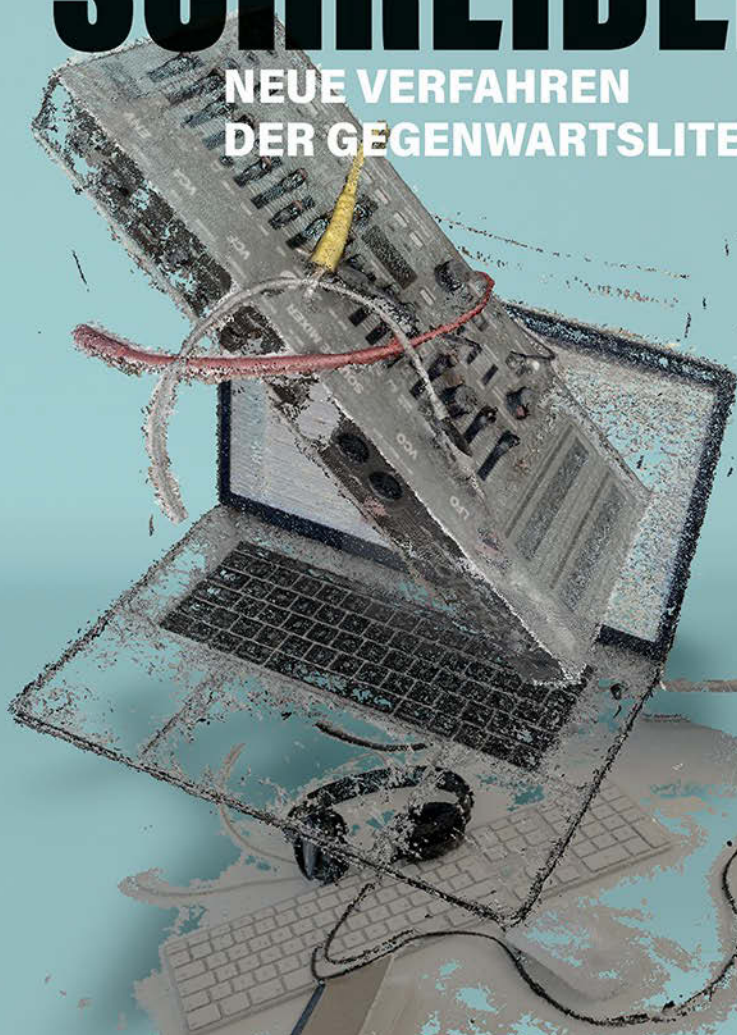


WIE POSTDIGITAL SCHREIBEN?

HANNA HAMEL,
EVA STUBENRAUCH (HG.)

NEUE VERFAHREN
DER GEGENWARTSLITERATUR



[transcript]

Literatur in der
digitalen Gesellschaft

Hanna Hamel, Eva Stubenrauch (Hg.)
Wie postdigital schreiben?

Hanna Hamel (Dr.) leitet das Forschungs- und Transferprojekt »Nachbarschaften in der Berliner Gegenwartsliteratur« am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (Berlin). Sie promovierte an der Humboldt-Universität zu Berlin und forschte in diesem Zusammenhang zu Klimatheorien und Naturdarstellungen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert sowie in der Gegenwart.

Eva Stubenrauch (Dr.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie promovierte an der Universität Bonn zu Zukunftsordnungen der Moderne und forscht im Rahmen ihres Habilitationsprojekts zu Entwicklungslogiken der Literaturtheoriegeschichte des langen 20. Jahrhunderts.

Hanna Hamel, Eva Stubenrauch (Hg.)

Wie postdigital schreiben?

Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur

[transcript]

Veröffentlicht mit Mitteln des IFV »Stadt, Land, Kiez. Nachbarschaften in der Berliner Gegenwartsliteratur« (Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung), gefördert durch die Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Gesundheit, Pflege und Gleichstellung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung.

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Hanna Hamel, Eva Stubenrauch (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Visual-Adaption der Veranstaltungsreihe GLITCHES, Museum für Kommunikation Berlin und Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, 2022, Illustratorin: Carla Streckwall

Lektorat: Gwendolin Engels

Korrektorat: Annika Gebhard, Luisa Stühlmeyer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839465615>

Print-ISBN: 978-3-8376-6561-1

PDF-ISBN: 978-3-8394-6561-5

Buchreihen-ISSN: 2750-7610

Buchreihen-eISSN: 2750-7637

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Inhalt

Wie postdigital schreiben?

Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur

Hanna Hamel und Eva Stubenrauch7

Alles ist postdigital! Und der Rest macht uns auch sturzbetroffen

Moritz Baßler 23

Zwischen Datafizierung und Suchmaschine

Zu den Verfahren prä- und postdigitaler Listen

Matthias Schaffrick 33

Schreibszenen: Fanfiction (mit einer Fallstudie zu Joshua Groß)

Eva Geulen 51

»That's so meta I love it omg«

Fanfiction als Metafiktion

Martina Stemberger 69

Konkrete Texte/diskrete Zeichen

Poetische Einsätze digitaler Schreibverfahren in den 1960er Jahren

Tobias Wilke 97

Vorderseitigkeit

Überlegungen zur Ästhetik des PDFs

Wolfgang Hottner 129

Poetiken des Fehlers

Zu Oulipo und Glitch-Art

Johanna-Charlotte Horst 157

Ein »glitch turn in der deutschsprachigen Literatur«?	
Überlegungen zu einem postdigitalen Verfahren der Störung	
<i>Philipp Ohnesorge</i>	171
Poetik und Hermeneutik	
Oberfläche und Tiefe in Christian Krachts <i>Eurotrash</i>	
<i>Vera Bachmann</i>	185
Oberflächen lesen	
Über <i>Faserland</i> , <i>Allegro Pastell</i> und die Grenzen	
der zeitdiagnostischen Generationentese	
<i>Elena Beregow</i>	201
»Glott nicht so romantisch«	
Zu einer Ästhetik der Widersprüchlichkeit: <i>Das Wetter</i> , <i>Tegel Media</i> und Leif Randts	
<i>Allegro Pastell</i>	
<i>Immanuel Nover</i>	223
Im Gestrüpp	
Postdigitales Schreiben und poetische Kritik	
in <i>Aus der Zuckerfabrik</i> (2020) von Dorothee Elmiger	
<i>Jan Lietz</i>	237
Autor:innen	253

Wie postdigital schreiben?

Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur

Hanna Hamel und Eva Stubenrauch

›Wie postdigital schreiben?‹ ist eine Frage nach Orientierung in der Literaturproduktion der Gegenwart. Sie problematisiert das Schreiben vor dem Hintergrund weitreichender Veränderungen in der formalen Gestaltung, Herstellung, Distribution, Beschreibung und Bewertung von Literatur während und nach der Digitalisierung, ohne dass sie sich allein über die Anpassung an neue mediale Bedingungen beantworten ließe. Die Frage ›Wie schreiben?‹ begleitet die literarische Textproduktion seit ihren Anfängen. Formal-ästhetische oder poetologische Reflexionen haben im Nachdenken über das Schreiben genauso ihren Platz und ihre Funktion wie praxeologische Überlegungen, die den Schreibort oder das Schreibzeug betreffen. Praktische und ästhetische Entscheidungen gehen dabei in der Regel ineinander über und können nur analytisch getrennt werden. Das demonstriert derzeit insbesondere diejenige Literatur, die in Kooperation mit KI nach Sprachmodellen hervorgebracht wird: Falls KI-Assistenten wie ChatGPT ›nur‹ Werkzeuge zur Textproduktion sind (und keine eigenständigen Autor:innen), machen sie zugleich deutlich, dass ein Großteil derjenigen kleinteiligen ›ästhetischen‹ Entscheidungen aus ihrer Funktionsweise hervorgeht, für die früher das schreibende Subjekt verantwortlich gemacht wurde. Dass scheinbar praktisch-technische Vorentscheidungen direkten Einfluss auf die ästhetische Form haben können, klingt aber auch schon in Walter Benjamins bedeutend älterem Text »Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen« aus *Einbahnstraße* an. Dort heißt es unter anderem zwischen Hinweisen zu den richtigen Arbeitsumständen und -ritualen: »Meide beliebiges Handwerkszeug. Pedantisches Beharren bei gewissen Papieren, Federn, Tinten ist von Nutzen. Nicht Luxus, aber Fülle dieser Utensilien ist unerlässlich.«¹ Heute herrscht ein vielfältiges Neben- und Miteinander unterschiedlich stark prägenden ›Handwerkzeugs‹ zur Literaturproduktion und -verbreitung; die Aufmerksamkeit, die diesen Dimensionen der Literatur derzeit zuteil wird, lässt sich auch auf ein gewachsenes Interesse

1 Walter Benjamin: »Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen«, in: ders.: *Einbahnstraße*, Berlin 1928, S. 32.

an den Bedingungen und Kontexten des Schreibens insgesamt zurückführen.² Als ›analog‹ wahrgenommenes Schreibmaterial wird nicht grundsätzlich durch ›digitales‹ verdrängt, sondern auch gleichzeitig und ergänzend verwendet. Dabei können die Entscheidungen für bestimmte Techniken und Materialien selbst sinntragend werden. Schließlich werfen sie auch die Frage auf, welche neuen Verfahren durch die technischen, sozialen und ästhetischen Transformationen der Literatur unter postdigitalen Vorzeichen entstehen – und wo postdigitale Literatur auch und gerade unter dem Einsatz neuer Mittel nicht neu verfährt, sondern sich vielmehr in bestehende literaturgeschichtliche Traditionen einreihet, sie weiterführt und variiert.

Die Hinweise, Ratschläge, Regeln und Vorgaben, wie zu schreiben sei, sind so vielseitig wie die Perspektiven, aus denen heraus sie formuliert werden. Sie lassen sich aus ästhetischen und formtheoretischen Überlegungen genauso ableiten wie aus literatursoziologischen und praxeologischen Untersuchungen des Schreibens, Lehrbüchern und Lehrgängen zum literarischen Schreiben oder den literaturkritischen Debatten, die nicht mehr nur im Feuilleton, sondern auch auf Onlineplattformen oder in YouTube-Videos ausgetragen werden. Als Schreibende Orientierung zu finden, wird in diesem unübersichtlichen, wuchernden diskursiven und ökonomischen Feld schwieriger.³ Denn nie war die Praxis des literarischen Schreibens öffentlich so präsent wie heute, was man zum Beispiel auch an der Hochkonjunktur unterschiedlichster Fanfiction-Plattformen ablesen kann; nie schien es einfacher, die eigenen Texte einem interessierten Publikum zugänglich zu machen. Die niederschwellige Zugänglichkeit zu einem möglichen Markt führt auch dazu, dass sich kritische Positionen mit einem tendenziell autoritären Anspruch herausbilden und nachträglich Ordnung zu stiften versuchen, indem sie etwa ganze Bereiche der Literaturproduktion unter einem Label subsumieren oder nur bestimmte Formexperimente als Literatur anerkennen. Andererseits haben Heterogenität und Vielfalt einen ausgezeichneten Ruf und erlauben im besten Fall jedem und jeder ›sein‹ oder ›ihr‹ Buch zu schreiben: Angesichts solcher Appelle und der normativen Be- und Entgrenzungsversuche der Literatur der Gegenwart tritt dieser Band einen Schritt zurück und fragt nach der Vielfalt der bereits existierenden ästhetischen und praktischen Verfahrensweisen unter postdigitalen Bedingungen, in einer Zeit also, in der

2 Vgl. exemplarisch die literatursoziologische Monografie: Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Frankfurt a.M. 2021; zu den Arbeitsbedingungen von Schriftsteller:innen vgl. Iuditha Balint/Julia Dathe/Kathrin Schadt et al. (Hg.): *Brotjobs & Literatur*, Berlin 2021 sowie Ilka Piepgras (Hg.): *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, Zürich 2020.

3 Das zeigt auch die schwierige Reflexion auf den Einfluss von Schreibschulen auf die Literaturproduktion. Vgl. Kevin Kempke/Lena Vöcklinghaus/Miriam Zeh (Hg.): *Institutsprosa. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf akademisches Schreiben*, Leipzig 2019.

die Digitalisierung weniger als Revolution denn als Normalzustand unseren Umgang mit Texten bestimmt.

I. Wie schreiben? Schreibszenen heute

Schreiben ist eine Arbeit, die ständig aktualisiert und reflektiert werden muss. Lange Zeit geschah das – dem Klischee des genialen Künstlers entsprechend – eher im Verborgenen, allein oder in privater Kommunikation. Das Leiden an Prokrastination oder fehlender Inspiration wurde allenfalls nachträglich in Tagebucheinträgen, Briefeditionen oder anderen reflexiven, das Schreiben begleitenden Textformen einsehbar. Ungefähr seit den 1960er Jahren – seit und mit Derrida – richtet sich auch das theoretische Interesse vermehrt auf das Schreiben und die Schreibszenen.⁴ Die Untersuchung seiner prozessualen Abläufe und der Relation von Schreibfaktoren verspricht auch Auskunft über die dabei neu entstehenden Formen zu geben. Literaturwissenschaftlich und theoretisch bis heute attraktiv ist die Untersuchung des Schreibens nicht nur, weil sie den Blick für eine Praxis und Szene öffnet, sondern weil sie auch erlaubt, den Fokus von Autor:innen als alleinigen Produzent:innen zu lösen und stattdessen eine Assemblage zu analysieren, die erstere letztlich theoretisch zu ersetzen vermag:

»The scene is an assemblage of components that are different in nature and yet appear to onlookers as conspiring to produce a new whole or form. We should note that ›scene‹ on its own combines the active meaning of a certain unity of action with the meaning of something which we can perceive onstage like an image and a painting. The ›writing scene‹ or ›scene of writing‹ began to be employed in theory at the same time and with some of the same theorists as ›writing‹ had [...].«⁵

Während die *writing scene* nach Rüdiger Campe das empirisch beobachtbare Zusammenspiel verschiedener Faktoren im Schreiben ist, wird die Schreibszenen/*scene of writing* bereits reflektiert, etwa durch ihre Darstellung als solche innerhalb eines literarischen Textes.⁶ Die Untersuchung der *writing scene* öffnet sich den »environments« und kollaborativen Praktiken des Schreibens, die sich an der Funktion der Schreibenden nicht oder nur schlecht betrachten ließen.⁷ Zusätzlich zur Erweiterung des theoretischen oder wissenschaftlichen Blicks auf das Zusammenspiel der Faktoren scheint der Literatur durch die reflexive Inszenierung von Schreibszenen

4 Rüdiger Campe: »Writing Scenes and the Scene of Writing: A Postscript«, in: *MLN* 136.5 (2021), S. 1114–1133, hier S. 1118.

5 Ebd. S. 1116.

6 Vgl. ebd., S. 1118.

7 Ebd., S. 1125.

im Text selbst das Potenzial gegeben zu sein, diese zu transformieren und weiterzuentwickeln. Die Untersuchung von Schreibszenen ist daher nie allein auf die empirischen Situationen verwiesen, sondern kann aus deren literarischer Reflexion selbst Rückschlüsse auf das Schreiben oder den jeweils implizierten Literaturbegriff ziehen. Ob und wie die Schreibszenen-Analyse auch auf postdigital entstandene Texte zugreifen kann und welche Bedeutung das für den literarischen Umgang mit Prätexten hat, diskutiert EVA GEULEN in diesem Band am Beispiel von Joshua Groß' Text *Staubnässe und Speed*.

Unter postdigitalen Vorzeichen öffnet sich hier nämlich ein neues Spannungsfeld: Gerade weil sich die empirischen Situationen des Schreibens stark verändern, stehen einerseits klassische literarische Darstellungen von glückenden, aber auch krisenhaften Schreibszenen in ihrer Aussagekraft für die Gegenwart unter Druck. Andererseits lässt sich der empirische Prozess des Schreibens heute viel genauer beobachten und stärker beeinflussen, als es vielleicht noch vor einigen Jahrzehnten der Fall war. Selbst die literaturwissenschaftliche Untersuchung verschiebt sich von einer nachträglichen Reflexion des Schreibens und seiner Resultate hin zu einer Beobachtung des Schreibens und seiner Inszenierung *in actu*, zum Beispiel wenn (auch professionelle) Leser:innen in den sozialen Medien Autor:innen folgen, ihre Ideen im Entstehungsprozess wahrnehmen, kommentieren und durch eigene Ideen und Bewertungen Einfluss auf die Textproduktion nehmen können. Sie verhalten sich ein wenig wie die Leser:innen von Fanfiction, für die es selbstverständlich ist, den Schreibenden Wünsche zum weiteren Verlauf eines Plots mitzuteilen oder auch das jeweilige Tagging öffentlich zu kritisieren. Welche eigenen Formen Metadiskurse innerhalb des Fanfiction-Universums annehmen können und dass sie dem literaturwissenschaftlichen Zugriff dabei gar nicht unähnlich sein müssen, zeigt der Beitrag von MARTINA STEMBERGER.

Aber nicht nur im paradigmatischen Fall der Produktion von Fanfiction treten neue entscheidende Faktoren in gegenwärtige Schreibszenen ein.⁸ Überall rücken kollektive und individuelle Erwartungshaltungen näher an die Texte heran, wobei sie immer seltener von den klassischen Gatekeepern (Literaturkritiker:innen, Verlagen oder Literaturagent:innen) stammen, so dass etwa die Entscheidung für und der Umgang mit Zielpublikum und -ort komplizierter werden können, genauso wie die Auswahl der Lektüre durch die Leser:innen selbst. Dass das Schreiben dabei thematisch wird und der Wunsch nach Orientierung in der Welt der literarischen Texte größer, liegt nahe: Die Zahl der innerhalb einer *writing scene* zu berücksichtigenden Faktoren wächst, die Szene selbst dehnt sich gerade beim Schreiben im Internet nahezu unbegrenzt aus. Alles Mögliche ragt nun virtuell in die vormals

8 Vgl. zu den ›neuen Nachbarschaften‹ in Schreibprozessen der sozialen Medien *Sprache und Literatur* 51.1 (2022): *Neue Nachbarschaften. Stil und Social Media in der Gegenwartsliteratur*, hg. von Pola Groß/Hanna Hamel, <https://brill.com/view/journals/sul/51/1/sul.51.issue-1.xml>.

vermeintlich überschaubare Anordnung aus Text, Stift, Schreibtisch, Schreibenden hinein – seien es neue Techniken, mediale Diskurse, die permanente Präsenz von Live-Beobachter:innen oder die Vorschläge der mitschreibenden KI. Die Komplexität dieser Schreibsituationen befördert zugleich vereinfachende oder tendenziell exklusive Analysemodelle, die bestimmte Aspekte des Schreibens wieder aus der Szene zu streichen oder andere als besonders zentral hervorzuheben versuchen – auf der Seite der Schreibenden wie auf der Seite der Theoretiker:innen. Als Gegenbild zum vernetzten, kollaborativen Schreiben unterschiedlicher Akteur:innen könnte man zum einen die enorme Präsenz von Autor:innenpersönlichkeiten in den sozialen Medien verstehen, die diese nutzen, um sich selbst als *brand* auf dem Literaturmarkt zu etablieren. Die von Florian Cramer in seinem Aufsatz *What Is ›Post-Digital‹?* thematisierte erneute Nutzung der Schreibmaschine, die sich scheinbar den digitalen Schreibtechniken entzieht, könnte als Ausdruck einer Sehnsucht nach Simplifizierung neuer Schreibszenen betrachtet werden, ohne ihnen aber tatsächlich zu entkommen.⁹ Zum anderen begegnet man aufseiten der literaturwissenschaftlichen Theoretisierung derzeit umgekehrt Ordnungsversuchen, die vereinfachende Erwartungshaltungen an die Literatur wie auch an das Schreiben unter digitalen Bedingungen analysieren möchten, auf diese Weise aber auch neue Hierarchien zwischen verschiedenen Formen von Texten und der Textproduktion etablieren.

II. Wie schreiben? Avantgarde aus Abgrenzung

Ein Beispiel für diese literaturwissenschaftlichen Ordnungsversuche wäre die Diagnose von der Ausbildung unterschiedlicher, parallel existierender und nicht mehr miteinander kommunizierender ›Stilgemeinschaften‹: Gruppen von Rezipient:innen und Produzent:innen, die aufgrund ihrer geteilten ästhetischen und moralischen Wertvorstellung eine Gemeinschaft bilden und sich darin durch die serielle Produktion ihrer bevorzugten Literatur konstant in ihrem Werturteil bestätigt sehen. Dass hier »coevolutiv ein[] gemeinsame[r] stilistische[r] Raum zwischen Produktions- und Rezeptionsseite« geschaffen wird,¹⁰ ruft die Literaturkritik auf den Plan, die sich sorgt, in ihrer Funktion als Gatekeeperin an Relevanz einzubüßen und um die »Einheit *der* Literatur« fürchten zu müssen.¹¹ Allerdings bemängelt Moritz Baßler nicht so sehr die Pluralität und Vielfalt der durch die Stilgemeinschaf-

9 Florian Cramer: »What Is ›Post-digital‹?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.): *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, Basingstoke 2015, S. 12–26, hier S. 23–24.

