinem Roman hauptsächlich als Lyriker. Von seinem poetischen „konkretionistischen“ Autorenstil sind auch seine Romanwerke gekennzeichnet, wobei für Okopenko „der Bezug zu den Dingen als unabdingbare Forderung an die Sprache im Vordergrund“ steht (Kohl 2007: 197). Neben lebendigen Schilderungen nichtlebendiger Gegenstände, synästhetischen Aufzeichnungen der dargestellten Landschaften und minutiösen Aufnahmen der momentanen Gemütslagen des Protagonisten befinden

sich im Roman auch Werbeslogans, Rezepte, eingeschobene Ausschnitte aus Zeitschriften, Bedienungsanleitungen, Kinoprogramme, chemische Gleichungen oder politische Betrachtungen. Durch die Kombination der Montagetechnik mit der Darstellung der Realität auf eine möglichst konkrete Art und Weise wird die *Simultanstruktur der Welt* betont, das zentrale Motiv des Romans.

Selbst die erforderliche Leseweise erinnert an lyrische Texte. Die Einträge stellen relativ selbstständige Texteinheiten dar und können einigermaßen (zumindest im Fall der Einträge abseits der Hauptlinie) analog zu Gedichten in beliebiger Reihenfolge gelesen werden. Die Form des Lexikons ist für eine abgeschlossene Narration überhaupt ungeeignet, was aber von Okopenko auch nicht beabsichtigt war, denn „es handelt sich um ein experimentelles Erzählwerk, das erprobt, wie weit sich die eingeführten Grenzen von Textgestaltung und Erzählen dehnen lassen“ (Block 2000).

Die wichtigsten Bindeglieder, die die Einträge miteinander verknüpfen und in Form der Pfeilzeichen in dem Text materialisiert werden – denn sonst entsteht zwischen den Einträgen oft keine metaphorische noch kausale Verbindung, außer der Hauptlinie, deren Glieder chronologisch aneinander anknüpfen –, sind Gefühle. Wie bereits die Erwähnung einer *sentimentalen* Reise im Werktitel verrät (aus dem Französischen *le sentiment* – Gefühl, Stimmung), ist das ganze Werk gefühlsbetont, also nicht deskriptiv und durchaus nicht systematisch, wie im Fall eines Lexikons zu erwarten wäre. Auch M. Waid-Cuchnal sieht das Ziel von Okopenkos Sprache darin, „Emotionen anzusprechen, Beobachtetes durch den Rezeptionsprozeß wieder-erlebbar werden zu lassen“ (1986: 41).

Beim Lesen begibt sich der Leser auf eine empfindungsvolle Reise durch die Gefühlswelt, die Okopenko in seinem Roman produziert. Die Begegnung mit einer solchen Welt, wo man sich rein assoziativ orientieren muss (und diese Tatsache wird durch die multilineare Struktur des Textes unterstrichen), verläuft in Form einer emotionalen Stimulation. Das Leseerlebnis mündet in die Erfahrung der Unabgeschlossenheit der fragmentären Welt, worin sich auch die menschliche Identität als ein unfertiges, ein stets zu de- und rekonstruierendes Ding widerspiegelt. „Sich einen Roman zu basteln, bedeutet in diesem Fall die konsequente Anwendung der Produktionsverfahren – der Montage und der Maschine – in der Rezeption. Und die Maschine, die hier zwecks Rezeption eingesetzt werden soll, heißt Zettelkasten.“ (Gellai 2015: 199f, in Anlehnung an den Gedanken von A. Kilcher, dass der *Lexikon-Roman* eigentlich kein Roman ist, sondern eher ein Roman-Generator. Vgl. Kilcher 2003: 272).