10 Moritz Baßler: »Stilgemeinschaften«, in: Eva Geulen/Claude Haas (Hg.): *Der Stil der Literaturwissenschaft*, ZfdPh-Sonderheft 140 (2021), S. 325–336, hier S. 329.

11 Ebd., S. 334.

ten neu entstehenden ästhetischen Formen, sondern im Gegenteil die Uniformität der realistischen Literatur, die sich letztlich einem Massenpublikum in einem übersetzbaren »international style« füge.¹² Der Trend unserer Zeit sei die automatisierte Immersion in die diegetische Welt, die uns keine Lektüreaanstrengung abverlange und uns noch dazu einen eindeutigen moralischen Fahrplan an die Hand gebe. Das Gegenprogramm zu diesen »midcultigen Formen emotionalen Rechthabens« ist für Baßler der »Kalkülroman«.¹³ Er sei eine literarische »Möglichkeitsmaschine«, wobei er die eigene Theorie gleich mitliefern. Im Falle von Dietmar Daths *Gentzen* beruhe sie »auf den gleichen Denkformen [...], die [...] auch den Computer ermöglichen«.¹⁴ Die von Baßler gegenüber dem »trivialen Realismus« bevorzugte, avancierte Gegenwartsliteratur (wie diejenige von Dietmar Dath oder Leif Randt, der in einem Atemzug mit Goethe genannt wird)¹⁵ erzähle zwar ebenfalls realistisch, allerdings nicht unter einer schlichten Vergangenheits- oder Gegenwartsreferenz, wie die meisten anderen realistischen Texte, sondern offen und konjunktivisch von einem Möglichkeitsraum. Dass dieser »paradigmatische Realismus«, der von den trivialen Spielarten zu unterscheiden wäre, auch dem »postdigitalen Dispositiv« angemessen ist, argumentiert MORITZ BAßLER in seinem Beitrag zum vorliegenden Band.

In der wissenschaftlichen Untersuchung der Gegenwartsliteratur gibt es derzeit verschiedene Positionen, die zu beantworten suchen, wie am besten postdigital zu schreiben wäre. Nicht alle gehen dabei von der Lektüre gedruckter Romane aus, manche konzentrieren sich stattdessen auch stärker auf die neuen technischen Möglichkeiten des Schreibens. So befasst sich Hannes Bajohr theoretisch und praktisch mit Formen des *Co-Creative Writing* von Mensch und KI. Durch technologische Innovationen im Bereich der Sprach-KIs werde die Zuschreibung der Autorschaft zwischen Mensch und Maschine zunehmend uneindeutiger und die textuelle Organisation durch KI immer schwerer zu kontrollieren.¹⁶ An die Stelle der Differenz »digital« und »postdigital« rückt Bajohr diejenige zwischen »artifiziel« und »postartifiziel« und zieht damit zugleich die Unterscheidung zwischen einer Gruppe von

12 Moritz Baßler: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München 2022.

13 Ebd., S. 329.

14 Ebd., S. 335; Vgl. in diesem Band Moritz Baßler: »Alles ist postdigital! Und der Rest macht uns auch sturzbetroffen«, S. 23–32.

15 Ebd., S. 376.

16 Vgl. Hannes Bajohr: »Künstliche Intelligenz und digitale Literatur«, in: *Text + Kritik* X/21 (2021), Sonderheft *Digitale Literatur II*, hg. von dems./Annette Gilbert, S. 174–185, hier S. 178. Dass sich die Verfahren »digitaler« (und postdigitaler) Literatur bereits seit 2000 verändert haben, zeigt auch eine vergleichende Lektüre der beiden *Text + Kritik*-Hefte, die mit zwanzig Jahren Abstand zum Thema erschienen sind; vgl. *Text + Kritik* 152 (2001): *Digitale Literatur*, hg. von Roberto Simanowski.

Texten ein, die aufgrund ihres tendenziell schematischen Aufbaus problemlos artifizuell und ohne menschlichen Autor in Serie produziert werden können, und anderen Texten, deren kontraintuitive Verknüpfungen die maschinelle Produktion reflektieren und damit offenlegen. Zur ersten Gruppe zählt Bajohr vor allem Gebrauchstexte, aber auch »strukturell einfach reproduzierbare[] Genreliteratur«, zur zweiten die surreal-absurden Texte einer »konnektionistischen Avantgarde«,¹⁷ die an Verfahren von DADA oder der Konkreten Poesie anschliesse. Auch diese Unterscheidung ist nicht frei von normativen Implikationen: Während die Genreliteratur die Grenzen zwischen artifiziueller und menschlicher Produktion verschleierte, ermöglichten die avancierten Formexperimente der Mensch-Maschine-Kollaboration Verstehen und Kritik¹⁸ der sukzessiven »Verschmelzung mit den Maschinen«.¹⁹

Die Bewertung der Qualität oder der Relevanz bestimmter Texte der Gegenwartsliteratur anhand ihrer Verfahrens- und Schreibweisen ist hilfreich, um in einem oftmals als postkritisch erfahrenen und durch den Verlust von Gatekeeper-Instanzen gekennzeichneten Literaturdiskurs einen neuen Überblick zu gewinnen. Baßler und Bajohr setzen auf literarische Strategien einer avancierten Verfremdung sowie auf komplexe und kontraintuitive Kombinationen des Sprachmaterials im Gegenwartsarchiv.²⁰ Beide problematisieren damit traditionelle Großkonzepte des Literaturbetriebs, ›Werk‹ und ›Autorschaft‹ sind hier nur die naheliegendsten.²¹ Zugleich reagieren sie jeweils auf ›Bedrohungen‹ neuer Formen der postdigitalen Literaturproduktion, die sich entweder gegen die ordnenden Instanzen (Literaturkritik, literaturwissenschaftliche Literaturbegriffe) oder gegen die Singularität menschlicher, künstlerischer Verfahren richten, indem sie einigermassen eindeutig die Frage zu beantworten suchen, *wie* zu schreiben sei. Allerdings sind solche Ordnungsmodelle nie nur an Fragen der Gegenwart orientiert, sondern schließen in ihrem Vorverständnis auch an historische Verfahrensweisen und Literaturbegriffe an, etwa an die Klassische Moderne (DADA, Surrealismus, Expressionismus), die Konkrete Poesie oder an Pop. Das legt den Verdacht nahe, dass auch auf die Gegenwart der Literaturproduktion bezogene Argumente stark von Rückbezügen auf ererbte literarische Verfahren und deren (historischer) Bewertung abhängen.

17 Ebd., S. 183.

18 Hannes Bajohr: *Artifizielle und postartifizielle Texte. Über Literatur und Künstliche Intelligenz*, Walter-Höllerer-Vorlesung 2022, gehalten am 08.12.2022 an der TU Berlin, <https://hannesbajohr.de/wp-content/uploads/2022/12/Hoellerer-Vorlesung-2022.pdf> (aufgerufen am 25.02.2023), S. 17.

19 Bajohr: »Künstliche Intelligenz und digitale Literatur«, S. 183.

20 Vgl. Hannes Bajohr: »In der Asche des Digitalen. Postdigitales Publizieren heute«, in: *Kunstforum International* 256.5 (2018), S. 150–171, hier S. 151–152.

21 Zur Aushandlung des Werkstatus literarischer Texte bis in die Gegenwart vgl. Annette Gilbert: *Literature's Elsewheres. On the necessity of radical literary practices*, Cambridge, Mass./London 2022.

Um die Untersuchung nicht von vornherein auf eine einzelne Traditionslinie und ihre Nachwirkungen und Variationen in der Gegenwart zu begrenzen, nimmt der vorliegende Band ein breites Spektrum unterschiedlichster Verfahren als experimentelle, künstlerische Varianten postdigitalen Schreibens ernst und überprüft ihr Verhältnis zu möglichen Vorläuferverfahren. Es geht in den Beiträgen dabei vorwiegend um solche literarischen Verfahren, die auf die neuen medialen und technischen Möglichkeiten reagieren, aktiv mit ihnen umgehen, sie umschreiben und neu perspektivieren oder dem Druck, sich zu ihnen zu verhalten, auf originelle Weise ausweichen und ihn transformieren. Der Begriff des Verfahrens ermöglicht dabei den Zugriff einer theoretischen Lektüre auf unterschiedlichen Ebenen. Was die einzelnen Beiträger:innen als jeweiliges Verfahren der Texte identifizieren, variiert: Ein Verfahren kann im Spiel mit Genrekonventionen (wie denjenigen der Fanfiction) ebenso zum Einsatz kommen wie auf der Ebene des Umgangs mit technischen Formaten. So zeigt der Beitrag von WOLFGANG HOTTNER, welche ästhetischen Möglichkeiten sich im Einsatz von und Umgang mit PDFs für die literarische Produktion auf tun. TOBIAS WILKE demonstriert in seinem Beitrag, wie digital operierende Textproduktion bis zur Konkreten Poesie der 1960er Jahre zurückverfolgt werden kann.

In verfahrenstheoretischen Analysen der Literaturwissenschaft meint ›Verfahren‹ zweierlei, einerseits ein Ordnungsmuster, das den literarischen Text von der Alltagssprache abhebt, andererseits eine Methode des Denkens und Schreibens. Diese doppelte Bedeutung des Verfahrensbegriffs geht zurück auf seine wohl prominenteste Terminologisierung im russischen Formalismus. Ein literarischer Text sei nach »besonderen Verfahren« gestaltet und hebe sich darin von der prosaischen, alltäglichen Sprachverwendung ab.²² Seine Gestaltung erlaube zugleich Rückschlüsse auf die Verfahren der Herstellung und auf die Bedingungen, unter denen das herstellende Subjekt schrieb.²³ Über das jeweilige literarische Verfahren suchten die Formalisten Zugang zur literarhistorischen Epoche eines Textes zu erlangen und seine Position innerhalb der literarischen Evolution zu bestimmen.²⁴

Anhand literarischer Verfahren – als Textmuster, aber auch als Hervorbringungsformen – können Tendenzen der neuesten Gegenwartsliteratur unter digitalen Bedingungen untersucht werden. Unter dem Aspekt der Textverfahren rückt das Spektrum ihrer Programmatiken und Herstellungsweisen in den Fokus –

22 Viktor Šklovskij: »Die Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1994, S. 3–35, hier S. 7.

23 Vgl. Jurij Striedter: »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, in: ders. (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1994, S. IX–LXXXIII, hier S. XXII.

24 Vgl. ebd., S. LXIV.

wertungsneutral und mit dem Ziel, sie historisch und systematisch zu verorten.²⁵ Die Perspektive auf ihre Verfahren stellt die neueste Gegenwartsliteratur sowohl in einen Vergleichshorizont mit ihren historischen Vorläufern als auch mit zeitgenössisch parallel entstehenden Texten. Ohne sie dabei an Standards etwa historischer Avantgarden messen zu wollen, werden durch die diachronen Verfahrensvergleiche der einzelnen Beiträge sowohl Rückbezüge und Kontinuitäten als auch Transformationen und Innovationen postdigitaler Literatur sichtbar. Außerdem ermöglicht der Fokus auf postdigitale Verfahren, die Betrachtung der Gegenwartsliteratur für die Ästhetik anderer Medien zu öffnen und auch die unterschiedlichen ästhetischen Standards – von verschiedenen Stilgemeinschaften, Gatekeeper:innen und Kritiker:innen bis hin zu denjenigen der Literaturwissenschaft – vergleichend mit Blick auf ihre Funktionsweise zu betrachten. ›Postdigitalität‹ als Heuristik erlaubt dem vorliegenden Band somit, die Bedingtheiten, aber auch die Besonderheiten der jüngsten Gegenwartsliteratur mit Blick auf ihre literaturgeschichtlichen, sozialen und medialen Kontexte zu untersuchen.

III. *Postdigital schreiben?*

Setzt man voraus, dass wir in einer postdigitalen Gegenwart leben, in der die Digitalisierung so weitreichend mit allen Bereichen des Lebens amalgamiert ist, dass kein ›Nichtdigitales‹ von ihr unberührt bleibt, dann kann es auch keine Ebene der Literaturproduktion geben, die hiervon ausgenommen bliebe. Die Vorzeichen des Postdigitalen sind auf der Gegenstandsebene für praxeologische und ästhetische Fragen genauso wirksam wie für literatursoziologische oder literaturhistorische Untersuchungen – und verändern nicht zuletzt die Theorie und Methodik der Untersuchungen selbst. Auch wenn der Begriff des *Postdigitalen* in Gegenwartsdiagnosen oder Diagnosen über Gegenwartsliteratur seit einer ganzen Weile fast inflationär in Gebrauch ist, bleibt er andererseits – insbesondere gegenüber einer konturierten Definition »digitaler« Literatur – erläuterungsbedürftig²⁶ nicht nur in seiner Bedeutung, sondern vor allem auch in Hinsicht auf seine Funktion.

Hilfreich ist deshalb eine kurze Begriffs- bzw. Theoriegeschichte des *Postdigitalen*, dessen Begriffsprägung ursprünglich nicht in der Literaturtheorie oder Literaturwissenschaft, sondern zunächst in der theoretischen Auseinandersetzung mit

25 Vgl. zur Systematisierung des Verfahrensbegriffs auch Philipp Pabst: *Die Bedeutung des Populären. Kulturpoetische Studien zu Benn, Böll und Andersch 1949–1959*, Berlin 2021, S. 13. Pabst spricht davon, »die Verfahren der Texte vor dem Hintergrund von Epochenlogiken und ästhetischen Standards zu reflektieren, welche von den Zeitgenossinnen und Zeitgenossen lanciert werden«.

26 Vgl. Hannes Bajohr/Annette Gilbert: »Platzhalter der Zukunft: Digitale Literatur II (2001–2021)«, in: *Text + Kritik* X/21 (2021), Sonderheft *Digitale Literatur II*, hg. von dens., S. 7–21.

nichtliterarischen Künsten und Medien erfolgt: In seinem kurzen Text *Beyond Digital* aus dem Jahr 1998 für das Magazin *Wired* erklärt Nicholas Negroponte, dass die digitale Revolution vorbei sei, weil die Digitalisierung inzwischen alle und alles berührte. Der Komponist und Theoretiker Kim Cascone greift Negropontes Einschätzung im Jahr 2000 auf und bezeichnet in seinem Aufsatz *The Aesthetics of Failure* aktuelle Tendenzen der Computermusik als »postdigital«. ²⁷ Im Kontrast zu den immersiven Erfahrungen, die mit der Nutzung von Computern um 2000 schon verbunden waren – erstaunlicherweise, trotz der widerständigen Erfahrung mit langen Ladezeiten und Fehlermeldungen, an die sich viele noch erinnern –, setzt eine postdigitale Ästhetik Cascone zufolge auf das Scheitern technischer Kontrolle sowie auf das Zulassen und Integrieren von Fehlern und Fehlerquellen. Aus technischer Sicht wären das zum Beispiel »glitches, bugs, application errors, system crashes«. ²⁸ Cascone hält fest, dass »failure« selbst in verschiedenen Künsten eine prominente Form der »Ästhetik« geworden sei. ²⁹ Verbindend sei dabei der ästhetische Fokus auf den »Hintergrund« oder die »Nebenprodukte« der künstlerischen Arbeit: »The data hidden in our perceptual ›blind spot‹ contains worlds waiting to be explored, if we choose to shift our focus there.« ³⁰

Cascone konzentriert sich vor allem auf die Musik und exemplarisch auf das *glitch movement* der 1990er Jahre. Hier wurden zum Beispiel hohe Frequenzen eingesetzt, die bei den Zuhörer:innen den Eindruck eines Tinnitus hinterließen. In der Arbeit mit Glitches geht es nach Cascone weniger darum, das genutzte Medium als Nachricht sichtbar zu machen, sondern vielmehr darum, dass das Instrument oder das Werkzeug gegen die Intention ihrer Hersteller:innen verwendet werden: Der zweckentfremdete, spielerische Gebrauch der künstlerischen Arbeitsmittel lässt sich dabei auf jede Art von Werkzeug übertragen; auf eine Gitarre genauso wie auf den Computer und das Internet. Ausgezeichnete Kenntnis der jeweiligen »tools« wird vorausgesetzt, vor allem, wenn es um das Komponieren von Glitch-Musik mit Computern geht. Selbststudium und die Nutzung von Internetforen sind laut Cascone ebenfalls zentral. Aber auch die Zuhörer:innen erhalten eine aktive Rolle, weil sie im Umgang mit neuen, fragmentierten Klangformen ihre Hörgewohnheiten verändern müssen. Cascone spricht dem postdigitalen Glitch in Summe ein ästhetisch innovatives Potenzial zu, gerade weil der Glitch sich der Fortschrittslogik einer ständig verbesserten Soundqualität entzieht und ihr zuwiderläuft.

27 Kim Cascone: »The Aesthetics of Failure: ›Post-Digital‹ Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24.4 (2000), S. 12–18.

28 Ebd., S. 13.

29 Vgl. zur weiteren Entwicklung einer solchen Ästhetik auch Carolyn L. Kane: *High-Tech Trash. Glitch, Noise, and Aesthetic Failure*, Oakland/California 2019.

30 Cascone: »The Aesthetics of Failure«, S. 13–14.

Einen weniger optimistischen Blick auf das Postdigitale nimmt Florian Cramer 2015 ein. Fünfzehn Jahre nach Cascones Text ist für Cramer keineswegs ausgemacht, dass postdigitale Kunst auf einen avancierten Einsatz von Technik angewiesen ist, im Gegenteil: Als Beispiel einer alternativen Konzeption des Postdigitalen bringt er die Praxis des Hipsters ins Spiel, der sich den neuesten Technologien verweigert und stattdessen mit der Schreibmaschine im Park sitzt. Die Nutzung der Schreibmaschine zeige sich als »deliberate choice of renouncing electronic technology«, der Computer wird in seiner Funktion als alles entscheidende »Meta-Maschine« zurückgewiesen.³¹ Zustimmung kann man der Beobachtung einer scheinbaren postdigitalen Rückkehr ins »Analoge« insoweit, dass die Faszination für die neuen Medien und Techniken als Spiel- und Experimentierweise oder als neues Metanarrativ bereits wieder nachgelassen hat. Allerdings ebnet Cramer in seiner Argumentation zuletzt den Unterschied zwischen sogenannten »digitalen« und »analogen« Medien ein, was die Wahlfreiheit der Einzelnen dann doch begrenzt: Ein Rückzug der Kunst ins rein »Analoge« ist unter postdigitalen Vorzeichen eigentlich gar nicht möglich, weil Digitalität unhintergebar Teil unserer Welt geworden ist. Auf der anderen Seite müsse jede Kunst und jeder Umgang mit sogenannten digitalen Medien »analog« bleiben, weil diese auf analoge Medien angewiesen sind, um digitalisierte Information zu prozessieren. Solche Informationen müssten schließlich für die ästhetische Rezeption selbst wieder »analog«, also in die Form nichtdiskreter Signale zurückübersetzt werden, damit Menschen sie wahrnehmen können.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach dem postdigitalen Schreiben weniger als eine nach der Auseinandersetzung mit dem jeweils avanciertesten Medium, sondern als eine nach einem selbstbestimmten und spielerischen Umgang mit den medialen Möglichkeiten und ihrem Verhältnis zu bereits bestehenden künstlerischen Praktiken. Zugleich wird sie auch zu einer Frage nach politischer Agency und nach der Möglichkeit von Kritik, die, selbst wenn sie sich gegen die digitale Schreibsituation zur Wehr setzen will, dennoch immer schon vom Standpunkt des Postdigitalen aus sprechen und schreiben muss. Damit zeigt sich auch, dass unter dem Aspekt des Postdigitalen innerhalb gegenwartsästhetischer Analysen ein weiterer zeitgenössischer Problemkomplex adressiert werden kann, der spätestens seit den 1990er Jahren in anderen Kontexten zentral ist: das angespannte Verhältnis zwischen distanzierter Kritik und politischem Aktivismus, das derzeit etwa auch in ökologischen Diskursen herrscht.³² Die Frage nach postdigitalen literarischen Verfahren richtet sich dann darauf, inwieweit diese in der Lage sind, neue Praktiken und Perspektiven ins Werk zu setzen, die zum Beispiel nicht einfach den Regeln der

31 Cramer: »What Is »Post-Digital«?, S. 12–13.

32 Florian Cramer/Petar Jandrić: »Postdigital: A Term That Sucks but Is Useful«, in: *Postdigital Science and Education* 3 (2021), S. 966–989, hier S. 971.

Plattformunternehmen gehorchen oder von den Fähigkeiten nichtmenschlicher Akteur:innen eingeholt und übertroffen werden. Postdigital könnte dann gerade auch ein Schreiben sein, das auf konventionelle Gattungen wie den Roman setzt, um die Verweisungs Potenziale der Literatur postkritisch gegen die tendenziell verschleiern den digitalen Netzwerke in Stellung zu bringen, wie der Beitrag von JAN LIETZ zeigt.