Wenn wir solche Kontextualisierung annehmen, funktioniert der Roman als eine literarische Parabel der menschlichen Wahrnehmung, die selektiv und assoziativ ist. Nach diesen Prinzipien richtet sich auch die Lesestrategie. Die Geschichte verfolgt abschweifende Gedankengänge, während die Haupthandlung im Hintergrund weiterläuft; die Welt geschieht, auch wenn wir nicht zusehen:

Noch eines darf Sie nicht verwirren: wenn Sie in diesem STÄDTCHEN, das der sentimentale Exporteur ja nur vom Schiff aus sieht, dem Helden nicht begegnen. Nur scheinbar begegnen Sie ihm nicht, nur scheinbar geht die Handlung dort [...] nicht weiter. In Wahrheit geschieht mit dem Helden Ungeheures... (Okopenko 1983: 5)

Der Versuch einer sprachlichen Erfassung der Simultaneität von Gedanken und Empfindungen rutscht unausweichlich in die Absurdität ab. Um ein absolutes Chaos zu vermeiden, schwebt über all dem der allwissende, allmächtige Erzähler als ein überlegener Regisseur, der die ganze Reise orchestriert und mit dem durch die Textlandschaften reisenden Leser macht, was er will, und es letztendlich auch aufrichtig zugibt: „Darum auch ist der innere Monolog nur sparsam angewandt und die angebliche Sünde des Allwissenspiels und Ex-machina-Tretens freigebig begangen“ (→Joyce).

Besonders wirksam zeigt sich in dieser Hinsicht das diskontinuierliche Erzählen, dem wir beispielsweise beim Eintrag →*Autostraße an den Terrassenhügeln* begegnen. Nach dem Gespräch mit der 9-jährigen Ulli folgen Vorschläge zum Weiterlesen („mische nachschlagend etwa:“), nach denen folgende Instruktion erscheint: „Man →erprobe, ob das Ulligespräch nicht nach den gewählten Gesprächen wirkungsvoller gewesen wäre...“

Die Illusion der Geschichte wird hier gestört, indem der Erzähler zugibt, dass die Reihenfolge der zu lesenden Texte anders sein könnte. Durch die Demaskierung des chronologischen Entstehungsprozesses wird die Künstlichkeit des Romans demonstrativ hervorgehoben und die Verantwortung für den Sinngehalt des Textes auf den Leser verschoben. Scheinbar bringt das die Freiheit des Lesers zum Ausdruck, tatsächlich aber wird dadurch die Autarkie des Autors akzentuiert, der nicht einmal dem erzählerischen „Grundgesetz“, dem kausalen Nexus, verpflichtet ist. Wegen dieser Überlegenheit des Autors spricht H. Graf von der „Pseudofreiheit des Lesers“ (vgl. 2004: 156).

Diese postmodernen Tendenzen finden wir auch in der digitalen Literatur, wo eine einflussreiche Position der Autoreninstanz im Kontext der Rezeption des Werkes impliziert wird. Einer der Gründe für die Wahrung der Autorität des Autors auf Kosten der Autorität des Textes bzw. des Lesers ist häufig der experimentelle Charakter der Texte und der daraus resultierende starke Interpretationswiderstand. Die Intention des Autors kann hier also als Kompass fungieren, um beim Lesen einen einheitlichen Diskurs aufrechtzuerhalten. Obwohl das postmoderne Verständnis der Bedeutungsbildung dazu geführt hat, dass der Autor zurückgedrängt wurde (Barthes’ „Tod des Autors“), erleben wir paradoxerweise eben in der experimentellen Literatur das Phänomen seiner Rückkehr. Es drängt sich dann die Frage auf, ob der Leser von der Lektüre tatsächlich befreit wird, oder eher im textuellen Netz verhaftet ist.

6 *Kreuz und quer*: hypertextuelle Struktur des literarischen Textes

Es wurde schon mehrmals auf die Parallelen zwischen Okopenkos *Lexikon-Roman* und dem digitalen Hypertext hingedeutet, vor allem auf der strukturellen Ebene. Die durch Einzelverweise organisierte Verflechtung des Textes ist typisch für den später entwickelten Hypertext, weshalb Okopenko als ein Vorläufer der Hyperfiction angesehen wird. Um diese Behauptung zu unterstützen und zu sehen, inwieweit der *Lexikon-Roman* tatsächlich wie ein Hypertext funktioniert, soll zuerst auf die Definition und die Merkmale des Hypertextes eingegangen werden.