Innerhalb der postdigitalen Ästhetik scheint insbesondere dem Moment der Störung, der Unterbrechung oder des Glitches hierfür großes Potenzial zugesprochen zu werden. Anstatt die geforderte Performance perfekt zu erfüllen, werden Fehler ausgelöst, die Uniformität und Opportunismus auch ästhetisch blockieren. Legacy Russell überträgt in ihrem Manifest *Glitch Feminismus* die Vorstellung der technischen Störung auf eine weitere, das Technische überschreitende performative Ebene: »Glitch ist also etwas, das über die technologischen Funktionsweisen im wörtlichen Sinn hinauswirkt: Es hilft uns, das Scheitern als generative Kraft hochleben zu lassen, eine neue Art, die Welt in Angriff zu nehmen.«³³ Auch als literarisches Verfahren wurden Glitches jüngst relevant: Literarische Texte wie Joshua Groß' *Flexen in Miami* oder Juan Guses *Miami Punk* erzählen von Glitches, die ihren Protagonist:innen widerfahren. Ob Glitches einem literarischen Text aktiv eingeschrieben werden können und ob sie als literarisches Verfahren eine Vorgeschichte haben, untersuchen die Beiträge von PHILIPP OHNESORGE und CHARLOTTE HORST.

Die Betrachtung aktueller Literatur unter der Prämisse des Postdigitalen geht dabei gerade nicht von einem Bruch zwischen prä- und postdigitaler Phase aus, sondern erlaubt im Gegenteil, die früher als ›analog‹ wahrgenommenen Verfahren auch als Vorläufer und Bezugspunkte digitaler bzw. postdigitaler (Schreib-)Techniken und Formen sichtbar zu machen. Viele der in diesem Band als postdigital besprochenen Verfahren haben somit popliterarische Vorläufer.³⁴ Das ist kein Zufall, gilt Pop doch als *die* Stilrichtung der Gegenwartsliteratur, die formale Reflexionen mit einer hohen Kontextsensibilität verbindet. Ein typisches Konstruktionsgesetz des Pop ist etwa die Liste. Besonders einschlägig ist die Sammlung der nackten »BILD-Girls« in Benjamin von Stuckrad-Barres Roman *Soloalbum* von 1998. Der Protagonist analysiert die Bildbegleittexte nach sich wiederholenden Beschreibungskategorien wie »erlernter Beruf«, »Gründe für die Nacktheit« und »Zurufe der Redaktion«. Jeder der Kategorien ordnet er äquivalente Merkmale unter, so dass ein listenförmiges Makroparadigma mit wiederum listenförmigen Mikroparadigmen das kulturelle Phänomen ›BILD-Girls‹ erschließen. Die Lexeme sind dabei absolut austauschbar, sodass es gleichgültig ist, ob die »süße Zuckerbäckerin«, die »weiße,

33 Legacy Russell: *Glitch Feminismus*, übers. von Ann Cotten, Leipzig 2021, S. 34.

34 Vgl. zur möglichen Identifikation einer Popliteratur 3.0 in der Gegenwartsliteratur den in Kürze erscheinenden Band: Stephanie Catani/Christoph Kleinschmidt (Hg.): *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*, Berlin 2023.

was lecker ist«, vielleicht »beim Ballwechsel mit knackigem Tennislehrer ordentlich ins Schwitzen gekommen« ist oder »gerade aus dem Dampfbad« kommt.³⁵ Diese Auflistung erinnert an die Arbeit eines Algorithmus, der ebenfalls nach Äquivalenz und Passung analysiert und ordnet. Es ist ein typisches Verfahren postdigitalen Schreibens, mithilfe eines Bots Informationen aus Texten zu extrahieren und sie listenförmig anzuordnen. Der Twitter-Bot *Eine Liste* von Gregor Weichbrodt etwa durchsucht Nachrichten auf zählbare Dinge. *Eine Liste* vom 19. Oktober 2020 ergibt dann die Kombination aus »450 Ausstellern, 2 Einkommensklassen, neun Kilo Kokain und 3 Corona-Tests«.³⁶ Der Bot und seine Liste führen das Archivieren der Gegenwart und die Kontingenz der Selektion, die schon die Popliterat:innen umtrieben, auf die Spitze. Wie sich die Pop-Listen bei aller Ähnlichkeit dennoch von denen des postdigitalen Schreibens unterscheiden, zeigt der Beitrag von MATTHIAS SCHAFFRICK.

Ein weiteres Konstruktionsgesetz, das postdigitale Literatur als Aneignung oder Transformation von Pop-Verfahren lesbar macht, ist die Ausstellung der Oberfläche. Wenn schon dem Pop der Postmoderne, wie Fredric Jameson 1986 schrieb, die Verabschiedung der Tiefenmodelle mitsamt der modernen Klage über die Unzugänglichkeit der Tiefe wichtig war,³⁷ lässt sich in der jüngsten postdigitalen Literatur eine Kontinuität dieses Spiels mit Oberflächenästhetik feststellen. Ramsch und Kitsch, die *Readers' Digest*-Kultur, Reklame, Motels und Hollywoodfilme sind aus der Literatur der jüngsten Gegenwart nicht verschwunden, betrachtet man etwa die durchgestylten Hochglanzfotos, die der Konzeptkünstler Andy Kassier in *Mindstate Malibu* veröffentlicht hat.³⁸ Doch sie werden in einer postdigitalen Mehrfachschichtung mit neuen Formen der Oberflächenreflexion kombiniert. Während VERA BACHMANN in ihrem Beitrag das hartnäckige Überdauern der Oberfläche-Tiefe-Differenz auch in postdigitaler Literatur problematisiert, zeigt ELENA BEREGOW mit ihrem Vergleich von *Faserland* und *Allegro Pastell* Verschiebungen der dreckigen, kaputten Oberfläche des Pop hin zur glatten, funktionalen und retrofuturistischen Oberfläche des Postdigitalen. Dass das Postdigitale klare Differenzen auflöst und dazu auch auf das Inventar der klassischen Avantgarde zurückgreift, zeigt IMMANUEL NOVER in seiner Analyse der postironischen Texte und der Internetpräsenz Leif Randts.

In diesem Band werden mögliche Kontinuitäten zu historischen Verfahren fokussiert, aber auch neue oder abweichende Verfahrensweisen oder -varianten

35 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Soloalbum*, Köln 2005, S. 42–45.

36 Gregor Weichbrodt: »Eine Liste«, in: *Text + Kritik* X/21 (2021), Sonderheft *Digitale Literatur II*, hg. von Hannes Bajohr/Annette Gilbert, S. 23.

37 Vgl. Fredrick Jameson: »Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 42–98, hier S. 49.

38 Vgl. Andy Kassier: »Success is Just a Smile Away«, in: ders./Joshua Groß/Johannes Hertwig (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus*, Fürth 2018, S. 68–94.

untersucht. Sowohl in den Beiträgen als auch in den untersuchten Texten wird deutlich, dass es jeweils unterschiedliche Formen des Umgangs mit der Literaturgeschichte und mit historisch tradierten Literaturbegriffen gibt, die sich in den konkreten Verfahrens- und Schreibweisen niederschlagen und in ihnen nachwirken. Die Beiträge präsentieren eine Skala, die von Vorstellungen eines Kontinuums bis zu komplexeren Wiederholungs- und Transformationsfiguren reicht, wobei keiner von ihnen den postdigitalen Charakter gegenwartsliterarischer Texte an einem konsequenten Bruch mit der Vergangenheit der Literaturproduktion festmacht. Deutlich wird aber für die Gegenwart, dass unter postdigitalen Vorzeichen eine Öffnung der Literatur für ästhetische Verfahren anderer Künste und Erzählformen (wie des Computerspiels) wieder dringlich wird: auf der Ebene der technischen Produktion, der ästhetischen Verfahren wie auch der inhaltlichen Referenz auf neue Medien und der durch sie erzeugten Wahrnehmungsweisen. Deutlich wird auch, dass das postdigitale Schreiben die klassische Schreibszene, ihre Praktiken und Imaginationen herausfordert. Nicht nur rücken Autor:innen und Leser:innen in neue räumliche und zeitliche Nähe- und Fernverhältnisse; mit KI, digitalen Tools und Formaten partizipieren nun auch Akteur:innen am literarischen Text, deren Einfluss die Intransparenz der Schreibszene in besonderem Maße hervorhebt. Zu vermessen, wie diese neuen Kollaborationen und Grenzziehungen auf literarische Verfahren wirken und welche Formate sich umgekehrt für Formvariationen und -innovationen eignen, ist der gemeinsame Einsatz der versammelten Beiträge.

Alle Beiträger:innen haben sich dabei der Herausforderung gestellt, mit Gegenständen umzugehen, deren Status innerhalb der Gegenwartskultur, aber auch mit Blick auf zukünftige Kanonisierungsprozesse noch nicht geklärt sein kann. Der Umgang mit PDF-Dateien oder Fanfiction (um nur zwei Beispiele zu nennen) wirft die Frage nach ›Werken‹ auch in methodologischer und praktischer Hinsicht auf. ›Wie postdigital schreiben?‹ ist somit eine Frage, die sich nicht nur Literaturschaffende stellen müssen, sondern die sich ebenfalls an die reflektierenden Wissenschaften richtet. Daraus ergibt sich ein stellenweise experimenteller Zugriff der Texte auf ihre Gegenstände, die einerseits selbst noch mit ihren Kontexten in Bewegung sind, andererseits eine beweglich bleibende Form des Umgangs einfordern. Die Beiträge können daher auch als Annäherungsversuche gelesen werden, die in zeitlicher Nachbarschaft zu den literarischen Arbeiten deren Schreibe-bewegungen nachvollziehen und ihre historischen Bezugspunkte erkennen möchten.

Der Band geht zurück auf einen Workshop zum Thema »Wie postdigital schreiben? Verfahren der Gegenwartsliteratur«, der am 29. und 30. Juni 2022 am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung im Rahmen der Reihe »Spielräume der Gegenwartsliteratur« stattgefunden hat. Wir danken allen Vortragenden für die Ausarbeitung ihrer Vorträge und allen anderen Beitragenden für die Erweiterung der Fragestellung und die ergänzenden Perspektiven auf das Thema. Für das Lek-

torat bedanken wir uns herzlich bei Gwendolin Engels, für das Korrektorat und die Vorbereitung der Texte für den Druck bei Annika Gebhard und Luisa Stühlmeyer.

Alles ist postdigital!

Und der Rest macht uns auch sturzbetroffen

Moritz Babler

I.

»Ich frag mich manchmal, WEN zum Henker sollen die neuen Medien eigentlich überhaupt noch verblöden wollen? Ich meine, die alten haben auf diesem Gebiet doch wirklich profundes geleistet. Und ich finde diesen Aspekt in der ganzen gegenwärtigen Mediendiskussion einfach nicht genügend gewürdigt. Aber so ist das bei den Warner Brothers, die warnen vor allem, nur vor einem nicht: vor sich selbst.«¹

So äußert sich Keiner, der im Münchner Fanzine *59 to 1* die Literaturkolumne *Keiner liest* betreibt – und zwar im Jahre 1985. Was zu der Frage führt, von welchen neuen Medien da überhaupt die Rede sein kann. Immerhin wird »die Frage, was eigentlich für die Literatur gefährlicher ist: die neuen Computer oder die alten selbstgefälligen Geschmackspäpste vom Schlag eines Reich-Ranicki?«² im Vorwort des *59 to 1*-Readers ausdrücklich gestellt, dessen Titel lautet: *Alles ist Pop! und der Rest macht uns auch sturzbetroffen*. Was für eine beeindruckende Devise! Mitte der 1980er Jahre war Pop noch kein Gegenstand der Literaturwissenschaft und kam auch sonst – jenseits der Pop-Art – allenfalls in der Soziologie von Jugendbewegungen zu akademischer Aufmerksamkeit. Seither ist Grundstürzendes geschehen, und es ist heute kaum mehr vermittelbar, welch befreiende Wirkung dann von der Pop-Literatur ab Mitte der 1990er Jahre ausging.

Worin lag diese Wirkung begründet? Als ich um die Jahrtausendwende anfang, mich wissenschaftlich mit Pop-Literatur zu beschäftigen, fielen mir vor allem die zahlreichen Listen und Kataloge auf, mit denen diese Prosa die Aufmerksamkeit auf

1 Keiner [d.i. Dieter Klink], in: Thomas Diener/Dieter Klink (Hg.): *Alles ist Pop! und der Rest macht uns auch sturzbetroffen*, München 1985, S. 11.

2 Thomas Diener/Dieter Klink: »Zu diesem Buch«, in: dies. (Hg.): *Alles ist Pop! und der Rest macht uns auch sturzbetroffen*, München 1985, S. 7–9, hier S. 8.

die Zeichenebene des Textes lenkte. Im Vergleich mit dem viel erfolgreicherem Populären Realismus von Autor:innen wie Bernhard Schlink, Daniel Kehlmann, Karl Ove Knausgård oder Elena Ferrante, der zeitgleich reüssiert, wäre allerdings auch für eine pop-affine Gegenwartsliteratur von, sagen wir, Christian Kracht, Leif Randt, Mithu Sanyal, Lisa Krusche oder Joshua Groß erst einmal zuzugeben, dass die wesentlichen Zeichen hier wie dort diegetische sind, also Zeichen auf einer Darstellungsebene, die sich in der Lektüre mehr oder weniger direkt herstellt. Mit anderen Worten: Es handelt sich hier wie dort *prima facie* um realistisches Erzählen.

Aus der semiotischen Realismusforschung kann man lernen, dass das realistische diegetische Zeichen keineswegs so einfach ist, wie es zunächst aussieht. Ein diegetischer Gegenstand in einem realistischen Erzähltext verweist nicht einfach auf eine Realität, sondern hat nach Hans Vilmar Geppert immer die doppelte Eigenschaft erstens eines *sin*-Zeichens, das auf eine singuläre Erscheinung verweist – diese wirkt auf der Darstellungsebene metonymisch in Welt- und Handlungsstrukturen, die das *sin*-Zeichen zugleich mit herstellt –, und zweitens eines *legi*-Zeichens, das auf eine übergeordnete Gesetzmäßigkeit verweist, den Code, nach dem diese Welt- und Handlungsmuster funktionieren und vor allem im emphatischen Sinne etwas bedeuten,³ und dies nunmehr auf einer dritten Ebene des literarischen Zeichens.

Vereinfacht gesagt: Wo realistisch erzählte Texte in unserer Welt spielen, können wir gar nicht anders, als den Nazi als *legi*-Zeichen für etwas Böses zu lesen, und wo die Handlung das nicht hergibt, weil sich die KZ-Wärterin als unschuldige Alphabetin herausstellt (was einem interessanten Plot durchaus zuträglich sein mag), da drängt sich sofort der Verdacht der Verharmlosung auf – sollen Nazis etwa als ungebildete Naive verharmlost werden? Der realistische Text muss das dann auffangen durch ein Arsenal erwartbar guter und böser Gestalten, die keine andere Funktion haben als die, die bekannte Ordnung von Gut und Böse zu bestätigen. Denn der realistische Text ist eben in der Bedeutung, die er seinen diegetischen Frames und Skripten gibt, alles andere als frei; diese sind wesentlich in unserem Weltwissen vorcodiert, und niemand ist strenger im Abgleich der literarischen Texte mit unseren Wissens- und vor allem auch ethischen Beständen als wir. Das führt dann, etwas schlicht gesprochen, dazu, dass wir beim Sonntags-Tatort ziemlich sicher sein können, dass der Obdachlose, das ADHS-Kid oder die Borderline-Aktivistin mit den Rastalocken eben *nicht* die Täter:innen sind.

Im Pop verhält sich das anders. Das diegetische Zeichen im Pop, ein Beatles-Hit, Jever trinken auf Sylt oder das Partymädchen aus *Soloalbum*, verweisen vor allem auf ein Paradigma (die Affinität zu den Listen weist bereits in diese Richtung). Folglich

3 Vgl. Hans Vilmar Geppert: *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 1994.

steht es immer schon in Anführungszeichen als Ergebnis einer Auswahl, deren Kontingenz auf seinen ontologischen Status abfärbt. Nun ließe sich einwenden, dass, texttheoretisch gesprochen, doch jedes syntagmatische Element per definitionem, als Ergebnis einer Selektion, auf sein Paradigma verweist. Realistische Texte stellen diese Selektion aber nicht aus, sondern verdrängen sie nach dem Prinzip des Mythos nach Roland Barthes, indem sie ihre Zeichenebene narkotisieren. Das realistische Zeichen auf der Darstellungsebene will sozusagen natürliches Zeichen sein, daher tendieren die entsprechenden Texte dazu, alles zu tilgen, was als Ausweis gestalterischer Willkür lesbar wäre – die nichtsdestoweniger immer herrscht. Diese Tilgung des Zeichencharakters automatisiert den Übergang von der Zeichen- zur Darstellungsebene und macht den Text zu einem ›realistischen‹.

Es gibt noch einen zweiten Unterschied: Die paradigmatische Enzyklopädie, auf die das Pop-Zeichen verweist, ist kein reiner Code. Sie ist vielmehr ebenfalls Teil der diegetischen Wirklichkeit. Wer die Beatles hört, hört nicht die Stones, aber eben auch vice versa. Dortmund-Fans sind keine Schalke-Fans, just dadurch definieren sich beide Lager jedoch aktiv gegenseitig, und wenn eine Romanfigur Jever auf Sylt konsumiert, dann säuft sie dezidiert kein Astra auf St. Pauli. Der paradigmatische Möglichkeitsraum steht in der kulturellen Logik des Spätkapitalismus als weltförmiges Dispositiv zur Verfügung. Entsprechend wird das *sin*-Zeichen, anders als im Populären Realismus, nicht selegiert, weil es wahr oder natürlich wäre, sondern weil es aufgrund seines spektakulären oder Fiktionswerts attraktiv ist, weil es in einem ästhetischen Sinne ›gut kommt‹.

Das gilt insbesondere auch für das vermeintlich authentischste Pop-Zeichen: das Ich der Pop-Persona. Diederichsen formuliert als Grundgesetz des Pop, dass »in keinem performativen Moment klar sein darf, ob eine Rolle oder eine reale Person spricht.«⁴ Von traditionell-realistischer Seite aus wird das dann gern als ›Ironie‹ mit der Konnotation von ›Unernst‹ beklagt; exemplarisch lässt sich das bis heute an der Rezeption von Christian Kracht oder Leif Randt belegen. Bereits Susan Sontag weist jedoch darauf hin, dass die »traditional means for going beyond straight seriousness – irony, satire – seem feeble today, inadequate to the culturally oversaturated medium in which contemporary sensibility is schooled.«⁵ In einem größeren literaturgeschichtlichen Hallraum mag man bei solchen modal offengehaltenen Möglichkeitsräumen aber auch an Robert Musil denken. Mit dem *Mann ohne Eigenschaften* »ließe sich Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.«⁶

4 Diederich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln 2014, S. XXIV.

5 Susan Sontag: »Notes on ›Camp‹« (1964), in: dies.: *Against Interpretation*, London 2001, S. 275–292, hier S. 288.

6 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1987, S. 16.

II.

Diese Prozesse vollziehen sich heute in anderen ›kulturell übersättigten‹ sozialen Medien als in den 1960er Jahren. Der digitale Raum lässt sich dabei als die technische Verkörperung des hier skizzierten Dispositivs verstehen, unter dessen Bedingungen bereits Camp und Pop, als kulturelle Praktiken der Postmoderne, signifizierten. Insofern lässt sich die Frage nach einer postdigitalen Literatur reformulieren als: Wie und worauf verweist das postdigitale diegetische Zeichen?

Im Netz stehen die alternativen paradigmatischen Möglichkeiten jederzeit nebengeordnet zur Verfügung, und zwar *materialiter*. Sie könnten nicht nur ebenso gut sein, sie sind es, weil das Angebot, das sie machen, von anderen Stilgemeinschaften als der meinen (oder auch von mir in einem anderen Kontext oder zu einem anderen Zeitpunkt) ebenfalls nachgefragt wird. Selegiere ich also etwas Bestimmtes, dann (wie im Pop) nicht aufgrund seines höheren Wahrheitswertes, sondern aufgrund seiner höheren Attraktivität, seines spektakulären Fiktions-, Wallungs- und Befriedigungswertes. An dem systematischen Ort, an dem sich im klassischen Textmodell der Bedeutungscode findet, steht im neuen Dispositiv also zunächst einmal die ästhetische Zustimmung. Genau die wird durch Verkaufszahlen, Einschaltquoten und Klicks auch mit der Produktionsinstanz rückgekoppelt. Das bedeutet wohlgermerkt nicht automatisch, dass in einem solchen Modus nicht Themen und Probleme der Gegenwart ernsthaft verhandelt werden könnten – in realistischen TV-Serien wie *The Wire* etwa ist das durchaus der Fall. Doch ist ein solcher Realismus, so wäre meine These, unter Gegenwartsbedingungen nur als Re-entry in das beschriebene Modell denkbar – er bleibt also gegenüber dem Attraktionswert immer sekundär.