Hinsichtlich der Literaturtheorie kann der Terminus *Hypertext* auf unterschiedliche Art und Weise aufgefasst werden. Im Rahmen der Literaturwissenschaft kann er aus der strukturellen Sicht als der äußere Aufbau (die Architektonik) des Textes begriffen werden, der ein Ergebnis des nichtsequenziellen Schreibens ist.

Die Hypertextualität kann aber auch im Sinne von der inneren, semantischen Verknüpfung des Textes verstanden werden, wie sie bereits von G. Genette aufgefasst wurde: „Hypertextuality refers to any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary.“ (1997: 5) In der Auffassung Genettes geht es also nicht um den Hypertext, wie wir ihn aus der Zeit des *World Wide Web* kennen, sondern um einen Text, auf den ein anderer Text indirekt verweist, also durch Transformation, die eine Übersetzung, Parodie oder Adaptation umfasst, was heute eher als Intertextualität begriffen wird.

Der Begriff *Hypertext* in seiner weitverbreiteten Auffassung stammt von dem US-amerikanischen Philosophen und Informationstechnikpionier Theodor Nelson, der ihn definiert als „nicht sequentielles Schreiben [...], eine Serie von Textstücken, verbunden durch Links, die dem Leser unterschiedliche Pfade anbieten“ (Nelson 1992: 23). Ein digitaler literarischer Text mit der hypertextuellen Struktur besteht also aus Sequenzen, die nicht aufeinanderfolgen, sondern mehr

oder weniger selbständige, durch Links verbundene Einheiten darstellen.² Außerdem können darin Bilder, Töne, Musik, Videos oder Animationen integriert sein, wodurch ein multimediales Werk entsteht. Die Anzahl der Wahlmöglichkeiten des Pfades trägt wiederum zur Interaktivität bei.³ Wie im Hypertext, so stehen dem Leser auch im *Lexikon-Roman* die Textabschnitte als Baukasten zur Verfügung, aus denen er sich anhand der Montagetechnik eine – so weit wie möglich – sinnvolle Reihenfolge von Episoden, also einen Roman, gestaltet.

Da die Textsegmente nicht fest miteinander verknüpft sind, sondern wie Knoten funktionieren, zwischen denen sich der Leser hin und her bewegen kann, spricht man im Zusammenhang mit Hypertexten von einer *nichtlinearen* Struktur⁴, die sich in der Pluralität an Deutungen niederschlägt. Im Hypertext wird das Verständnis des Ganzen durch die Ordnung beeinflusst, in der die Textsequenzen gelesen werden. Potenziell besitzt also solcher Text den literarischen Mehrwert der Ambivalenz.⁵

Im Rahmen des *Lexikon-Romans* wird die Nichtlinearität in der Gebrauchsanweisung von Okopenko selbst thematisiert: „Sie brauchen nur kreuz und quer durch mein Lexikon zu lesen, so wie Sie sich ja auch an Ihren Feldweibel, Ihre erste Flaschenmilch und Ihr künftiges Zimmer im Altersheim durcheinander erinnern können. *Das ist Welt*. In vorgeschriebener Reihenfolge vorgeschriebene Blicke zu werfen, ist hingegen klassische Lektüre [...] Ich will Sie – versuchen wir es einmal – aus der *Lektüre* in die *Welt* befreien.“ (1983: 6)

Hinsichtlich des Leseprinzips des *Lexikon-Romans* wurde bereits angedeutet, dass die Wahl des Pfades nicht vom Leser allein abhängig ist. Zwar entscheidet sich der Leser bei den Einträgen, wo mehrere Hinweispeile angeführt sind, jeweils nur für eine Richtung; dann aber hat er bei den „Sackgassen“, also den Einträgen gar ohne weitere Verweise, die Tendenz, entweder zu der letzten „Kreuzungsstelle“ (also zum Eintrag mit mehreren Hinweispeilen) zurückzukehren oder einfach wieder an die Hauptlinie anzuknüpfen. Im Effekt folgt der Leser nicht dem Pfad, den er willkürlich gewählt hat, sondern dem, der sich aus der Struktur ergibt, der also explizit oder implizit vom Autor vorgegeben wurde. Allerdings könnte man in Anlehnung an Okopenko damit argumentieren, dass der rote Faden der Hauptlinie für diejenigen Rezipienten bestimmt ist, die den Prinzipien der „klassischen Lektüre“, also dem „linearen“ Lesen, noch immer verhaftet sind.

Demzufolge ist das Prinzip des Kreuz-und-quer-Lesens in diesem Kontext eher utopisch. Es würde tatsächlich nur dann gelten, entschiede sich der Leser dafür, gar keine Rücksicht auf die vorgegebene Abfolge der Einträge zu nehmen und einfach in dem Buch regellos herumzublättern. So ein Prinzip ließe sich natürlich auch bei Werken der „klassischen Lektüre“ anwenden, wenn auch mit einem fraglichen Ergebnis. Dadurch wird aber die Tatsache betont, dass die Nichtlinearität im eigentlichen Sinne nicht von der Textstrukturierung allein abhängig ist. Das betrifft natürlich auch den digitalen Hypertext, wo man von einer wahren Nichtlinearität nur dann sprechen kann, wenn der Leser zu jeder Zeit auf alle Knoten Zugriff hat, was in der Praxis nur selten der

² Die hypertextuelle Verkopplung kommt nicht in allen digitalen Texten vor, allerdings markiert sie eine klare Grenze zwischen der digitalen und digitalisierten Literatur, denn die Verlinkungen lassen sich nicht als eine flache Textstruktur auf Papier umsetzen.

³ Ein Risiko von Verlinkungen stellt die Übertreibung dar. Wenn ein Text zu viele Links enthält, kann die Kausalkette durch eine dichte Verlinkung zerstört werden. Deswegen neigen viele Autoren und Autorinnen der digitalen Literatur dazu, komplizierte Plots und Nebengeschichten zu vermeiden. Die Vielschichtigkeit des Textes besteht dann nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Struktur. Dieses Phänomen lässt sich auch im *Lexikon-Roman* beobachten, dessen Struktur sich auf die Narration eher negativ auswirkt: „Daß die Reise eines Chemiekaufmanns namens J. rudimentär die Keimzelle dieses Prosaexperiments bildet, ändert nichts an der Tatsache, daß daraus keinerlei narrative Sukzession entsteht“ (Frank 2001: 123).

⁴ Die Aspekte der Nichtlinearität im Kontext der Literaturtheorie und die Mehrdeutigkeit dieses Begriffes werden von E. Aarseth in seiner Studie *Nonlinearity and Literary Theory* (1994) ausführlich diskutiert.

⁵ Diese Eigenschaft wird u. a. im Poststrukturalismus akzentuiert.

Fall ist. Andererseits stehen im Unterschied zu einem Programm alle Segmente des Buches jederzeit zur Verfügung, was mindestens den Anschein erweckt, dass sich der Leser in dem Netzwerk von Texten beliebig bewegen kann.

Neben den markanten Ähnlichkeiten zwischen dem *Lexikon-Roman* und dem Hypertext, wie Segmentierung des Textes und nichtlineare Leseweise, gibt es jedoch auch wesentliche Unterschiede, weswegen der Roman nach allgemeinem Konsens lediglich als ein *Vorläufer* des Hypertextes angesehen wird, und nicht als ein Hypertext an sich. In der Reaktion auf manche Behauptungen, der *Lexikon-Roman* sei der erste Hypertext überhaupt, analysiert J. Keßler die strukturellen Aspekte des Romans und kommt zum Schluss, „dass die Zuordnung als Hypertext unzutreffend ist, da die Nichtlinearität eingeschränkt ist (Guided Tour bzw. erweiterte Achse), es einen schlüssigen Abschluss gibt, auch keinerlei Hypermedialität nachweisbar ist“ (2012: 17). Die Problematik der eingeschränkten Nichtlinearität wurde bereits in der obigen Polemik behandelt, aus der sich die Frage ergab, inwieweit die Eigenschaft der Nichtlinearität selbst bei dem digitalen Hypertext tatsächlich zutrifft. Aus diesem Grund ist Keßlers erste Anmerkung nicht als disqualifizierend anzunehmen.