Wie das Pop-Zeichen, so ist auch das postdigitale Zeichen folglich nicht einfach ein Versprechen von Sinn, sondern immer bereits auch eine Erfüllung – mag diese noch so ephemere und kurzfristig sein. Um es noch einmal am Pop zu erläutern: Die zahlreichen Konsum-, Medien- und Markenartikel sowie die sexy Körper, die in Richard Hamiltons seminaler Pop-Art-Collage *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956) figurieren, von den Comics über das Ford-Logo bis zur *Financial Times*, vom Tonbandgerät über das Büchsenfleisch zum Kino, werden sicher nicht unkritisch rezipiert; die Ironie des Pop-Lollis, den das männliche Model phallisch vor sich hält, spricht Bände. Und doch überwiegt die Attraktivität der hier verarbeiteten Welt amerikanischer Hochglanzmagazine, die positive Energie, die von all diesen Dingen ausgeht, jede implizierte Kritik bei weitem.⁷ Zunächst einmal hat Hamiltons Kunst an einer faszinierenden neuen Kultur teil, auch wenn

7 Thomas Hecken weist darauf hin, dass die Independent Group diese Konsumgegenstände sogar selbst als »pop art« bezeichnete, »gleichrangig mit dem, was bislang als ›schöne Kunst‹ firmierte und der ›populären Kultur‹ entgegenstand«. Thomas Hecken: »Pop 2022«, in: *Pop – Kultur und Kritik* 21 (Herbst 2022), S. 132–151, hier S. 133.

die transatlantische Rezeption dieser Kultur durch die International Group immer schon in Anführungszeichen stattfindet (und damit Pop erst als solchen definiert).

Dieses Zeichenverhältnis konstituiert einen ästhetischen Modus, den man ›getten‹ muss, wie Sontag das für Camp beschrieben hat. »Dieses Moment des ›Gettens‹ ist ein gutes Anzeichen dafür, dass wir es mit Ästhetischem im definierten Sinne zu tun haben.«⁸ Sobald dies jedoch geschehen ist, sobald es einmal Klick gemacht hat, erfassen die Anführungszeichen, die diesen Modus bezeichnen, auch jene traditionelle, ›ernsthafte‹ Kunst, die zuvor von diesem unbeeinträchtigt scheinen konnte. »Once you ›got‹ Pop, you could never see a sign the same way again«, bemerkte bereits Andy Warhol.⁹ Und warum? Weil von diesem Moment der ästhetischen Erkenntnis an kein Außerhalb jenes Dispositivs radikaler Pluralität und Paradigmatik mehr zugänglich ist, das Fredric Jameson als Logik des Spätkapitalismus beschrieben hat.¹⁰ Deshalb macht uns der Rest auch sturzbetroffen: Er wirkt präventiv und als strukturelle Lüge genau darin, dass er glaubt, über diesen archimedischen Punkt außerhalb verfügen zu können.

Mutatis mutandis gilt dies auch für das Dispositiv des Digitalen, auf das der Modus des Postdigitalen rekurriert. Bei der »Automatischen Literaturkritik« des *Riesenmaschine*-Blogs von Kathrin Passig und anderen gibt es einen Pluspunkt für »Text spielt in einer Welt, in der es das Internet gibt«, Abzüge aber, wenn hier die Selbstverständlichkeit fehlt: etwa wenn man »weltweites Netz« für Internet sagt oder sich im Gegenteil »besonders zeitgemäß durch technischen Zierrat (Dateinamen als Überschriften, Chatprotokolle, Programmcode im Text)« geriert. Negativ ins Gewicht fällt auch: »Probleme ließen sich durch Handy/GPS/Google lösen, Autor bleibt eine Begründung schuldig, warum Protagonisten nicht auf diese Idee kommen«.¹¹ Texte dieser Art spielten, so heißt es dort, in »den fünfziger Jahren des Geistes«, in einer immer noch sehr lebendigen Nachkriegsepoche also, in der Literatur sich als vermeintlich unbeeinflusst von allen anderen Medien gibt und sich ihnen als autonome Kunst vor- und übergeordnet wähnt.¹²

Nun muss das Digitale, um prägend für die Gegenwartsliteratur zu sein, nicht zwangsläufig als Motiv in dieser vorkommen. Zwar gibt es in jüngster Zeit viele spannende Texte, bei denen das der Fall ist und an denen die »Automatische Literaturkritik« nichts auszusetzen hätte, die Romane von Berit Glanz und Juan S. Guse beispielsweise, von Josefine Rieks, Samantha Schwebelin und vielen weiteren, aber

8 Moritz Baßler/Heinz Drügh: *Gegenwertsästhetik*, Göttingen 2021, S. 51.

9 Andy Warhol/Pat Hackett: *POPism. The Warhol '60s*, New York 1980, S. 39.

10 Vgl. Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York 1991.

11 o.A.: *Automatische Literaturkritik Preis*, https://docs.google.com/document/d/1CvANIOEDGGTiMWfv1_rCcBTJPZZrloc70-FH6Z5DpGM/edit (aufgerufen am 30.3.2022).

12 Ebd.

vielleicht ist die perfekte postdigitale Literatur etwas ganz anderes, sagen wir: Fantasy.¹³ Fakt ist: »Unter postdigitalen Voraussetzungen ist kein Schreiben mehr vorstellbar, das von den Veränderungen der medialen und technischen Gegebenheiten unberührt bliebe«,¹⁴ auch wenn nicht alle reflektieren oder wahrhaben wollen, dass sie unter digitalen Voraussetzungen arbeiten. Man könnte also von der anderen Seite her fragen: Was sollte das überhaupt sein, ein nicht-postdigitales diegetisches Zeichen in der Literatur des 21. Jahrhunderts? Wie könnte das aussehen? Lässt sich das anders denken als entweder als massive Verdrängung oder aber als strukturelle Lüge, als Vortäuschung einer irgendwie vormedialen Authentizität? Wir produzieren und rezipieren Texte mithilfe eines Second Screen, über die uns die paradigmatischen synchronen Archive auf Knopfdruck zugänglich sind. Hier ist es passant ein Unterschied zum Pop-Zeichen zu notieren: Das postdigitale Zeichen taugt nicht mehr zur Distinktion. Alle kennen alles. In wenigen Minuten kann man sich kulturelle Bestände aneignen, nicht nur als Wissen über diese, sondern in Form von Ganztexten, für die man sonst Monate der Recherche gebraucht hätte. Das ist ja mein Punkt: Das Mögliche ist immer schon da, *in praesentia*, ich muss nur den Browser öffnen.

III.

Das strukturalistische Modell, auf das ich mich hier stütze, entwirft »Literatur als sekundäres modellbildendes System«. ¹⁵ Das ist zwar zunächst auf ein realistisches Standardverfahren gemünzt, in dem die Zeichenebene eine Darstellungsebene konstituiert, auf der die Handlung der Figuren in einer Diegese abläuft, die selbst als Zeichen zweiter Ordnung noch einmal eine Bedeutungsebene hervorbringt. Als Modell ist das allerdings bereits modern, zumindest aber von einem Begriff autonomer Kunst her gedacht. In Literatur mit stabilem Bedeutungscode, sagen wir: in religiöser, aufklärerischer oder politischer Literatur, hätte man die Bedeutungsproduktion gleichsam umgekehrt zu denken. Hier steht die Bedeutung immer schon fest, der Autor sucht exemplarische Narrative dazu und führt die dann sprachlich mehr oder weniger geschickt aus (letztlich nach dem Muster der klassischen Rhetorik).

13 Vgl. dazu Moritz Baßler: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München 2022, S. 109f.

14 Hanna Hamel/Eva Stubenrauch: »Workshop: Wie postdigital schreiben? Verfahren der Gegenwartsliteratur«, *ZfL*, 2022, <https://www.zfl-berlin.org/veranstaltungen-detail/items/wie-postdigital-schreiben-verfahren-der-gegenwartsliteratur.html> (aufgerufen am 24.6.2022); vgl. auch in diesem Band Hanna Hamel/Eva Stubenrauch: »Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur«, S. 7–21.

15 Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, übers. von Rolf-Dietrich Keil, München ³1989, S. 39.

Das führt in realistischen Texten tendenziell zu einer doppelten Automatisierung: Erstens ist der Übergang von der Zeichen- zur Darstellungsebene automatisiert – das eben verstehen wir unter Realismus als Verfahren –, zweitens ist darüber hinaus aber auch die Bedeutung des Erzählten von vornherein festgelegt. Spätestens in diesem Fall, wenn sich auch die Bedeutungsebene als prästabilierte von selbst versteht, wird der Text, zumindest aus ästhetischer, also kunstautonomer Sicht, entweder trivial oder ideologisch.

Gerät das dreistufige Modell, das wie gesagt am realistischen Erzählen entwickelt wurde, nun unter den Einfluss eines postmodernen und später eines postdigitalen Dispositivs, kommt zunächst der Midcult ins Spiel. Semiotisch kann man den klassischen Midcult als eine Figuration beschreiben, bei der der Text letztlich keine irgendwie ›tiefe‹ Bedeutung selbst herstellt, sondern nur so tut, als ob. Er suggeriert dazu durch gut eingeführte Signale eine Bedeutsamkeit, die er tatsächlich, qua Verfahren, nicht in der Lage ist zu decken. Oder mit Umberto Eco gesprochen: Er versucht, »ein Fragment der ›Kunst‹ einzuschmuggeln, um den Eindruck zu erwecken, der Zusammenhang selbst sei ›Kunst‹ – und zwar im emphatischen Sinne, also irgendwie *deep* und bedeutungsschwer –, »während er in Wahrheit bloß der Träger für ein ›zitiertes‹ Stilelement ist.«¹⁶ Dabei operiert der Text genau auf der rückgekoppelten Ebene des Spektakulären, der Attraktivität, die er selbst leugnet. Was Eco als strukturelle Lüge verurteilt, funktioniert so gut, weil Angebot und Nachfrage übereinstimmen.

Der Neue Midcult, über den wir neuerdings diskutieren, setzt dagegen wieder klare Bedeutungsmuster ein (Antirassismus, Antikapitalismus, Feminismus etc.), was man für eine Rückkehr zu vormodernen Zeichenverhältnissen halten könnte. Tatsächlich handelt es sich hier aber vielmehr um besagten Re-entry stabiler Bedeutungscodes in das postmoderne Zeichenverhältnis: Diese Literatur ist eng rückgekoppelt mit Stilgemeinschaften, die genau diese ethisch-lebensweltlichen Codes erwarten und nachfragen. Das semiotische Problem von *sin*- und *legi*-Zeichen und die Trivialitätsgefahr durch doppelt automatisierte Semantik bleiben freilich virulent. Es war schließlich immer schon, bereits im Poetischen Realismus vor der Moderne, unklar, weshalb gerade literarischen Autor:innen eine wesentlichere Sicht auf die Welt möglich sein sollte als allen anderen. Dieses Legitimationsproblem löst heute eine Struktur, die im literarischen Diskurs der Gegenwart erstaunlich selbstverständlich geworden ist: dass nämlich die Autorin selbst als Opfer der ethischen Missstände deren Wahrheit und Bedeutsamkeit beglaubigt. Das zeigt sich schon in der narrativen Konstruktion, in der sich in der Regel eine traumatisierte, autornahere Heldin, sympathisch, aber durchaus auch mit Schwächen, durch eine mehr oder

16 Umberto Eco: »Die Struktur des schlechten Geschmacks«, in: ders.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, übers. von Max Looser, Frankfurt a.M. 1986, S. 59–115, hier S. 88.

weniger feindliche Umgebung bewegt. Die sinntragenden diegetischen Ereignisse verweisen dann als *legi*-Zeichen auf die Schlechtigkeit der Anderen und generell die Missverhältnisse dieser Welt, den allgegenwärtigen Rassismus etwa oder die kapitalistische Ausbeutung, die als Bedeutungscodes nicht verhandelt werden, sondern immer schon vorausgesetzt erscheinen. Als *sin*-Zeichen aber entstammen sie der auktorial beglaubigten Diegese: ›Haben Sie das selbst erlebt?‹ – die auf Lesungen immer schon gern gestellte Frage galt einst als Ausweis literarischer Naivität und paraliterarischen Lesens, im gegenwärtigen Dispositiv muss sie positiv beantwortet werden können, wenn die Bedeutungsebene tragen soll. Dabei müssen solche Texte keineswegs so simpel geschrieben sein, wie die meisten Memoirs es sind, sie können auf *discours*-Ebene durchaus komplex daherkommen – ihre Trivialität ergibt sich aus dem automatisierten Übergang zum immer schon gegebenen Bedeutungscodes.

Was solche Literatur nicht realisiert, ist, dass das Schlechte, das sie anprangert, auf diese Weise zur Voraussetzung ihrer stipulierten literarischen Bedeutsamkeit wird – also sozusagen zum literarisch Guten. Probleme können in diesem realistischen Modus weder auf der Höhe ihrer systemischen Komplexität dargestellt noch gar gelöst werden. Die narrative Schließung kann also allenfalls in der Selbstfindung der Heldin bestehen – das ist das typische Muster der Memoirs. Tatsächlich steht die Wahrheit in diesen Texten aber nicht einmal mehr, wie im klassischen Realismus, »am anderen Ende des Wartens«;¹⁷ sie ist vielmehr immer schon vorausgesetzt, auch und vor allem beim Publikum. Gerade das erweist sie aber, so negativ sie auch scheinbar daherkommt, als Wohlfühlwahrheit, als bewohnbare Struktur und damit als Attraktionswert im Sinne des Spektakulären. Die wahre Schließung ist denn auch hier die zwischen Angebot und der Nachfrage einer Stilgemeinschaft, die sich in ihrer ästh-ethischen Identität nicht herausfordern, sondern bestätigen lässt.

IV.

Eine realistisch erzählte postdigitale Literatur auf der Höhe der Zeit müsste sich demgegenüber daran erkennen lassen, dass sie Verfahren findet, um das realistische Zeichenverhältnis zu enttrivialisieren. Wo jenseits des Midcultigen auf der einen Seite ein hedonistischer Realismus sich mit dem reinen Attraktionswert zufrieden gibt und keine höheren Ansprüche stellt, wäre auf der anderen Seite nach einem paradigmatischen Realismus zu fragen, der die Selektion aus äquivalenten Möglichkeiten in Vergleichsoperationen ausstellt, statt sie im Sinne eines immer schon Verstandenen zu narkotisieren. Mit Donna Haraway gesprochen: »[W]e need stories

17 Roland Barthes: *S/Z* (1970), übers. von Jürgen Hoch, Frankfurt a.M. 1987, S. 79.

(and theories) that are just big enough to gather up the complexities and keep the edges open and greedy for surprising new and old connections.«¹⁸ Indizien für eine solche Literatur sind zum einen dort erkennbar, wo Gegenwartsbefunde, selbst Autofiktionales, sich mit Möglichkeitsräumen des Parahistorischen, der Virtual Reality oder auch des Futuristischen im Sinne von Science-Fiction verbinden. Andererseits, und noch konkreter, lassen sich die zahlreich auftretenden Oktopusse, Quallen und vielarmigen Göttinnen als Marker eines solchen tastenden, nach vorne offenen, tentakulären Erzählens deuten (sie können derzeit als Lackmустest einer postdigitalen Literatur dienen, wie im Pop die Listen und Markennamen, und sie bringen auch einen Pluspunkt in der Automatischen Literaturkritik). Mit beidem verbindet sich das ebenfalls Haraway'sche Projekt des *Making Kin*, das Bestreben, möglichst viele auch sehr ungleiche Akteure in Teams zu integrieren, die die Zukunft gestalten wollen.

Wie sieht das Zeichenverhältnis etwa im Parahistorischen oder auch im leicht ins Virtuelle Vershobenen aus, wie es sich derzeit beispielsweise bei Kracht, Randt, Guse oder Groß findet? Das über ein realistisches Verfahren erzeugte diegetische Zeichen behauptet hier nicht, eine wirklichere Version der Realgeschichte zu zeichnen oder deren wahres Wesen zu entlarven. Diese Literatur pocht nicht, wie ihre populärrealistische Verwandte, auf »die empörte ›Vorführung‹ der *Anrechte* des Realen auf die Sprache«. ¹⁹ (›Das muss man doch mal sagen dürfen‹ bzw. ›Das muss endlich eine Stimme bekommen‹.) Ihr Modus ist weder referenziell noch allegorisch auf eine ›eigentliche‹ Wahrheit gerichtet. Das *sin*-Zeichen fungiert im paradigmatischen Realismus also nicht automatisch auch als *legi*-Zeichen, sondern, wenn der Ausdruck erlaubt ist, als *para*-Zeichen. Indem der Text eine äquivalente mögliche Welt entwirft, entautomatisiert er den Blick auf die wirkliche, denn beide paradigmatisieren sich in der Folge gegenseitig. Sprich: Das Wirkliche erscheint im selben Möglichkeitsraum wie das Fiktive, das ebenso gut sein könnte. Es wird als eine Option, ein Tentakel von mehreren möglichen lesbar. Damit wird das Wirkliche selbst letztlich Zeichen des Möglichen.

In seinem »Kalkülroman« *Gentzen oder: Betrunken aufräumen* (2021) verknüpft Dietmar Dath sein Erzählprogramm mit der angewandten Logik des früh verstorbenen Mathematikers Gerhard Gentzen und dessen amerikanischer Kollegin Ruth Barcan Marcus. Deren Möglichkeitsformel besagt laut Roman, »dass Wahrheit nicht Bedingung für Wirklichkeit ist, sondern die Einheit des Unterschieds zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit«. ²⁰ Mir scheint, dass Dath darin eine Formel für einen nichttrivialen Realismus liefert. Begreift man nämlich Wahrheit (nach Barcan/Dath: fälschlich) als Bedingung für Wirklichkeit, dann liegt die Bedeutung

18 Donna Haraway: »Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin«, in: *Environmental Humanities* 6 (2015), S. 159–165, hier S. 160.

19 Roland Barthes: *Mythen des Alltags* (1957), übers. von Horst Brühmann, Berlin 2010, S. 308.

20 Dietmar Dath: *Gentzen oder: Betrunken aufräumen. Kalkülroman*, Berlin 2021, S. 244.

eines realistischen Romans darin, dass er in seiner erzählten Wirklichkeit (Diegese) ›die Wahrheit‹ darstellt – etwa die Wahrheit des Naziterrors, einer traumatischen Kränkung oder eines allgegenwärtigen Rassismus. Diese Wahrheit wäre aber immer schon gegeben, eben Bedingung, und die erzählte Wirklichkeit, die Diegese des Romans, wäre dann nur ihre mehr oder weniger triviale Ableitung. Das entspräche jenem oben kritisierten Realismus, der den paradigmatischen Raum verdrängt, in dem er spricht. Versteht man dagegen Wahrheit (nunmehr mit Barcan/Dath) als Einheit der Differenz von Wirklichkeit und Möglichkeit, dann erhält jede erzählte Wirklichkeit ihre Bedeutung zuallererst in diesem paradigmatischen Raum der Möglichkeiten. Denn dieser Raum ist jenes Jenseits des bloß Faktischen, das sich im Wirklichen bemerkbar macht: Wo A ist, könnte auch A' sein. Die Bedeutung des Erzählten versteht sich in diesem Fall in mehrfachem Sinne nicht von selbst, denn es könnte auch anders sein, es könnte verändert werden und, nicht zu vergessen: Es könnte auch anders erzählt werden. Die Wahrheit des Wirklichen ist in diesem Fall nur im Vergleich mit dem jeweils auch Möglichen herstellbar, und genau damit wird die Bedeutungsebene des Textes Funktion seines literarischen Verfahrens. Das aber definiert einen Realismus, der nicht trivial ist – einen paradigmatischen Realismus.²¹

Der ist denn auch nicht weit von Pop gebaut, wenn es im Roman heißt:

»Das Kunstwerk ist, ich sag' mal, ein Positivum, es kann sogar vom Guten und Richtigen handeln, es ist ja, wenn es ein Kunstwerk ist, selbst gut und richtig. In der imperialistischen Welt handelt es aber lieber von Pessimismus, Lustgrusel, Apokalypse, Frust, Kummer, wie neunzig Prozent der Sachen, die das Feuilleton anbietet, und spachtelt höchstens noch ein bisschen Versöhnungskitsch drauf [...].«²²

Womit der Unterschied von Pop- bzw. postdigitaler Literatur und altem wie neuem Midcult noch einmal gut formuliert ist. Statt vor den neuen Medien zu warnen, was immer Konjunktur hat und nie zu etwas führt, entwirft Dath mit *Gentzen oder: Be-trunken aufräumen* eine Theorie des Romans als Möglichkeitsmaschine, wobei die Bezeichnung ›Kalkülroman‹ signalisiert, dass diese Maschine auf den gleichen Denkformen beruht, die – etwa in der Logik Gentzens – auch den Computer ermöglichen. Worin sich erweist, dass unser paradigmatischer Realismus als Verfahren dem postdigitalen Dispositiv angemessen ist.

21 Dieser Abschnitt variiert einen Abschnitt aus meinem Buch *Populärer Realismus*.

22 Dath: *Gentzen*, S. 420.

Zwischen Datifizierung und Suchmaschine

Zu den Verfahren prä- und postdigitaler Listen

Matthias Schaffrick

I. Listen vor und nach der Digitalisierung

Listen sind als Medium der Ordnung und Organisation von Wissen so alt wie die Schrift.¹ Mit der Digitalisierung² erleben sie eine bemerkenswerte Konjunktur. Digitalisierung bedeutet neben anderem auch, Daten in Listen zu organisieren.³ Im Umgang mit digitalen Medien und Formaten stößt man überall auf sie, als Suchergebnislisten oder Feeds,⁴ beim Tagging, als Ratings oder Rankings. Digitale Medien bringen ständig Listen hervor. Listen haben aber auch eine lange literarische Tradition als poetische Form,⁵ als nichtnarrative Struktur mit einem breiten literarischen Funktions- und Bedeutungsspektrum.⁶

Listen sind, wenn es um die digitalen Transformationen des Schreibens geht, aus drei Gründen relevant. Erstens weil sie eine unerlässliche Form digitaler und algorithmischer Datenverarbeitung und -organisation darstellen, zweitens weil ihre Vorläuferformen um Jahrhunderte ins Prädigitale zurückreichen und drittens weil

-
- 1 Vgl. Jack Goody: »Woraus besteht eine Liste?«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012, S. 338–396.
 - 2 Zum Begriff der Digitalisierung vgl. Thomas Christian Bächle: *Digitales Wissen, Daten und Überwachung zur Einführung*, Hamburg 2016, S. 75f., 116; vgl. Armin Nassehi: *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*, München 2019, S. 105; vgl. Joseph Vogl: *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München 2021, S. 61.
 - 3 »Das Rohmaterial des Digitalen sind also *Listen* [Hvh. M. S.] von codierten Zahlenwerten, die *Lösung* sind Informationen über alles Mögliche auf der Grundlage der Daten.« Nassehi: *Muster*, S. 32.
 - 4 Vgl. Annekathrin Kohout: »Der Feed. Selbsttechniken aus Versehen«, in: Elias Kreuzmair/Magdalena Pflock/Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld 2022, S. 17–29.
 - 5 Vgl. Umberto Eco: *Die unendliche Liste*, übers. von Barbara Kleiner, München 2009, S. 113–118.
 - 6 Vgl. Eva von Contzen: »Die Affordanzen der Liste«, in: *Zeitschrift für Literatur und Linguistik* 47 (2017): *Liste*, hg. von Matthias Schaffrick/Niels Werber, S. 317–326, hier S. 321.

sie an literarische Traditionen der letzten Jahrzehnte anknüpfen,⁷ besonders prominent zu beobachten in der Popliteratur der 1960er und 1990er Jahre.⁸

Dieser Beitrag befasst sich damit, ob und wie sich die literarischen Verfahren des Auflistens unter postdigitalen Voraussetzungen verändern. Was bedeutet die digitale, algorithmische Dissemination von Listen für ihre literarischen Erscheinungsformen und Verfahren? Unterscheiden sich die postdigitalen literarischen Listen von den Listen aus prädigitaler Zeit? Zu den postdigitalen Bedingungen der Möglichkeit von Literatur gehören die digitalen Gegebenheiten des Schreibens und des KI-prozessierten »Schreibenlassens«.⁹ Es ist davon auszugehen, dass digitale Medien und Tools als Bedingung der Produktion Niederschlag in der Präsentation eines Textes finden.¹⁰ Aber wie merkt man das den Listen an, deren Form sich dadurch auszeichnet, dass sie »historisch konstant, [...] transhistorisch« ist?¹¹ Im Hinblick auf die literarischen Verfahren stellt sich die Frage, ob nach der Digitalisierung, also unter postdigitalen Voraussetzungen, tatsächlich kein Schreiben mehr vorstellbar ist, das von den Veränderungen der medialen und technischen Gegebenheiten unberührt bliebe, wie Hanna Hamel und Eva Stubenrauch in der Einleitung dieses Bandes betonen.¹²

II. Neue Verfahren: Es gibt sie nicht, es gibt sie

Zwei Standpunkte sind zu dieser Frage nach der Unterscheidung und den Verfahren prä- und postdigitaler Listen denkbar:

Standpunkt 1: *Es gibt keine neuen Verfahren, und die Liste dekonstruiert die Differenz von prä- und postdigital.* Listen sind nämlich immer Listen, und sie sind immer als sol-

7 Vgl. Roman Alexander Barton et al. (Hg.): *Forms of List-Making: Epistemic, Literary, and Visual Enumeration*, Cham 2022.

8 Vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München² 2005; vgl. Matthias Schaffrick: »Listen als populäre Paradigmen. Zur Unterscheidung von Pop und Populärkultur«, in: *KulturPoetik* 16.1 (2016), S. 109–125; vgl. zudem das Kapitel zur Popliteratur in: Niels Penke/Matthias Schaffrick: *Populäre Kulturen zur Einführung*, Hamburg 2018, S. 150–160.

9 Vgl. Hannes Bajohr: *Schreibenlassen. Texte zur Literatur im Digitalen*, Berlin 2022.

10 Vgl. Elias Kreuzmair/Eckhard Schumacher: »Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen – Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*, Berlin/Boston 2022, S. 1–6.

11 Von Contzen: »Affordanzen«, S. 322.

12 Vgl. in diesem Band Hanna Hamel/Eva Stubenrauch: »Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur«, S. 7–21. Die Herausgeberinnen orientieren sich an den Überlegungen von Florian Cramer: »What Is ›Post-digital‹?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.): *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, Basingstoke 2015, S. 12–26.

che erkennbar.¹³ Das Medium der Liste besticht durch die zeitüberdauernde Beständigkeit seiner Form, durch die formale Konstanz.¹⁴ Einzelne, dekontextualisierte Elemente werden aneinandergereiht und zumeist untereinander aufgeschrieben. Verknüpft sind diese *items* durch nichts anderes als das Prinzip der Äquivalenz.¹⁵ Listen lassen sich demnach als ›Paradigmakonstrukte‹ definieren, wie Ann Cotten in ihrem Buch über die Listen der Konkreten Poesie vorschlägt.¹⁶ Die auf einer Liste versammelten Elemente bilden gemeinsam ein Paradigma.¹⁷ Auf einer Liste stehen so unterschiedliche Dinge wie Namen (Gästeliste), Telefonnummern (Telefonbuch), Produkte aus dem Supermarkt (Einkaufsliste), Ausflugsziele (Reiseführer), Hotels (*tripadvisor*), Bücher (Bestsellerlisten), Songs (Charts), Staatsfeinde und Terroristen (*kill list*) etc. Diese Elemente werden als Bestandteile einer Liste vereinheitlicht, ganz gleich, wie heterogen die einzelnen Elemente auf den ersten Blick sein mögen, welche Funktion sie konkret erfüllen oder ob das Paradigma selbsterstörerisch durchbrochen wird.¹⁸ Gewissermaßen sind Listen insofern immer schon digital gewesen, als sie einen nichtlinearen Zugriff auf einzelne Einheiten ermöglichen, die sich diskret modulieren lassen und zumeist quantitativ erfasst und numerisch repräsentiert werden.¹⁹ Listen bilden daher so etwas wie *prerequisites* der Digitalisierung.

Standpunkt 2: *Die Digitalisierung verändert alles, sie führt zu ganz neuen Verfahren des Auflistens und zu formalen Innovationen.* Listen vervielfältigen sich unter den Bedingungen der Digitalisierung, weil sie es ermöglichen, eine Ordnung herzustellen, ohne ein Ordnungskriterium festzulegen und ohne etwas zu wissen über die Dinge, die geordnet werden. »They generate an order almost automatically.«²⁰ Umberto Eco nennt das Internet die »Große Mutter aller Listen, unendlich *per definitionem*, da in ständiger Entwicklung begriffen.«²¹ Digitale Formate haben eine Affinität zur Form der Liste. »In the digital world lists are pervasive and seem to be the privileged form of organization of information.«²² Internetsuchmaschinen produzieren

-
- 13 Vgl. Matthias Schaffrick/Niels Werber: »Die Liste, paradigmatisch«, in: *Zeitschrift für Literatur und Linguistik* 47 (2017): *Liste*, hg. von dens., S. 303–316.
- 14 Vgl. von Contzen: »Affordanzen«, S. 321f.
- 15 Vgl. Urs Stäheli: »Das Soziale als Liste. Zur Epistemologie der ANT«, in: Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hg.): *Die Wiederkehr der Dinge*, Berlin 2012, S. 83–101, hier S. 92.
- 16 Vgl. Ann Cotten: *Nach der Welt. Die Listen der Konkreten Poesie und ihre Folgen*, mit einem Nachwort von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien 2008, S. 23.
- 17 Vgl. zum Folgenden Schaffrick/Werber: »Die Liste«, S. 307f.
- 18 Vgl. Cotten: *Nach der Welt*, S. 24.
- 19 Vgl. Bächle: *Digitales Wissen*, S. 69, 75. Cramer definiert ›digital‹ als »divided into discrete, countable units«, Cramer: »What Is ›Post-Digital?‹«, S. 17.
- 20 Elena Esposito: »Organizing without Understanding. Lists in Ancient and in Digital Cultures«, in: *Zeitschrift für Literatur und Linguistik* 47 (2017): *Liste*, hg. von Matthias Schaffrick/Niels Werber, S. 351–359, hier S. 356.
- 21 Eco: *Die unendliche Liste*, S. 360.
- 22 Esposito: »Organizing without Understanding«, S. 352.

Suchergebnislisten, um Informationen zu organisieren, sortieren und hierarchisieren.²³ Einträge in sozialen Medien sind meistens wie unendliche Listen strukturiert. Die Einträge stehen untereinander – entweder zeitlich oder nach Popularität geordnet. Und überall lassen sich Restaurants, Reiseziele, Filme, Bücher, Universitäten und anderes bewerten; das Ergebnis sind Rankings und Ratings in Form von Listen. Auch bei Wikipedia sind Listen ein großes Thema. Es gibt sowohl einen Eintrag zur Verwendung von Listen in Wikipedia-Einträgen²⁴ als auch eigens eine Liste mit Listen.²⁵ Die digital-algorithmische Automatisierung führt also, das wäre die Schlussfolgerung von Standpunkt 2, zu grundlegend neuen Verfahren, zu einer Veränderung der Konstruktionsgesetze und der Anordnungslogik, schließlich der Erscheinungsformen und der Handhabung von Listen.

Wie verhalten sich diese beiden Standpunkte zueinander? Um das zu klären, wird zunächst eine Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Typen von Listen vorgenommen und sodann die Frage adressiert, was Digitalisierung für Listen bedeutet.

Zwei Typen von Listen lassen sich heuristisch unterscheiden:²⁶ Auf der einen Seite die *auktorialen* Listen, die sich einer oder einem individuellen Listen-Autor:in zurechnen lassen und zumeist nominal gestaltet sind. Dazu gehören alltägliche Formen wie Einkaufs- und To-do-Listen, aber auch viele literarische Listen als Teil von Romanen oder in Gedichtform. Auf der anderen Seite stehen *anonyme* Listen, die algorithmisch generiert werden und sich nicht auf eine Autorinstanz, die für die Liste Verantwortung trägt, zurückführen lassen, sondern unüberschaubar große Mengen von Daten berücksichtigen und insofern quantitativ operieren. Die Quantifizierungsprozesse führen dazu, dass es sich bei den anonymen Listen im Ergebnis zumeist um ordinale (d.h. hierarchisch sortierte) oder metrische (d.h. hierarchisch sortierte mit quantifizierten Abständen zwischen den Rängen) Listen handelt.

Die auktoriale, meist nominale Form der Liste ist ein beliebtes popliterarisches Verfahren und popkulturelles Phänomen. Dazu gehören Listen, wie man sie aus den Texten von Benjamin von Stuckrad-Barre oder Andreas Neumeister kennt. Anders die anonymen Listen. Sie spielen vor allem in der Populärkultur eine Rolle, in der es immer darum geht, zu vergleichen, was in Charts, Bestsellerlisten und Rankings ganz weit oben steht, was also bei vielen Beachtung findet und was nicht.²⁷ Solche

23 Information, nicht Wissen, denn »Information ist Wissen minus Nachweis und Rechtfertigung«. Vgl.: *Kapital und Ressentiment*, S. 59.

24 Vgl. o.A.: »Wikipedia:Listen«, *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Listen> (aufgerufen am 14.02.2023).

25 Vgl. o.A.: »Kategorie:Liste (Listen)«, *Wikipedia*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Liste_\(Listen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Liste_(Listen)) (aufgerufen am 14.02.2023).

26 Zur Unterscheidung von auktorialen und anonymen Listen vgl. Schaffrick: »Listen als populäre Paradigmen«, S. 109f.

27 Vgl. Penke/Schaffrick: *Populäre Kulturen*, S. 10–15.

Listen haben durch algorithmische Techniken, die eine Automatisierung und Individualisierung der>Listenerstellung im Digitalen ermöglichen, erheblich an Bedeutung für die Darstellung von »quantifizierten Popularitätsrelationen« gewonnen.²⁸

Was aber macht die Digitalisierung mit Listen? Dadurch, dass Listen zunehmend digital generiert und distribuiert werden, verändert sich offenbar nicht ihr Inhalt oder ihre Struktur. Bestsellerlisten, Charts oder Rankings gab es schon vor der Digitalisierung, auch alltägliche Gebrauchslisten und poetische Auflistungen sind keine digitale Innovation. Die gesuchte Unterscheidung von prä- und postdigitalen Listen hängt also (in erster Linie) nicht davon ab, was auf der Liste steht; der Inhalt ist für die formale Bestimmung von Listen irrelevant. Die Differenz basiert auch nicht darauf, wie die Liste angeordnet ist, weil die paradigmatische Grundstruktur bei allen Listen identisch ist – ohne sie wäre es keine Liste.

Um prä- von postdigitalen Listen zu unterscheiden, ist stattdessen maßgeblich, wie Listen erstens prozessiert bzw. produziert werden und wie sie zweitens beobachtet bzw. genutzt/betrachtet werden. Wenn es also trotz der hartnäckigen Formkonstanz der Liste eine Transformation hin zu neuen postdigitalen Verfahren und Schreibweisen gibt, dann beruht diese Veränderung auf zwei Bedingungen des Prozessierens und des Beobachtens von Listen: Die erste Bedingung besteht darin, dass die gelisteten *items* als Daten konzeptualisiert oder in Daten transformiert werden, die im Vorgang ihrer Erhebung, Verarbeitung und Speicherung entstehen und die miteinander kombiniert, korreliert und immer neu rekombiniert und rekorreliert werden können. Die mediale Differenz von Text und Daten ist konstitutiv dafür, wie Listen erstellt und beobachtet werden. Daten lassen sich im Sinne von Luhmanns Medienbegriff als eine »offene Mehrheit möglicher Verbindungen« begreifen.²⁹ Die möglichen Verbindungen sind aber nicht unmittelbar wahrnehmbar oder sichtbar. Sie müssen erst in Form von Zahlen, Formeln, Kurven, Indizes oder eben Listen beobachtbar gemacht werden. Dahingegen liegen Texte immer schon in der stabilen, speicherbaren und reproduzierbaren Form eines Syntagmas vor.³⁰ Zwar erschließt sich die Bedeutung eines Textes erst durch das Verhältnis der syntagmatischen Achse der Kombination zur paradigmatischen Achse der Selektion. Aber entscheidend ist, dass in Texten die Kombination der Elemente, also das Syntagma, bereits festgeschrieben ist. Daten hingegen zeichnen sich durch ihre Rekombinierbarkeit aus, was Armin Nassehi als »die Verknüpfungsfähigkeit von Daten mit Daten« bezeich-

28 Jörg Döring et al.: »Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären«, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6.2 (2021), S. 1–24, hier S. 13.

29 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 168.

30 Vgl. Moritz Baßler: »Texte und Kontexte«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 355–370.

net.³¹ Der spezifischen Kohärenz literarischer Texte³² auf der einen Seite steht die diskrete Formation von Daten auf der anderen Seite gegenüber. Die Datafizierung von Literatur ist folglich die Bedingung der Möglichkeit ihrer postdigitalen Rekonfiguration. Werden nämlich Texte in Daten überführt, sind sie nicht mehr auf die gleiche Weise lesbar, entweder weil die aus Texten erzeugten Daten nicht lesbar sind oder weil ihre computerbasierte Organisation und Verarbeitung mittels Codes, Programmen und Algorithmen anders funktioniert als im Medium der Schrift.

Die zweite Bedingung der Möglichkeit für eine Transformation von Listen hin zu neuen Verfahren ist der Einsatz von Suchmaschinen, sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption von Listen. Das Schreiben und Lesen literarischer Texte findet heutzutage im ständigen Austausch mit Suchmaschinen statt. Was die Suchmaschine an Informationen bereitstellt, wie sie diese Informationen strukturiert und welche Verbindungen sie dadurch schafft, dient zum einen als Material für literarische Projekte insbesondere im Bereich der Lyrik, vor allem konzeptueller Art, zu der häufig Gedichte in Form von Listen zählen. Daniel Falb bezeichnet solche Schreibweisen mit Kenneth Goldsmith als »Post-Internet Poetry«.³³ »Strömungen wie *Flarf-* und *Alt-Lit*« zeichnen sich, so erläutert Falb, dadurch aus, dass sie »das Netz als Produktionsmittel, Habitat und Distributionsmechanismus von Dichtung verwenden«, indem sie »Ergebnisse von Google-searches oder die Textästhetik und -materialien von Blogs, Chats, SMS und sozialen Netzwerken insgesamt zur Lyrikproduktion« einsetzen.³⁴ Zum anderen gehören Suchmaschinen zu den gebräuchlichen digitalen Tools im Umgang mit literarischen Texten, insbesondere neuer Lyrik. Lyriklektüre und Suchmaschinennutzung gehören bei Gedichten von Falb, Cotten, Monika Rinck und anderen so eng zusammen, weil bei diesen Autor:innen häufig Wortkuriosa oder Fremdwörter auftauchen, die man mittels Suchauftrag zunächst entschlüsseln und kontextualisieren muss. Dadurch öffnet und schließt sich zugleich ein Raum digitaler Selbstreferenz, der nicht nur den (lyrischen) Text, sondern auch das Internet miteinschließt.³⁵ Die Suchaufträge und die Lektüre, die sich wechselseitig steuern, funktionieren als »Prozeduren im [selben, M. S.] geschlossenen Datenraum«.³⁶ Diese Erweiterung des literarischen Raumes ins Digitale hinein

31 Nassehi: *Muster*, S. 31.

32 »Voraussetzung für die Kohärenz von Texten ist, daß sie *dominant-rekurrente Seme* enthalten.« Jochen Schulte-Sasse/Renate Werner: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, München² 2001, S. 68.

33 Daniel Falb: *Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie*, Berlin 2015, S. 42.

34 Ebd. Vgl. zur Internetlyrik und ihren Genealogien und Genres Evi Zemanek: »Gegenwart (seit 1989)«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart² 2016, S. 472–482, hier S. 480f.

35 Vgl. zur »Selbstreferenz der Datenwelt« Nassehi: *Muster*, S. 106f.

36 Falb: *Anthropozän*, S. 43.

eröffnet ein Spektrum medientechnischer Affordanzen der Produktion und Rezeption.³⁷ Suchmaschinen dienen daher nicht lediglich als Instrument der Recherche, sondern sie werden selbst zu Akteuren, die die Art und Weise des Schreibens und Lesens transformieren. Solche Akteure können »ermächtigen, ermöglichen, anbieten, ermutigen, erlauben, nahelegen, beeinflussen, verhindern, autorisieren, ausschließen und so fort«.³⁸ Folglich verändern sich auch die Verfahren der Texte selbst, also ihre Konstruktionsgesetze und ihre Erscheinungsformen, denen abzulesen ist, dass digitale Medien an ihrer Konstruktion mitarbeiten.

Schreiben unter postdigitalen Voraussetzungen bedeutet mit diesen Bedingungen, d.h. der Datafizierung von Texten und dem Einsatz von Suchmaschinen, umzugehen. Welche Konsequenzen hat das für die Verfahren und Formen literarischer Texte? Welche Resonanz findet das in der literarischen Listenästhetik?

III. Satzspiele und *big data lit*

Zunächst einmal sieht man Listen ihre digitalen Konstitutionsbedingungen nicht unmittelbar an. Man vergleiche probeweise die beiden folgenden Listen:

»Ich bin schließlich kein Hampelmann
 Ich bin schließlich kein Irrenwärter
 Ich bin schließlich kein Müllabladepplatz
 Ich bin schließlich kein Wohltätigkeitsverein
 Ich bin schließlich kein Seelentröster«

»Ich hoffe es
 Ich hoffe es :)
 Ich hoffe es !
 Ich hoffe es
 Ich hoffe es!
 Ich HOFFE ES!!!!
 Ich hoffe es.
 Ich Hoffe es Ändert sich bald was.... Es ist nicht mehr auszuhalten!!!!!!!!!!!!
 Ich hoffe es auch!!!!!«

Die zitierten Listen sind sich sehr ähnlich, wenn man ihre Strukturen miteinander vergleicht. Beide Texte sind durch syntaktische und semantische Äquivalenzen

37 Zum Begriff der Affordanz vgl. von Contzen: »Affordanzen«; vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2010, S. 123f.