Der zweite genannte Punkt, also die Abgeschlossenheit der Handlung, ist als ein Kriterium der Hypertextualität ebenfalls fraglich, denn in vielen (wenn nicht in den meisten) Hyperfictions wird die dargestellte Geschichte zu einem bestimmten Endpunkt geführt und somit abgeschlossen.

Erst das von J. Keßler drittgenannte Kriterium, also die fehlende Hypermedialität⁶, ist an dieser Stelle maßgebend. Es geht nämlich um die Vernetzung von Informationsknoten mithilfe von Hyperlinks und ergo eine inhärente Eigenschaft des Hypertextes. Demzufolge ist eine wahre nichtlineare Struktur nur in einem digitalen Umfeld realisierbar; die Repräsentation derselben Informationseinheiten auf dem Papier kann nur linear sein. Dementsprechend ist der Terminus Hypertext in seinem lexikalisierten Sinne ausschließlich auf elektronische Texte anwendbar.

Im Grunde genommen handelt es sich also um das Kriterium des tragenden Mediums, das die Klassifizierung des *Lexikon-Romans* als regulären Hypertext ausschließt. Die in vorherigen Kapiteln diskutierten strukturellen Gemeinsamkeiten stellen aber einen ausreichenden Grund dar, dem Roman die Rolle des Vorboten zuzuschreiben und ihn sogar als eine gewisse Urform des Hypertextes zu betrachten.

7 Fazit

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die Betitelung des *Lexikon-Romans* als *Vorläufer des Hypertextes* berechtigt ist. Der Zusammenhang zwischen dem *Lexikon-Roman* und dem Hypertext liegt in der Tatsache begründet, dass Okopenko mit diesem Konzept die Möglichkeiten des textuellen Netzwerkes darstellte, die circa 20 Jahre später im Rahmen der digitalen Literatur tatsächlich realisiert wurden. Aber die Einzigartigkeit seiner Idee besteht meines Erachtens nicht in dem Experimentieren per se, sondern in der Vision, die „Knotenpunktnatur des Augenblicks“ darzustellen. Denn der Augenblick sei „nach allen Seiten hin bezogen, objektiv und subjektiv. Er ist das Hier und Nun, die Besonderung des Seienden, die Situation im Werden, der Ort im Gewebe, allverbunden und einzigartig“ (Okopenko 1977: 179).

Zur Nachahmung dieser simultanen Wahrnehmung wird der Leser aufgefordert, sich die dargestellten Erscheinungen zu vergegenwärtigen. Zu diesem Zweck wurde für den Roman die Form

⁶ Die Hypermedialität ist nicht zu verwechseln mit der Multimedialität, die die Integration von verschiedenen Medieninhalten, z. B. Text, Bild und Ton, bezeichnet. Dagegen ist die Hypermedialität bzw. Hypermedia eine Bezeichnung für die eigentliche Hyperlinkstruktur, wobei die Knoten auch multimediale Inhalte darbieten können.

des Lexikons gewählt. Diese verführt den Leser dazu, sich die Welt in einer linearen Struktur mit einem übersichtlichen, logischen System darzustellen. Mit der „Lexikalisierung“ der Welt erzielt aber Okopenko genau das Gegenteil: So wie die Wörter in einem Lexikon nebeneinander gereiht werden, verbindet er die Sachverhältnisse der Welt in einem ungebrochenen, frei assoziierten Fluss von Erscheinungen, ohne jegliche logischen Zusammenhänge zu erläutern. Das Einzige, was alle Lexeme verknüpft, ist, dass sie ein gemeinsames Universum bewohnen und sich alle zugleich unserer Wahrnehmung anbieten. So ist es für den Leser notwendig, „auf all seine üblichen Lesegewohnheiten zu verzichten und sich auf das Werk einzulassen“ (Schramek 2011: 80).