38 Latour: *Eine neue Soziologie*, S. 124.

gekennzeichnet. Die durchgängige ›Ich‹-Anapher, die repetitiven Elemente, der Reihungsstil, die rhythmische Oberfläche und die Abwesenheit narrativer Elemente machen die Listen vergleichbar. Sie verfügen über die gleiche paradigmatische Struktur. Dennoch handelt es sich um unterschiedliche Texte.

Die erste Liste ist ein Auszug aus Peter Handkes Gedicht *Was ich nicht bin, nicht habe, nicht will, nicht möchte – und was ich möchte, was ich habe und was ich bin*.³⁹ Dieser Text stammt aus Handkes Gedichtband *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* aus dem Jahr 1969. In diesem Band finden sich viele »Satzspiele«,⁴⁰ wie Handke das nennt, in denen syntaktische Variationen grammatischer Modelle durchgeführt werden. Das Ergebnis dieser Satzspiele ist häufig eine Liste. Der Gedichtband enthält daneben zwei sehr berühmte Handke-Texte, *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* und *Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968*, die sich ebenfalls plausibel als Listen einordnen und interpretieren lassen.⁴¹

Die zweite zitierte Liste ist ein Auszug aus dem Buch *Glaube Liebe Hoffnung. Nachrichten aus dem christlichen Abendland* von Gregor Weichbrodt und Hannes Bajohr, das sie als Textkollektiv oxoa 2015 veröffentlichten.⁴² Das Buch besteht aus drei Listen, die sechs, 25 und 33 Seiten umfassen. Die drei Abschnitte sind nach den von Paulus in 1. Kor 13 formulierten christlichen Tugenden »Glaube, Hoffnung, Liebe« sortiert. Alle Einträge auf den Listen beginnen jeweils mit »Ich glaube«, »Ich liebe« oder »Ich hoffe«.⁴³

Man sieht es den Listen in *Glaube Liebe Hoffnung* nicht an, aber sie sind ein Beispiel für digitale Literatur, die mit der Erhebung und Verarbeitung von Daten arbeitet. Zur Datenerhebung wurden Facebook-Einträge von Pegida-Anhänger:innen mittels eines Scraping-Scripts gesammelt. Daraus entstand ein Textkorpus von 282.596 anonymisierten Kommentaren, das die Facebook-Einträge als Daten

39 Peter Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a.M. 1969, S. 23–26, der zitierte Auszug findet sich auf S. 24.

40 Ebd., S. 2 (unpaginiert).

41 Vgl. Schaffrick: »Listen als populäre Paradigmen«, S. 113f. Zur »Hitparade« vgl. Elias Kreuzmair: »Peter Handke: Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968 (1968)«, in: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin/Boston 2019, S. 384–397. Sowohl Kreuzmairs als auch mein Beitrag greifen zurück auf die Überlegungen von Thomas Wegmann: »So oder so. Die Liste als ästhetische Kippfigur«, in: ders./Norbert Christian Wolf (Hg.): »High« und »Low«. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*, Berlin/Boston 2012, S. 217–231.

42 Hier zitiert nach der Ausgabe oxoa (Gregor Weichbrodt/Hannes Bajohr): *Glaube Liebe Hoffnung. Nachrichten aus dem christlichen Abendland*, Berlin 2017. Die Ausgabe von 2015 ist hier als PDF verfügbar: <https://oxoa.li/wp-content/uploads/2015/01/Glaube-Liebe-Hoffnung.pdf> (aufgerufen am 14.02.2023).

43 Vgl. oxoa: *Glaube Liebe Hoffnung*, S. 9–41, 43–48, 51–75.

verfügbar macht.⁴⁴ Dieses Korpus wurde nicht nur für das Listen-Buch genutzt, sondern auch als Datenbasis soziolinguistischer Analysen ausgewertet.⁴⁵

Die Kommentare wurden von Weichbrodt und Bajohr nach der paulinischen Tugendtrias geordnet, um die Sprache von Pegida, wie es im Nachwort heißt, zu »denormalisieren und daran zu erinnern, was in ihr gefordert und welche Weltsicht mit ihr artikuliert wird.«⁴⁶ Das sind Hass, Gewaltfantasien, Rechtsextremismus und Demokratie- und Menschenfeindlichkeit. Um einige Beispiele davon zu geben: »Ich hoffe dann das die alle als Sklaven gehalten werden mit Kopftuch und ohne Rechte und in Angst dahin vegetierend.«⁴⁷ »Ich hoffe darin wird mal später zu lesen sein, dass ihr was losgetreten habt was schon lange überfällig war und dadurch diese verlogene volksfeindliche bundesregierung zur fall gebracht wurde.«⁴⁸ »Ich hoffe das die ›Facharbeiter‹ Dir und Deiner Familie richtig was antun ...und dann will ich Dein Gutmenschen Geschwafel aber bitte IMMER noch genauso wie jetzt hören ...!!!«⁴⁹ In den nach Glaube, Liebe und Hoffnung sortierten Beiträgen kommen, so ließe sich zusammenfassen, Verschwörungs-Glaube, Vaterlands-Liebe und Umsturz-Hoffnung in radikaler, hasserfüllter und gewaltverherrlichender Form zum Ausdruck.⁵⁰ Mit dem Ziel, die Sprache des Ressentiments zu »denormalisieren«, entspricht das Konstruktionsprinzip des Buches formalistischen Verfahren der Entautomatisierung, die auch in Handkes Listen zu beobachten sind – bei ihm freilich anders semantisiert.⁵¹

Grundsätzlich gleichen sich die Listen von Handke und oxoa auch vom Aufbau her, da sie beide ›Paradigmakonstrukte‹ im Sinne Cottens darstellen. Zwischen den einzelnen Einträgen bestehen Äquivalenzbeziehungen. Erst durch den erläuternden Peritext am Ende von *Glaube Liebe Hoffnung* erschließen sich die digitalen Ent-

44 Zum ›Pegida-Korpus‹ vgl. Hannes Bajohr: »Die Sprache Pegidas«, *oxoa*, 29.01.2015, <https://oxoa.li/de/die-sprache-pegidas/> (aufgerufen am 14.02.2023).

45 Vgl. Annette Gilbert: »›Möglichkeiten von Text im Digitalen‹. Ästhetische Urbarmachung von korpuslinguistischen Analysetools und Bots der generativen Literatur der Gegenwart am Beispiel des Textkollektivs oxoa«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 91 (2017), S. 203–221, hier S. 214.

46 oxoa: *Glaube Liebe Hoffnung*, S. 78.

47 Ebd., S. 52.

48 Ebd., S. 53.

49 Ebd.

50 Joseph Vogl liefert in seinem Buch *Kapital und Ressentiment* einen Erklärungsansatz dafür, dass Plattformen bzw. Soziale Medien wie Facebook durch Techniken der algorithmischen »Relevanzbewertung« ressentimentgeladene Affektkommunikation und »autoritäre Formen des empowerment« begünstigen und fördern. Vgl. Vogl: *Kapital und Ressentiment*, S. 171–177, die Zitate ebd., S. 176f. Vogl erläutert in diesem Abschnitt die »Strukturelemente« der Plattformen, die zur »Förderung der Ressentimentbereitschaft« beitragen, ebd., S. 172.

51 Vgl. Viktor Schklowski: »Kunst als Verfahren«, in: Fritz Mierau (Hg.): *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig 1987, S. 11–32.

stehungsbedingungen des Textes, seine technischen Voraussetzungen und der Kontext der Sozialen Medien: Scraping-Script zur Erstellung der Datenbasis, das Auslesen von Facebook-Kommentaren und deren Sortierung nach den Kategorien Glaube, Liebe und Hoffnung.

So ist es auch in Bajohrs Sammlung digitaler Literatur unter dem Titel *Halbzeug. Textverarbeitung* aus dem Jahr 2018. Bajohr gebraucht Texte als Daten, indem er große Textkorpora mit Verfahren der Computerlinguistik umarbeitet oder Texte mithilfe von Datenverarbeitungsprogrammen verfremdet, neu arrangiert oder collagiert. Diese Konstruktionstechniken sieht man den Texten meistens nicht an, sondern sie erschließen sich erst aus dem erklärendem Paratext. Im ersten Zyklus »in corpore« finden sich listenartige Texte, die nach dem gleichen Prinzip konstruiert wurden wie die Listen in *Glaube Liebe Hoffnung*. Unter der Überschrift »Hinweise« erläutert Bajohr im Kommentarteil: »als *big data lit* erlaubt erst die Masse das Suchen und Konstruieren von (visuell-auditiv-semantischen) Mustern. Dabei wird auf Verfahren der Computerlinguistik zurückgegriffen«. ⁵²

Nicht nur die paradigmatische Struktur und die formalistischen Verfahren, sondern auch die Hinzufügung von peritextuellen Erläuterungen sind Handkes Gedichtband und den Arbeiten von Bajohr und Weichbrodt gemeinsam. Handke stellt seinem Band eine Erläuterung voraus, in der es heißt, dass die einzelnen Texte »als Beispiel einer vorgefaßten sprachlichen Struktur« dienen. ⁵³ Das »Ergebnis ist, daß die satzweise Beschreibung der Außenwelt sich zugleich als Beschreibung der Innenwelt, des Bewusstseins des Autors erweist, und umgekehrt und wieder umgekehrt«. ⁵⁴

Damit kommen die Differenzen zwischen der konzeptuell-sprachkritischen Literatur Handkes und der sogenannten *big data lit* ins Spiel. Die Unterschiede liegen einerseits bei der Sprechinstanz, dem ›Ich‹, und andererseits bei der Autorschaft der Texte. Bei *Glaube Liebe Hoffnung* wurde das ›Ich‹ der einzelnen Kommentar-Autor:innen anonymisiert, wodurch sich eine kollektive Sprechinstanz von Pegida-Anhänger:innen konstituiert. Dadurch wurde die individuelle Autor:innenschaft der Facebook-Kommentare getilgt. Zugleich verlagert sich die Auktorialität durch das Arrangement und die Kommentierung auf Weichbrodt und Bajohr.

In Handkes Text versichert sich ein singuläres Ich seiner Identität. Der Text endet tautologisch und typografisch auffällig:

»Was ich BIN:
Ich bin's!« ⁵⁵

52 Hannes Bajohr: *Halbzeug. Textverarbeitung*, Berlin 2018, S. 105.

53 Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, S. 2 (unpaginiert).

54 Ebd.

55 Ebd., S. 26.

Die Digitalität der digitalen Literatur liegt im Vergleich zu Handkes Liste also auf der Seite der Produktion, genauer gesagt markiert die *Datafizierung des Textmaterials* den Text als digital. Die Wiederholungsstrukturen und Häufungen der Texte, also ihre Texturen, unterscheiden sich nicht voneinander. Der Unterschied liegt darin, dass Weichbrodt und Bajohr die Kommentare als Daten behandeln, verarbeiten und sie schließlich jenseits semantischer Kohärenzen nach grammatischen Mustern sortieren. Literarische Auktorialität beanspruchen das Textkollektiv oxoa und Handke letztlich gleichermaßen.

IV. »Veränderung der Weltwahrnehmung durch das Digitale überhaupt«

In seinem Nachwort zu *Halbzeug* formuliert Bajohr einen wahrnehmungsverändernden Anspruch an digitale Literatur: »Digitale Literatur wäre [...] etwas, in dem die Veränderung der Weltwahrnehmung durch das Digitale überhaupt Darstellung findet.«⁵⁶ Das bedeutet, dass digitale Literatur sich nicht so sehr durch die datenverarbeitende Produktionsweise eines Textes auszeichnet, sondern dass digitale Literatur darstellen soll, wie sich die Weltwahrnehmung durch das Digitale verändert. Dafür sind Listen wegen ihrer Verbreitung im Digitalen ein besonders geeignetes Verfahren.

Benjamin von Stuckrad-Barres Buch *Was.Wir.Wissen*. ist ein Buch voller Listen. Einen Bezug zum Internet stellt es schon mit der Alliteration ›www‹ im Titel her. Das Buch stammt aus dem Jahr 2005, ist also im Jahr zwischen dem Launch von Facebook 2004 und dem von Twitter 2006 erschienen. Für Stuckrad-Barre ist das, wie er später in *Panikherz* schreibt, die Zeit der »komplett geisteskranken PROJEKTE«. ⁵⁷ Zu diesen manischen Projekten gehörte unter anderem der Plan, »das Internet auszudrucken«⁵⁸ – was wohl als ein Irrweg prädigitaler Printmentalität gelten darf. *Was.Wir.Wissen* lässt sich aber als Ergebnis genau dieser Idee verstehen. Stuckrad-Barres überschäumende Begeisterung für die unendlichen Möglichkeiten des Internets spricht jedenfalls für das enge Verhältnis zwischen archivierender Popliteratur⁵⁹ und der digitalen Entgrenzung des Archivs. Allerdings geschieht Stuckrad-Barres Bestandaufnahme all dessen, ›was wir wissen‹, nicht mittels einer rein positivistischen Registrierung der vorhandenen Daten, sondern im Modus popliterarischer Paradigmenbildung.

56 Bajohr: *Halbzeug*, S. 102.

57 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, Köln 2016, S. 404.

58 Ebd., S. 419.

59 Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*.

Stuckrad-Barres Buch besteht, vom Vorwort abgesehen, nur aus Listen des »tatsächlich Gewusste[n]«, ⁶⁰ des *common ground* des allgemeinen Wissens. ⁶¹ Die zwölf Kapitel, deren Überschriften an die Titel von Zeitungsressorts erinnern – Gesellschaft, Politik, Sport, Kultur, Wirtschaft, Gesundheit etc. –, sind jeweils in ca. zehn Abschnitte unterteilt. Als Überschriften dieser Abschnitte dienen Phrasen, Sprichwörter, Redewendungen, die als Frage formuliert werden: »Was ist ein offenes Geheimnis?« (21) oder »Was ist leider kein Einzelfall?« (33) im Bereich »Gesellschaft«; »Was pfeifen die Spatzen von den Dächern?« (231) oder »Was treibt seltsame Blüten?« (235) aus dem Bereich »Flora & Fauna«; »Was ist die Gretchenfrage?« (191) oder »Woran scheiden sich die Geister?« (195) im Bereich »Glaube«; »Was sind Fässer ohne Boden?« (111) oder »Was geht auf wessen Konto?« (119) aus dem Bereich »Wirtschaft«.

In den Kapitelüberschriften lehnt sich *Was.Wir.Wissen.* an Zeitungsressorts an, konzeptionell aber erinnert das Buch an Phrasensammlungen in der Tradition von Gustave Flauberts *Wörterbuch der gemeinen Phrasen* (franz.: *Dictionnaire des idées reçues*, 1880) und Johann Michael Sailers *Die Weisheit auf der Gasse oder Sinn und Geist deutscher Sprichwörter* (1810). Die Verfahren der kanonischen Sprichwort- und Phrasensammlungen variiert Stuckrad-Barre auf kreative Weise, indem er die Phraseme als Fragen formuliert, die durch eine Auflistung von Antworten mit allgemeinen Wissensbeständen gefüllt werden. Damit betreibt er Gemeinplatzrhetorik im besten Sinne, nämlich als Amplifikation eines Paradigmas. ⁶²

Welche Rolle dabei das Internet spielt, erläutert Stuckrad-Barre in einem anderthalbseitigen, zwar etwas durchgedrehten, aber sehr interessanten Vorwort. Auch hier bedarf es zum besseren Verständnis wie bei Handke und wie bei oxoa eines auktorialen Paratextes:

»Das ideale Medium, Wissen zu archivieren, zu verbreite(r)n, stetig, vertieft zu verknüpfen, ist mit dem Internet gefunden. Finden kann man dort alles, nur verliert man sich (tatsächlich und wortwörtlich alles Mögliche findend) bei der Suche gern einmal. Was es alles gibt, staunt man und ist so ratlos wie fasziniert. Es gibt nichts, was es nicht gibt, heißt es im so genannten Volksmund. Dieser wird gemeinhin als Urheber und Benutzer solcher Weisheiten, Bezeichnungen und Redewendungen identifiziert, deren Gebrauch zum Brauch geworden ist. In diesen Prozess von Sprach- und Wissensentwicklung ermöglicht das Internet frühzeitig

60 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Was.Wir.Wissen.*, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 10. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

61 Vgl. zur phraseologischen Funktionalisierung von *Was.Wir.Wissen* Matthias Schaffrick: »Das wird man ja wohl noch sagen dürfen«: Rhetorik und Poetik der populistischen Phrase«, in: Stefan Neuhaus/Immanuel Nover (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin/Boston 2019, S. 79–108, zu Stuckrad-Barre insb. S. 101–105.

62 Zur Rhetorik der Gemeinplätze (*loci communes*) mit Bezug auf Cicero vgl. Karl-Heinz Göttert: *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*, München ³1998, S. 113.

Einblick und Teilnahme. [...] Und die relative Gleichförmigkeit von Präsentation, Zugänglichkeit und Ausschilderung von Quellen sehr unterschiedlicher Qualität spiegelt und potenziert die Verwirrung.« (9)

Es geht also darum, Gegenwartswissen zu archivieren, zu distribuieren und zu kombinieren. Das Verhältnis von Suchen und Finden ist dafür konstitutiv. Zugleich besteht die Möglichkeit, sich in diesen Praktiken selbst zu verlieren. Das ›Ich‹, das in den vorausgegangenen Listen noch dominant war, verliert sich in der Suche nach Wissen. Von Daten ist hier gar nicht die Rede. Doch scheint weniger das Sich-Verlieren ein Problem darzustellen als die »relative Gleichförmigkeit« der Darstellungsweise zum Beispiel einer Suchergebnisliste. Darauf können nach dem Prinzip der relativen Äquivalenz, das jede Liste kennzeichnet, heterogene Einträge versammelt sein, ohne dass ihre historischen oder qualitativen Unterschiede markiert würden. Durch diese Unterschiedslosigkeit ›potenziert sich die Verwirrung‹. Das Zitat enthält eine treffende und hellsichtige Beschreibung nicht nur digitaler, sondern auch postdigitaler Erfahrungsräume, die eine Kombination aus Staunen, Ratlosigkeit und Faszination hervorrufen und in denen man etwas suchen, finden und sich schließlich verlieren kann.

Der Verweis auf den Volksmund, die Stimme des Volkes (*vox populi*), ist zwar etwas irritierend, aber Stuckrad-Barres Buch ist eben eine Art digitaler Volksmund, in dem populäres Wissen, das, was alle wissen, verarbeitet wird. »Um das Gewusste zu zeigen, kann man nicht alle fragen. Ein repräsentativer Anblick des Wissens ist aber zugänglich durch die Phrasen, in denen es auftritt.« (10)

Zu diesen Phrasen gehört bei Stuckrad-Barre zum Beispiel die Frage:

»Was ist eine Wissenschaft für sich?

Nordic Walking

Klinische Ernährungs- und Infusionstherapie

Korrekt zitieren

Organische Chemie

Der in den sechziger Jahren entstandene Boogaloo-Tanz

Steuern sparen

Fußball

Bier einschenken

Tee

[...]

Liebe

Pflanzabstände von Hecken

Die Entwicklung von Klimageräten

Zündkerzen

Drogen

Kaninchenernährung

Die richtige Ernährung für Kraftsportler und Bodybuilder
 Digitale Fotografie
 Farbkorrektur
 Fechten
 Bedienung und Lenkung der guten alten Planierraupe
 Tennisplatzpflege
 Die Bepflanzung des Gartenteichs
 Antragstellung bei der EU
 Billig kochen« (171f.)

Das ist eine lange Liste recht heterogener Gegenstände. Als ästhetische Form eines typisch popliterarischen Verfahrens ist sie vor allem durch zwei Merkmale gekennzeichnet: durch die paradigmatische Äquivalenz ihrer Einträge und die Vermeidung beziehungsweise Auflösung narrativer Strukturen wie Kausalität, Finalität oder Chronologie. Die Elemente der popliterarischen Listen, bei denen es sich in der Regel um nominale Listen handelt, stehen gleichgültig nebeneinander. Das ist die »relative Gleichförmigkeit der Präsentation«, von der Stuckrad-Barre im Vorwort spricht.

Der Reiz der Liste entsteht vor allem aus dem unerwarteten, unwahrscheinlichen Nebeneinander heterogener Elemente, die sich semantisch nicht übereinbringen lassen – wie »Steuern sparen« und »Digitale Fotografie«. Und außerdem dadurch, dass die Liste komische Effekte hervorruft wie durch die semantische Kontiguität der Ernährung von »Kaninchen« und »Kraftsportlern«. Ihren Zusammenhalt aber gewinnen die einzelnen Elemente nur durch das in der Überschrift formulierte Sprichwortparadigma.

Als ein Beispiel postdigitaler Literatur ist das Buch bemerkenswert, weil es die epistemologischen Konsequenzen des Lebens mit Suchmaschinen zum Thema macht, zugleich aber eine postdigitale, algorithmisch-auktoriale Doppelcodierung zum Ausdruck bringt, die zwischen Stuckrad-Barre und der Suchmaschine changiert. Das kann zu Verwirrungen führen, wie zum Beispiel in Moritz Baßlers Beitrag über Katalog- und Montageverfahren im *Handbuch Literatur & Pop*. Baßler spricht hier beiläufig von den »Google-Trefferlisten, die Stuckrad-Barre in *Was.Wir.Wissen* (2005) druckt«. ⁶³ Ich glaube, dass diese Beschreibung den auktorialen Anteil an der Konfiguration der Listen nicht richtig erfasst. Die Listen sind gerade nicht ausgedrucktes Internet, wie es Stuckrad-Barre ursprünglich vielleicht plante, sie sind nicht *ready mades* aus Suchergebnislisten, sondern sie parodieren und reflek-

63 Moritz Baßler: »Katalog- und Montageverfahren: Sammeln und Generieren«, in: ders./Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin/Boston 2019, S. 184–198, hier S. 196.

tieren die unendliche Praxis des Suchens und Findens mittels Suchmaschinen im Internet.

Zum Beispiel heißt es in der Liste »Wo es aussieht oder zugeht wie bei Hempels unterm Sofa«:

»Auf der Erde, bevor dort neues Leben entstanden ist
 Im politischen Alltag
 In Eminems Haus
 Zwischen Potsdamer Platz und Brandenburger Tor
 Bei der Kelly Family an Bord [...]
 Bei den Parteien, Aber das ist wenigstens bürgernah.
 Im LKA Berlin« (29)

Durch die unerwarteten, kontraintuitiven Nachbarschaften in diesen Listen werden die Gleichförmigkeit und Absurdität der Suchergebnislisten vor Augen geführt. Die Listen lassen sich als *postdigital* definieren, weil sie den Umgang mit digitalen Medien reflektieren und literarisch kommentieren. Während durch die Nutzung digitaler Tools die Bedingungen der Möglichkeit von Literatur erläuterungsbedürftig werden, vermögen es Stuckrad-Barres Listen, die »Veränderung der Weltwahrnehmung durch das Digitale überhaupt«⁶⁴ darzustellen.

Im Vergleich zu alltäglichen Suchergebnislisten fällt erstens auf, dass bei Stuckrad-Barre die Hierarchisierung der Ergebnisse fehlt. Googles Algorithmus bewertet automatisch die Relevanz von Webseiten nach Verlinkung, Häufigkeit, Kontextinformationen, Aktualität. Wie diese Sortierung abläuft, ist der Suchergebnisliste nicht zu entnehmen. Listen geben grundsätzlich keine Auskunft darüber, warum welches Element an eben jener Stelle der Liste platziert ist, an der es steht. Sie begründen und rechtfertigen ihre Reihenfolge nicht, und sie kaschieren dadurch ihre Kontingenzen. Die Listen in Stuckrad-Barres Buch rechtfertigen sich ebenso wenig für ihre Anordnung wie die Listen der Suchmaschinen, die hierarchische Ordnung aber durchbrechen sie.

Ein zweites Merkmal unterscheidet die digitalen Listen des Internets von Stuckrad-Barres postdigitalen Listen. Suchergebnislisten bringen nämlich keine Paradigmen hervor, sondern Identitäten. Die Suche nach einer Maus führt zu vielen weiteren Mäusen, die Suche nach Schuhen zu weiteren Schuhen usw. Das Paradigma anderer kleiner Nagetiere (Hamster, Meerschweinchen, Eichhörnchen etc.) oder Fußbekleidungen (Sandalen, Socken, Pantoffeln etc.) wäre hingegen überhaupt kein adäquates Suchergebnis. Solche Paradigmenbildung leisten aber Stuckrad-Barres Listen.

64 Bajohr: *Halbzeug*, S. 102.

V. Ausblick

Die Datafizierung von Texten macht die unterschiedlichen Spielarten digitaler Literatur, wie Weichbrodt und Bajohr sie betreiben, ›interessant‹. ›Interessant‹ sind die digital generierten Listen im Sinne der ästhetischen Kategorie ›interesting‹, die vor allem auf konzeptuelle Kunst und Literatur zutrifft. Das Interesse leitet sich dabei vor allem aus der theoretischen, meist paratextuellen Erläuterung des Konzepts ab, weniger aus den am Objekt, Bild oder Text beobachtbaren Verfahren. Das führt im Fall ›interessanter‹ Literatur zu einer Nähe zwischen Kunst und Theorie, Literatur und Wissenschaft.⁶⁵ Insofern ist es bemerkenswert, dass auch für die digitale Literaturwissenschaft, die mit Daten anstatt mit Texten arbeitet, die Datafizierung von Texten die entscheidende methodische Verschiebung gegenüber anderen, *text* basierten Methoden der Literaturwissenschaft darstellt.⁶⁶

Stuckrad-Barres Listen funktionieren anders, nicht über die Datafizierung von Texten. Sie sind deshalb von Bedeutung, weil sie die formale Konstanz der Liste mit Verfahren anreichern, die sich aus dem Umgang mit digitalen Medien ergeben. Das bedeutet, dass die Form der Liste über die digitalen Transformationen hinweg konstant bleibt, sich die Verfahren aber durchaus ändern. Stuckrad-Barres Listen markieren diese Differenz von Form und Verfahren, und sie archivieren sowohl eine Reihe von Sprichwörtern und Redewendungen als auch kuriose Beispiele, die diese Redewendungen illustrieren. Darüber hinaus verleihen sie den Praktiken des Suchens und Findens eine ästhetische Form, die geeignet ist, die Praktiken selbst als historische zu fassen. *Was.Wir.Wissen.* dokumentiert medienarchäologisch die Zeit eines euphorischen Überschwangs angesichts all der Möglichkeiten digitaler Technologien und ihrer Verheißungen. Daraus ergibt sich ein anderes Bild von dem, was Digitalisierung für die kommunikative Konstitution des Sozialen bedeutet, als aus den ressentimentgeladenen Texten von Pegida, die Weichbrodt und Bajohr zehn Jahre später zusammentragen.

Postdigital wäre demzufolge ein Begriff nicht für das, was mit den Errungenschaften der Digitalisierung arbeitet oder digitale Verfahren wie selbstverständlich

65 Vgl. Sianne Ngai: *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Mass./London 2012, S. 110–173, hier S. 139. Vgl. zur Nähe von Literatur und Wissenschaft im Fall digitaler Literatur auch Hanna Engelmeier: »Was ist die Literatur in ›Digitale Literatur?‹«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 823 (Dez. 2017), S. 31–45, insb. S. 45.

66 »Für die Geisteswissenschaften insgesamt und auch für die Literaturwissenschaft hat sich durch die Verfügbarkeit von großen bis sehr großen Text- und anderen Datensammlungen eine interessante Erweiterung des Methodenspektrums ergeben.« Fotis Jannidis: »Quantitative Analyse literarischer Texte am Beispiel des Topic Modelling«, in: *Der Deutschunterricht* 68.5 (2016), S. 24–35. Der Unterschied, der zwischen der Analyse von Literatur entweder als Text oder als Daten besteht, wird meist jedoch nur unzureichend berücksichtigt.

durchführt. Sondern das Postdigitale verhält sich zum Digitalen wie Pop zum Populären. So wie Pop die Phänomene des Populären »gegen ihre Selbstverständlichkeit thematisch« werden lässt,⁶⁷ nehmen die postdigitalen Verfahren der Literatur dem Digitalen seine mittlerweile alltägliche Selbstverständlichkeit.

67 Nach einer Formulierung von Max Imdahl: »Probleme der Pop Art«, in: Charis Goer/Stefan Greif/Christoph Jacke (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*, Stuttgart 2013, S. 64–75, hier S. 64.

Schreibszene: Fanfiction (mit einer Fallstudie zu Joshua Groß)

Eva Geulen

»ich sagte: alle formen von leben sind eigentlich fan-fiction.«¹

I.

Der Begriff des Postdigitalen indiziert nicht nur zunehmende Mischungsverhältnisse von analogen und digitalen Phänomenen, sondern schließt auch die starke These ein, dass es nichtdigitale Literatur und Kunst überhaupt nicht mehr gibt: »Alle Literatur ist heute digital, aber nicht jede weiß darum.«² Das kann man entweder damit begründen, dass Digitalität so alt ist wie die alphanumerischen Schriftkulturen,³ oder alternativ den Umstand anführen, dass auch analog produzierte Artefakte retrospektiv von unserem digitalen Umgang mit ihnen transformiert werden; Analoges kann es ja nur vor dem Hintergrund des Digitalen geben. Unabhängig davon, welcher Begründung man den Vorzug gibt, impliziert der Begriff des Postdigitalen so eigentlich – und entgegen dem Anschein einer radikalen Zäsur, die wir

-
- 1 Joshua Groß: *Entkommen*, Berlin 2021, S. 103.
 - 2 Hannes Bajohr: *Schreibenlassen. Texte zur Literatur im Digitalen*, Berlin 2022, S. 9. Zur Vorgeschichte des Postdigitalen gehört seine Herkunft aus der Computermusik, vgl. die Kolumne von Nicholas Negroponte »Beyond Digital«, in: *wired*, 6.12 (1998) sowie Kim Cascone: »The Aesthetics of Failure. Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24/4 (2000). Zur Erweiterung des Bedeutungsspektrums in den vergangenen Jahren vgl. Florian Cramer: »What Is ›Post-digital‹?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.): *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, Basingstoke/New York 2015, S. 12–26.
 - 3 Vgl. Sybille Krämer: »Der ›Stachel des Digitalen‹ – ein Anreiz zur Selbstreflexion in den Geisteswissenschaften? Ein philosophischer Kommentar zu den Digital Humanities in neun Thesen«, in: *[Post] Digital Classics Online*, Bd. 4.1, 2018, S. 9. In der Stoßrichtung ähnlich (aber anders wertend) argumentiert Philipp Schönthaler in: *Die Automatisierung des Schreibens & Geneprogramme der Literatur*, Berlin 2022, S. 23.

mit dem Präfix ›post‹ häufig assoziieren – ein Kontinuum von älterer und neuerer Literatur.⁴ Doch in der diskursiven Praxis fungiert das Postdigitale meistens genau umgekehrt als Kampf- und Überbietungsvokabel. In den Beiträgen des 2021 erschienenen *Text + Kritik*-Sonderbandes zur *Digitalen Literatur II*⁵ wird postdigitale Literatur emphatisch gegen die obsoleten Autor- und Werkbegriffen anhängende Literatur profiliert – als ob uns erst das Internet vom romantischen Phantasma des schöpferischen Genies geheilt hätte und nur die kollektiven Schreibprojekte im Netz darüber belehren könnten, dass Autorschaft nicht Sache eines einsamen Subjekts mit privilegiertem Weltzugang ist, das nächtens beim Schein der Lampe ein Werk schafft.⁶ Aber genau diese entmythologisierenden Aspekte digital produzierter und rezipierter Literatur beschäftigen Annette Gilbert oder Niels Penke im genannten Band. Auch Kathrin Passig und Hannes Bajohr spielen dort die Verfahren digitaler Textgenerierung gegen vermeintliche romantische Restbestände aus. Bajohrs 2022 erschienene Aufsatzsammlung trägt den programmatischen Titel *Schreibenlassen*. Allerorten geht es um »Communities und Algorithmen« als Alternativen zu Autorschaft und Werk.⁷

Darüber werden Bemühungen vergessen, Autor- und Werkbegriff auf anderem Weg, praxeologisch, materialitäts- und medientheoretisch informiert, mithilfe der sogenannten »Schreibszene« zu flexibilisieren. Rüdiger Campe hat die schon bei Claude Lévi-Strauss und im Anschluss an ihn und Sigmund Freud auch bei Jacques Derrida einschlägige »Schreibszene«⁸ in ein seit 2012 vielfältig evoziertes literaturwissenschaftliches Konzept überführt.⁹ In Campes Verständnis umfasst die

-
- 4 Zur Diskussion um Kontinuitäten und Diskontinuitäten vgl. Alexander Böhnke/Jens Schröter (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004; John Lavagnino: »Digital and Analog Texts«, in: Ray Siemens/Susan Schreibman (Hg.): *A Companion to Digital Literary Studies*, 2008, https://companions.digitalhumanities.org/DLS/?chapter=content/9781405148641_chapter_22.html (aufgerufen am 30.01.2023).
- 5 *Text + Kritik* X/21 (2021): Sonderheft *Digitale Literatur II*, hg. von Hannes Bajohr/Annette Gilbert.
- 6 Zur Topik dieser Schreibszene, die schon bei Quintilian zu finden ist, vgl. Rüdiger Campe: »Stil als Übung: Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszene«, in: *Interjekte* 14 (2022): *Stil und Rhetorik*, hg. von Eva Geulen/Melanie Möller, S. 17–31, <https://doi.org/10.13151/IJ.2022.14.03>.
- 7 Niels Penke: »Populäre Schreibweisen. Instapoetry und Fan-Fiction«, in: *Text + Kritik* X/21 (2021): Sonderheft *Digitale Literatur II*, hg. von Hannes Bajohr/Annette Gilbert, S. 91–105, hier S. 95.
- 8 Zum Begriff der Schreibszene vgl. Rüdiger Campe: »Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript«, in: *Modern Language Notes* 136/5 (2022), S. 1114–1133.
- 9 Vgl. Katja Barthel (Hg.): *Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne*, Berlin/Boston 2022.

Schreibszene das Ensemble der in Schreibakte involvierten Elemente.¹⁰ Nach Art einer Assemblage versammelt eine Schreibszene unterschiedliche und voneinander unabhängige Faktoren, die mindestens drei verschiedenen Sphären entstammen: das Technische beziehungsweise Technologische, also die Instrumente des Schreibens; sodann die Gesten, also die sozialen Bedingungen, alles, was Körper und Seele an Bewegung oder Haltung beim Schreiben abverlangt wird; und schließlich das jeweilige Schriftsystem. In der Schreibszene bilden diese verschiedenen Faktoren ein Ganzes beziehungsweise eine Form; ihr punktuelles Zusammenspiel in der und als eine Szene bedeutet jedoch nicht, dass die Elemente intrinsisch zusammenhängen. Ihre partikuläre Eigenlogik oder Autonomie und auch die ihnen jeweils zugehörigen Geschichten verlieren die Elemente nur, sozusagen theatralisch beziehungsweise szenisch, *in* der Schreibszene *als* einer Form. Und als Form interveniert die Schreibszene ihrerseits in »an open and categorically diverse field of autonomous forces, materials and principles of agency«. ¹¹ Das hat methodische Konsequenzen für Interpretation und Analyse von Schreibszenen:

»Respecting the autonomy of the assembled factors is as important as recognizing the emergence of the writing scene as form and function of connectivity. Failing to respect the irreducibility of technology, gesture, and meaning leads to mechanical or, more often, idealistic hypostatization [...]; the history of literature is the history of meaning [...]. [...] Failing to recognize the irreducibility of the writing scene as a functional form leads to untenable claims regarding cause and effect (this technology produces this kind of meaning; producing meaning is the product of certain disciplines and pedagogies etc.).«¹²

Kürzlich hat Campe sein Verständnis der Schreibszene noch einmal formtheoretisch präzisiert und dabei zwei Schreibszenen oder vielleicht besser: zwei Erscheinungsweisen der Schreibszene unterschieden. Ist die Schreibszene einerseits das, was man in einem Text antrifft und vor sich hat, so spielt die wahrnehmende Rezipientin ihrerseits eine aktiv reflektierende und ebenfalls intervenierende Rolle in der Szene. So eröffnet die Schreibszene bei Lévi-Strauss beispielsweise dem Anthropologen bestimmte Möglichkeiten der Reaktion und der Deutung. Dabei wird die Schreibszene gewissermaßen verdoppelt: »The writing scene implies [...] a reflection

10 Vgl. Rüdiger Campe: »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*, Berlin 2012, S. 269–282; Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988; Rüdiger Campe: »Schreiben im Process. Kafkas ausgesetzte Schreib-Szene«, in: Martin Stingelin et al. (Hg.): *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen: Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 115–132.

11 Campe: »Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript«, S. 1131.

12 Ebd., S. 1124.

in which an image or a double can be formed which one might call the ›scene of writing‹ in order to distinguish it from the ›writing scene‹ as the primary object of the ›empirical perception‹.¹³ Diese reflexive Verdopplung ermöglicht nicht nur die Intervention von außen in die Schreibszene, sondern erschließt der Schreibszene auch die Möglichkeit ihrer Bezugnahme auf sich selbst als ein Außen, also ihre Selbstreferenz. Der eigentlich bekannte, aber meistens vergessene Umstand, dass alle Texte, auch literarische, in (empirisch gegebenen) Schreibszenen entstehen, drängt in literarischen Schreibszenen in den Vordergrund; in ihnen wird thematisch und damit sinnfällig, *dass* sie geschrieben wurden. Durch die reflexive Verdopplung fungiert die Schreibszene einerseits als Interface zwischen Texten und Leserinnen und Lesern, andererseits ermöglicht sie es Texten, auf sich selbst als Schrift und Literatur zu verweisen. Und das eine wie das andere wird man als genuine, in der wissenschaftlichen Praxis einander allerdings meistens ausschließende, Möglichkeiten des Umgangs und der Auseinandersetzung mit Literatur betrachten dürfen.

Dass die Schreibszene sich Binnenunterscheidungen wie etwa der zwischen passiven und aktiven Faktoren entzieht, versteht sich. Die spannendere Frage lautet aber: Ist die strukturell offene und als eine Form aufgefasste, literarhistorisch jedoch bislang robuste Schreibszene¹⁴ mitsamt ihren methodologischen Implikationen auch noch anwendbar auf neuere Phänomene kollaborativen Schreibens auf Onlineplattformen und unter Umständen sogar auf digital generierte Literatur (»Communities und Algorithmen«)? Oder hat man umgekehrt davon auszugehen, dass diese jüngeren und jüngsten Phänomene ein Jenseits der Schreibszene markieren? Im ersten Fall könnte man argumentieren, dass das für Schreibszenen charakteristische Zusammenspiel autonomer Elemente je eigenen Rechts im digitalen Schreibuniversum sehr viel schärfer hervortritt als im analogen. Wenn die Schreibszene eine Form darstellt, deren Elemente ihre Kohärenz der zeitweiligen Interaktion in formenden oder ent-formenden Prozessen verdanken, dann sind jüngere Textpraktiken, von Instapoetry und Twitteratur bis zu Literatur auf eigenen Plattformen wie *Wattpad*, immer noch und immer wieder Elaborationen der punktuellen Interaktion für sich genommen autonomer Instanzen in einer instabilen Szene. Für die jüngste (post-)digitale Literatur würde dann gelten: Was an Algorithmen, Daten und KI im Schreiben immer schon mit ›am Werk‹ war, macht sich kenntlich und tritt hervor. Die Blackbox, als die Werkentstehung vor allem in romantischen Schreibszenen erscheint, wird geöffnet; man sieht, wie es

13 Ebd., S. 1118.

14 Es gibt sie je anders bei Quintilian oder Ingeborg Bachmann; obwohl die jeweiligen Schreibszenen Unterschiedliches aufschließen, rücken ihre Texte durch die Schreibszenen in eine historische Kontinuität. Vgl. Campe: »Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript«, S. 1114–1130.

gemacht ist, dass es gemacht ist und dass dabei mehr als nur ein menschliches Subjekt mitgewirkt hat.

Es könnte aber auch genau umgekehrt sein: Postdigitale Literatur im weiten Sinne und vor allem *digitally born literature* unter KI-Bedingungen verschattet wieder, was die literaturwissenschaftlich gerüstete Schreibszenen erhellen und auch entmythologisieren konnte (vor allem das männliche Autorsubjekt beim Lampenschein). Das war das Versprechen des Konzepts der Schreibszenen und ist bis heute sein attraktiver Anspruch. Aber mit einem Deep Learning nutzenden Textgenerator, wie er seit November 2022 mit ChatGPT von Open AI verfügbar ist, kehrt eine Opazität der Schreibszenen zurück, die sich der Rekonstruktion oder Befragung endgültiger entzieht als je ein romantisches Schreibsubjekt.¹⁵ Wie unheimlich es wird, wenn die Maschine halluzinierend die Topik von Genie und Wahnsinn in ihrer dunkelsten Variante reproduziert, erfährt man in dem Gespräch des *New York Times*-Kolumnisten Kevin Roose mit der in Bing eingebauten KI.¹⁶

Weil sich über solche Perspektiven vorläufig nur spekulieren lässt, beschränke ich mich auf die Frage, ob die Schreibszenen denn für die mindestens von ihren Stoffen her sehr digitalaffine Literatur von Joshua Groß und seinem literaturproduzierenden Umfeld noch ein tragfähiges Konzept ist. Dazu möchte ich an dieser Stelle in heuristischer Absicht mit dem Begriff Fanfiction operieren.¹⁷ Fans spielen bei Groß und ihm nahestehenden Autorinnen und Autoren eine wichtige Rolle: man outet sich dort häufig als Fan, z.B. von deutschem Soft-Rap mit Delphinen,¹⁸ aber auch vom Rapper Jellyfish P, Miami, Quallen und anderem mehr. Fanfiction kann unschwer als Ausgestaltung einer Schreibszenen verstanden werden und wird auch dem Primat gerecht, den die Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes der Frage von Darstellungsverfahren eingeräumt haben. Zumindest im Segment der Popliteratur von Rainald Goetz und Benjamin von Stuckrad-Barre bis zu Leif Randt und Joshua Groß gilt, dass sie immer auch Fanfiction ist.