Schließlich kann man feststellen, dass das wesentliche Prinzip des *Lexikon-Romans* in der Parallele zwischen Lesen und Erleben besteht. Während seiner Reise erinnert sich der Chemiekaufmann J. an verschiedene Lebensepisoden, wodurch Emotionen wachgerufen werden und das Erleben des Moments wiederholt ermöglicht wird. Die Grundlage dafür bildet das Assoziieren. Um das „Beziehungsvermögen aller Dinge“ (Zolles 2018: online) auszudrücken, werden Pfeile angehäuft, aber mit der zerstreuten Aufmerksamkeit wird die Widerspiegelung der Wirklichkeit im mentalen Bild unmöglich; die Wirklichkeit bleibt unermesslich, grenzenlos und irrational (vgl. Graf 2004: 157). Der Leser wird zum Co-Regisseur einer Geschichte, die unendlich viele Gestalten hat.

Literaturverzeichnis

- Aarseth, Espen (1994): *Nonlinearity and Literary Theory*. In: G. Landow (Hg.): *HyperText/Theory*. 51–86. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Block, Friedrich W. (2000): *Innovation oder Trivialität? Zur hypermedialen ‚Übersetzung‘ der Moderne am Beispiel des Elektronischen Lexikon-Romans*. (Vortrag am Symposium p0es1s – Poetologie digitaler Texte, Oktober 2000). Kassel. URL: www.netzliteratur.net/block/innovation.html, abgerufen am 31.5.2020.
- Booth, Wayne C. (1983): *The Rhetoric of Fiction*. 2. Aufl. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Breicha, Otto (1971): *Donaubummel, gefühlvoll. Andreas Okopenkos erster Roman*. In: K. Fliedl, C. Gürtler (Hgg.) (2004): *Andreas Okopenko (Dossier Nr. 23)*. 158–159. Graz, Wien: Verlag Droschl.
- Fliedl, Konstanze/Gürtler, Christa (2004): *Witzlicht statt Blitzlicht oder: Plädoyer für die Liebe jenseits von Gans und Gockel. Konstanze Fliedl und Christa Gürtler im Gespräch mit Andreas Okopenko*. In: K. Fliedl, C. Gürtler (Hgg.) (2004): *Andreas Okopenko (Dossier Nr. 23)*. 11–18. Graz, Wien: Verlag Droschl.
- Frank, Dirk (2001): *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Gellai, Szilvia (2015): *Editor’s Cut? Der Versuch eines Romanschnitts an Andreas Okopenkos Lexikon-Roman*. In: M. Caduff, S. Heine, M. Steiner (Hgg.): *Die Kunst der Rezeption*. 193–205. Bielefeld: AISTHESIS VERLAG.
- Genette, Gérard (1997): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Graf, Hansjörg (2004): *Lustfahrt eines Chemiekaufmanns*. In: K. Fliedl, C. Gürtler (Hgg.) (2004): *Andreas Okopenko (Dossier Nr. 23)*. 156–158. Graz, Wien: Verlag Droschl.
- Haslinger, Adolf (1984): *Immer für Überraschungen gut*. In: K. Fliedl, C. Gürtler (Hgg.) (2004): *Andreas Okopenko (Dossier Nr. 23)*. 37–42. Graz, Wien: Verlag Droschl.
- Hochweis, Olga (2008): *Literatur zum Selberbauen (Rezension)*. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/literatur-zum-selberbauen.950.de.html?dram:article_id=136130, abgerufen am 31.5.2020.
- Janetzki, Ulrich (1984): *Der Junge und die Nazis*. In: K. Fliedl, C. Gürtler (Hgg.) (2004): *Andreas Okopenko (Dossier Nr. 23)*. 184–185. Graz, Wien: Verlag Droschl.
- Keßler, Jens (2012): *Ein Reisetext als Textreise. Andreas Okopenkos Lexikon-Roman als Beispiel für die Möglichkeiten und Grenzen der Leserbeteiligung im Printroman. Seminarabschlussarbeit*. Hagen.
- Kilcher, Andreas B. (2003): *Mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600–2000*. München: Fink.

- Kohl, Katrin (2007): *Es lebe das Klischee! Spielarten eines verpönten Stilmittels bei Ernst Jandl, Andreas Okopenko und Oskar Pastior*. In: K. Leeder (Hg.): *Schaltstelle: neue deutsche Lyrik im Dialog*. Rodopi, Amsterdam, New York.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2007): *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl. München: C. H. Beck.
- Okopenko, Andreas (1977): *Fluidum. Bericht von einer außerordentlichen Erlebnisart. Protokolle*. Zitiert nach: S. Gellai (2015): *Editor's Cut? Der Versuch eines Romanschnitts an Andreas Okopenkos Lexikon-Roman*. In: M. Caduff, S. Heine, M. Steiner (Hgg.): *Die Kunst der Rezeption*. 193–205. Bielefeld: AISTHESIS VERLAG.
- Okopenko, Andreas (1983): *Lexikon-Roman einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein.
- Okopenko, Andreas (1996): *Ein Vermächtnis*. In: K. Fliedl, C. Gürtler (Hgg.) (2004): *Andreas Okopenko (Dossier Nr. 23)*. 212–215. Graz, Wien: Verlag Droschl.
- Okopenko, Andreas (1949–1954): *Tagebücher 1949–1954. Digitale Edition*. Hgg.: R. Innerhofer, B. Fetz, C. Zolles, L. Tezarek, A. Herberth, D. Hebenstreit, H. Englerth. Wien. URL: <https://edition.onb.ac.at/okopenko>, abgerufen am 31.5.2020.
- Popovičová, Alexandra (2018): *Poetika digitálneho literárneho textu. Dizertačná práca*. Košice.
- Schramek, Tamara (2011): *Illusionsstörung in Andreas Okopenkos „Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden“*. Diplomarbeit. Wien.
- Schunda, Peter (2003): *Andreas Okopenkos Lexikon-Roman: Spiel einer gedruckten Hyperfiction mit wissenschaftlichen Textgattungen. Bewertung der Textmigration in den digitalen Elex*. Eisenstadt.
- Waid-Cuchnal, Margit (1986): *Andreas Okopenko – zum Romanwerk eines Lyrikers. Dissertation*. Wien.
- Zolles, Christian (2018): *Hypertext-Pionier nun im Hypertext*. In: ORF Science. 17. Dezember 2018. URL: <https://science.orf.at/stories/2952576/>, abgerufen am 31.5.2020.

Annotation

"I want to free you from reading into the world." Nonlinearity in Andreas Okopenko's Lexikon-Roman

Alexandra Popovičová

The article introduces the novel *Lexikon-Roman* by the Ukrainian-Austrian avant-garde writer Andreas Okopenko (1930–2010). With his lexicon novel, Andreas Okopenko presented a literary experiment almost 50 years ago that remains unique to this day. The main storyline follows the chemical merchant J. on his Danube ship trip to an exporter meeting, with the narrative concentrating only peripherally on the happenings during the trip. Instead, the protagonist's thoughts are being externalized. Both the stations on the ship's route and in the mental world of the protagonist serve as nodes that refer to further entries in the lexicon. This creates countless opportunities for the reader to follow different paths or even to skip the main storyline entirely and immerse only in the metanarration. The interweaving of the text, organized by individual references, is typical of the digital hypertext developed two decades later, which is why Okopenko is recognized as the "pioneer of hypertext" to the present day.

Keywords: Andreas Okopenko, *Lexikon-Roman*, literary avant-garde, lexicon novel, hypertext

Mgr. Alexandra Popovičová, PhD.
 Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
 Filozofická fakulta
 Katedra germanistiky
 Moyzesova 9
 SK–040 01 Košice
alexandra.popovicova@upjs.sk