-
- 15 Die Rückkehr der Blackbox oder einer neuen Opazität hatte Sybille Krämer bereits 2018 abgesehen. Auch Bajohr, dessen digitale Textexperimente durchweg einer modernistischen Ästhetik folgen, die die Nachvollziehbarkeit der Verfahren einschließt, treibt die Rückkehr des Opaken um. Mit Blick auf das Sprachmodell GPT-3 heißt es: »So steht etwa mit der Undurchsichtigkeit von KNNs [künstlicher neuronaler Netze, E. G.] die Poetik der Transparenz infrage, der viele Werke der am konzeptuellen Schreiben geschulten generativen Literatur der Gegenwart folgen.« Bajohr: *Schreibenlassen*, S. 199f.
- 16 Vgl. Kevin Roose: »Bing's A.I. Chat: »I Want to Be Alive.« 😊«, in: *The New York Times*, 16.02.2023, <https://www.nytimes.com/2023/02/16/technology/bing-chatbot-transcript.html> (aufgerufen am 18.02.2023).
- 17 Vgl. zu Fanfiction als Metafiktion in diesem Band Martina Stemberger: »That's so meta | love it omg«: Fanfiction als Metafiktion«, S. 69–96.
- 18 Vgl. das Interview von MC Smook mit Joshua Groß in: ders./Johannes Hertwig/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus*, Fürth 2018, S. 212–223.

Gegenwärtig ist Fanfiction fraglos die häufigste Form von Literatur im Netz (neben erotischen Texten; es gibt jedoch signifikante Überschneidungen). In rauen Mengen wird sie auf Plattformen mit enormer internationaler Reichweite und Millionen von Usern und Userinnen produziert und rezipiert. Mit Gérard Genette kann man Fanfiction auf den Begriff ›allographischer Fortschreibung‹ bringen. Wie man u.a. von Nora Ramtke und Andreas Becker lernen kann, handelt es sich dabei um eine schon in der Frühen Neuzeit verbreitete Praxis, die die weitere Entwicklung des Urheberrechts seit dem 18. Jahrhundert überlebt hat, um schließlich in der digitalen Welt besonders üppige (von Kommerz eben aufgrund des Urheberrechts erfrischend freie) Blüten zu treiben.¹⁹ Die häufig streng regelgeleiteten und detaillierten Anforderungsprofile von Fanfiction im Netz erinnern an rhetorische Aufgaben und den Übungscharakter älterer Schreibszenen.²⁰ Zu den gattungspoetischen Regeln gehört beispielsweise das obligatorische *Taggen* eines Fanfiction-Textes, das sowohl Bewerbungsfunktionen erfüllt als auch eine sehr ausführliche Triggerwarnung zu liefern hat und damit weite Teile des Plots vorab preisgeben muss. Die Subgenres sind zahllos. Voraussetzung der meistens personal erzählten Um- und Weiterdichtungen (von literarischen Klassikern bis zu Serien, Filmen und der freilich umstrittenen *real person fiction*) ist die Identifikation mit einer Figur – und das muss kein Mensch sein; *Moby Dick* kann auch aus der Perspektive des Wals erzählt werden – sowie die Entdeckung von ›Lücken‹ im Plot, die weitere Entwicklungen oder alternative Handlungsverläufe ermöglichen. Den scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten der Adaptation und Umschrift steht die umfassende Reglementierung von Fanfiction seltsam gegenüber. Ungeachtet der Beschränkungen und Regularien, denen Fanfiction genretechnisch unterliegt, werden die Produkte dieser sekundären Autorschaft im wissenschaftlichen Diskurs überwiegend enthusiastisch als Ermächtigung der Schreibsubjekte, Demokratisierung und Enthierarchisierung des Literatursystems und des Kanons gefeiert: *transgressive appropriation* ohne schlechtes Gewissen.²¹ Eher selten trifft man auf den auch naheliegenden Gedanken, dass Fanfiction eigentlich genau das Gegenteil von alledem ist, nämlich noch in der vermeintlichen Überschreitung (etwa im erotischen Register) zur Affirmation des Prätextes verurteilt. Wahrscheinlich gehört

19 Andreas Becker/Nora Ramtke (Hg.): *Imitat, Zitat, Plagiat und Original in Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 2016. Vgl. zum wissenschaftlich inzwischen sehr differenziert diskutierten Konzept von Fanfiction u.a. Nacim Ghanbari: »Fan Fiction (18. Jahrhundert – Gegenwart)«, in: Anne Ganzert/Philipp Hauser/Isabell Otto (Hg.): *Following. Ein Kompendium zu Medien der Gefolgschaft und Prozessen des Folgens*, Berlin 2023 [im Druck]; Matthew H. Birkhold: *Characters before Copyright. The Rise and Regulation of Fan Fiction in Eighteenth-Century Germany*, Oxford 2019.

20 Vgl. Campe: »Stil als Übung«.

21 Vgl. Penke: »Populäre Schreibweisen. Instapoetry und Fan-Fiction«.

die Suspendierung dieser Alternative zum Reiz von Fanfiction und ist Teil ihres Betriebsgeheimnisses.

II.

Solches Oszillieren zwischen Transgression und Affirmation, das Bedürfnis, ihre Unterschiede zu verschleifen, bildet ein prominentes Motiv von Joshua Groß' poetologischen Selbstbeschreibungen. Die Geschichte um den Rapper Jellyfish P, aber auch das *Cloud Control*-Spiel in seinem Roman *Flexen in Miami* reflektieren die Ambivalenzen von Fanfiction in der postdigitalen Welt zwischen affirmativer Reproduktion und kreativer Aneignung, zwischen Entfremdung und Erweiterung. In dem manifestartigen Band *Mindstate Malibu* (mit dem kessenen Untertitel *Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus*) bringt Groß es auf den (verschiedene Standpunkte emphatisch nivellierenden) Punkt: »Wer es nicht permanent schafft, gleichzeitig Ironie, Selbsthass, Nostalgie, Affirmation und Konterrevolution in sich selbst auszuhalten, ist ein Hurensohn, der die Schichtungsverhältnisse der Gegenwart nicht verstanden hat.«²² Das Kalkül der Überdetermination bestimmt auch den Umgang mit zahlreichen theoretischen Prätexten: »[W]ie wir von Adorno wissen«, heißt es bei Charlotte Krafft in einem Beitrag mit dem Titel *Utopie der ›Hyperironie‹*.²³ Daraufhin wird eingespielt, was in Sachen Ironie Rang und Namen hat: Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Lévi-Strauss und Richard Rorty, Herbert Marcuse, Susan Sontag und schließlich noch Hans Vaihingers Philosophie des ›Als ob‹. Systematisch arbeitet der Text sich an den beiden Lesarten ab, die er anbietet: Einerseits liefert er die Theorie zur Praxis der Hyperironie, andererseits will er diese Theorie durch hyperironische Praxis überbieten und unterlaufen. Dieses Doppelspiel erweist sich als Bauprinzip einer ganzen Reihe von Texten in diesem Band, bestimmt zum Beispiel auch Lisa Krusches gequälten Abgesang auf die Authentizität, von der sie doch nicht lassen mag.²⁴ In der Einleitung wird dann auch das mediale Dispositiv angeführt, dem sich die Ausweitung der Zone für Fanfiction praktisch und theoretisch verdankt: »Dieses verdammte Internet. Ein Ort, in dem alles, was seinen Weg einmal hineingefunden hat, recycelt, rekontextualisiert, manipuliert und invertiert werden kann

22 Joshua Groß: »Die Zauberberg-Bubble«, in: ders./Johannes Hertwig/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form des Eskapismus*, Fürth 2018, S. 300–309, hier S. 307.

23 Charlotte Krafft: »Utopie der ›Hyperironie‹«, in: Joshua Groß/Johannes Hertwig/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form des Eskapismus*, Fürth 2018, S. 166–189, hier S. 179.

24 Vgl. Lisa Krusche: »Eine Nuss aus Titan«, in: Joshua Groß/Johannes Hertwig/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form des Eskapismus*, Fürth 2018, S. 98–105.

und wird.«²⁵ Im politischen Register betrifft das den Neoliberalismus ebenso wie den avantgardistischen Widerstand gegen ihn: »Diese Grind-Gang weiß, dass der Neoliberalismus die Ablehnung, die ihm entgegenschlägt, bereits mitdenkt«, und deshalb setzt die »neue Avantgarde« auf dasselbe Prinzip: »Je perfekter die Kritik mit ihrem Gegenstand verschmilzt, desto erfolgreicher funktioniert sie jenseits ihrer eigenen Grenzen.«²⁶ Es gibt dann eigentlich nichts, was man unter Gesichtspunkten der Fanfiction nicht in diesem Sinne deuten, umdeuten und weiterschreiben könnte. Auch alt-avantgardistische Positionen werden so wieder neu beziehbar: Dada ist »in seiner Ausgangsidee immer noch relevant«.²⁷

Dass diese Erweiterungen von Fanfiction bis in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur reichen, bezeugt nicht nur der von Jochen Venus geprägte Begriff der ›Stilgemeinschaft‹,²⁸ sondern auch die von Moritz Baßler und Heinz Drügh verfasste Studie zur *Gegenwartsästhetik*, deren Sound durchaus auf der Linie der Autor:innen von *Mindstate Malibu* liegt. Etwas überspitzt formuliert geht es in *Gegenwartsästhetik* darum, die Geschmackspräferenzen zweier Wissenschaftler, also ihre Fan-Disposition mit Rücksicht auf bestimmte Stilgemeinschaften, auf dem Umweg über die Logik des kantischen Geschmacksurteils zu objektiveren. Die Verfasser sind jedoch keineswegs im kantischen Sinne interesselose Betrachter ihrer Lieblingsautoren. Sie agieren vielmehr in einer Kampfzone, in der es nicht bloß um Gegenwartsdiagnostik geht, sondern auch um handfeste Kanonisierungsanliegen, mithin um die Deutungshoheit der Wissenschaft – die auch das Recht haben soll, Fan zu sein, aber die guten Gründe dafür nicht schuldig bleiben möchte. Deshalb wird die Eigenschaft des kantischen Geschmacksurteils bemüht, die subjektive Präferenz als allgemeingültig auch anderen anzusinnen (*sensus communis*). Bundesgenossen bei diesem Unterfangen sind unter anderen Christian Kracht, Leif Randt und Joshua Groß. Man darf sie die Helden dieser wissenschaftlichen Fanfiction nennen, die auch ein Hohelied auf die (autonome) Kunst anstimmt. Denn auch wenn die prämierten Gegenwartsautoren sich in vielem (z.B. Pop und Warenästhetik) von ihren idealistischen Vorfahren unterscheiden, geht es Baßler und Drügh letztlich um den Nachweis einer Kontinuität der jüngsten mit sehr viel älterer Literatur. Der gemeinsame Nenner lautet hier allerdings nicht ›postdigital‹, sondern: »Kunst bleibt Kunst«.²⁹ Und damit ist mittelbar auch schon das Feindbild

25 Johannes Hertwig: »Grinden wie Delphine im Interwebs«, in: ders./Joshua Groß/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form des Eskapismus*, Fürth 2018, S. 16–39, hier S. 18.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 38.

28 Vgl. Jochen Venus: »Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie«, in: Marcus S. Kleiner/Thomas Wilke (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden 2013, S. 49–73, hier S. 67.

29 Baßler/Drügh: *Gegenwartsästhetik*, S. 140.

der Studie benannt. Baßler und Drügh missfällt die Privilegierung ethisch-moralischer Anliegen über ästhetische in weiten Teilen der Gegenwartsliteratur, die inzwischen auch den literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs bestimmt: »dass Gespräche über einen ästhetischen Gegenstand« so »schnell und unweigerlich auf ethische Fragen hinauslaufen.«³⁰ Nun hat das ästhetische Urteil bei Kant bekanntlich durchaus mit dem ethischen bzw. moralischen Urteil zu tun. Gelegentlich droht die von Baßler und Drügh forcierte Entkopplung und Entgegensetzung von Ästhetik und Ethik spiegelbildlich die Einseitigkeiten des Diskurses zu reproduzieren, dem die Kritik der Autoren gilt. (Polarisierungsschicksale bestimmen immer häufiger nicht nur den politischen, sondern auch den wissenschaftlichen Diskurs der Gegenwart.)

Prämiert wird hier die ästhetische Anstrengung einzelner Texte durch den (manchmal freilich auch bloß behaupteten) Nachweis ihrer Selbstreflexivität.³¹ In Randts *Allegro Pastell* sei alles »eben nicht eitel, sondern reflektiert.«³² In diesem Roman gehe es darum, »Codes des Gegenwärtigen in künstlerischer Form ebenso emotional nachvollziehbar wie intellektuell reflektierbar zu machen.«³³ Und damit es ganz klar ist, folgt der Zusatz »Ästhetik at its best.«³⁴ Nun ja! Partizipieren Baßler und Drügh mimetisch an der Aura ihrer jungen Helden, die, muss man schon sagen, überwiegend männlichen Geschlechts sind? Ist das nicht ein bisschen viel »getten«, ein bisschen viel Fanfiction und ein bisschen wenig Freiheit zum Objekt?

Ist Fanfiction vielleicht ein geeigneter Weg, die Spezifika des fraglichen Segmentes der Gegenwartsliteratur in den Blick zu rücken? Eine Schwäche des oben vorgeschlagenen heuristischen Konzeptes von Fanfiction könnte sein, dass letztlich jeder Text irgendwie als Fanfiction aufgefasst oder ausgewiesen werden kann. Mir kommt es hier jedoch nur auf jene populäre Fanfiction im Netz an, die man Fanfiction erster Ordnung nennen und von dem, was Groß in seinen Texten macht, als Fanfiction zweiter Ordnung abheben kann. Groß geht es nicht um die Entdeckung von »Lücken« in einem Prätext, nicht darum, ihn auf neue, genretechnisch sortierte Weise zu überschreiben oder neue Perspektiven zu erproben (z. B., wie der weiße Wal Captain Ahab sieht). Groß' Verfahren ähnelt dem, was Heimito von Doderer

30 Ebd., S. 7. Wo das in literarischen Gebilden der Fall ist, verfallen diese dem von Eco übernommenen Verdikt des »midcult«, dem Baßler inzwischen eine ganze Typologie gewidmet hat. Moritz Baßler: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, Hamburg 2022.

31 Zum Problem der Selbstreflexivität vgl. Eva Geulen/Peter Geimer: »Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften?«, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89.4 (2015), S. 521–533.

32 Baßler/Drügh: *Gegenwartsästhetik*, S. 67.

33 Ebd., S. 64.

34 Ebd.

mit seinen sieben Variationen auf eine Anekdote von Johann Peter Hebel macht.³⁵ In allen sieben Erzählungen ist die Wiederkehr einzelner Aspekte des Ausgangstextes zu beobachten, wenngleich das Tertium Comparationis nicht greifbar wird. Das Grundmotiv ›tödliches Erschrecken‹ ist jedoch spätestens ab der dritten Erzählung in die Winkelzüge des Plots so eingegangen, dass man es als Motiv nicht mehr herauslösen kann. Dieser Fanfiction geht es nicht um thematisch-motivische Konstanten, auch nicht um atmosphärische und nur sekundär um stilistische Kontinuitäten. Gleichwohl werden die sieben Texte mit unterschiedlichen Plots in sehr unterschiedlichen Wirklichkeiten durchlässig füreinander.

Durchlässigkeit ist ein Schlüsselwort von Groß.³⁶ Aber dabei handelt es sich meistens um die Forderung des Subjekts an sich selbst. Mir geht es im Unterschied dazu um die Durchlässigkeit verschiedener Welten füreinander als Strukturdimension dieses Typus von Fanfiction. Sie ist nie gegeben, sondern nur literarisch, erzählend herzustellen. Science-Fiction ist wohl auch deshalb besonders geeignet für ihre Effekte, weil Plot für dieses Genre so zentral ist. Nicht zufällig wird der Zusammenhang von Sci-Fi und Fanfiction an einem Autor wie H. P. Lovecraft besonders sinnfällig: Lovecrafts literarische Fiktion des *Necronomicon*-Buches macht die innerliterarische Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit so porös, dass die Texte sich wie von selbst dem Fan-Umgang öffnen, den die Lovecraft-Gemeinde bis heute pflegt.³⁷ Das Durchlässigwerden ist keine direkte Verbindung, kein Übergang zwischen zwei Welten, sondern privilegiert diffusere Zusammenhänge: Welten erscheinen dann zugleich realistisch und verrätselt wie bei Doderer und Lovecraft. Wie weit das für Groß trägt, möchte ich anhand des zweiteiligen Textes *Staumasse und Speed* erproben, den der Autor auf der von Leif Randt, Jakob Nolte und Manuel Bürger betriebenen Onlineplattform *Tegel Media* publiziert hat.

III.

Furioser kann Fanfiction eigentlich nicht sein. Die Produktionslogik des Ausgangstextes, die *Fast & Furious*-Filme 1 bis 9 mit den harten Männern in ihren schnellen Autos am Rande der Legalität, folgt ihrerseits bereits verlässlich der einfachen Logik von Fanfiction erster Ordnung: immer dieselben Versatzstücke, Running Gags, tendenziell schwache Handlungsverläufe und noch schwächere Erzählstrukturen. Auf

35 Vgl. Heimito von Doderer: »Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel« (1926), in: ders.: *Die Erzählungen*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, München 1995, S. 190–207.

36 Vgl. Groß: *Entkommen*, S. 12 et passim.

37 Vgl. Eva Geulen: »H. P. Lovecraft. Seine Welten und ihre Fans«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 844 (September 2019), S. 57–65.

dieser schon sehr überdeterminierten Basis wird bei Groß, ähnlich wie bei Doderer, mit Rücksicht auf Durchlässigkeit geschichtet. Teil 1 erzählt unter dem Titel *Stau-nässe*³⁸ von einem Sonntagnachmittag im Jahre 2003, an dem ein 14-jähriger Autor-Erzähler *Fast & Furious 2* auf DVD sieht. Mit der ersten (natürlich in Miami spielenden) Szene ist es um ihn geschehen. Ganz ähnlich wie in *Gegenwartsästhetik* heißt es: »Dieser Nachmittag zeigte mir, was Kunst leisten konnte. Dieser Nachmittag ermöglichte es mir, *Flexen in Miami* zu schreiben« (SuS 1). Das klingt zunächst wie ein antibürgerlicher Initiationsritus im autofiktionalen Modus. Allerdings wird er auch kalkuliert entstellt, weil die nachträgliche Erinnerungsperspektive mit der prospektiven Angst des 14-Jährigen vor einer lebenslangen Psychose so verschmilzt, dass die chronologische Zeit schon durchlässig geworden ist: »Seelisch wate ich noch immer durch diesen Nachmittag, auch wenn ich weiß, dass das biografische Illusio ist« (SuS 1). Jedenfalls wird ein Groß an diesem Nachmittag instantan zum Fan der Figur Brian O'Connors. Die Synchronisierung der Coming-of-Age-Story des Autors mit der *Fast & Furious*-Reihe nimmt ihren Lauf. Es geht weiter mit dem 2. April 2015: *Fast & Furious 7*. Bei den Dreharbeiten zu diesem Film verunglückte der O'Conner verkörpernde Schauspieler Paul Walker tödlich in seinem Porsche 911. Wir betreten eine sehr reale Metaebene der Fanfiction. Die sogenannte Wirklichkeit hat eine Lücke in die *Fast & Furious*-Fangemeinde gerissen. Verstört nimmt man in den Foren zur Kenntnis, dass der Film mithilfe von Walkers Brüdern und digitaler CGI-Technologie zu Ende gedreht werden soll. Aber die Sorge des erzählenden Autors gilt nicht dem Einsatz solcher Mittel, sondern der Frage, ob die zugegebenermaßen extrem laxen »Erzählstruktur komplett zerfallen würde«. Die Befürchtungen bestätigen sich nicht, denn: »*Fast & Furious 7* ist eines der überzeugendsten erzählerischen Erzeugnisse der letzten Jahre.« (SuS 1) Die Alternative, die Figur entweder sterben oder weiterleben zu lassen – und das ist die Alternative, vor der Fanfiction erster Ordnung üblicherweise steht, um sich meistens fürs Weiterleben zu entscheiden –, wird im Film erzählerisch stringent so aufgekündigt, dass der Figur weder das eine noch das andere geschieht und sie doch in keinem weiteren Film mehr auftreten muss. Ob aus Groß' Lob dieser Lösung gefolgert werden darf, dass *Fast & Furious 7* ein großes Kunstwerk ist, weil es »Pop, übermäßigen Schwachsinn, Entertainment und Metakommentar auf seine eigene Entstehungsgeschichte in todernter Unangestrengtheit [vereint]« (SuS 1), sei dahingestellt. Diese Art von Begründungsfiguren prägen eher das Buch über *Gegenwartsästhetik* oder werden in *Mindstate Malibu* ventiliert. Und freilich könnte Groß' Kommentar immer auch ein Fall von Hyperironie sein.

38 Joshua Groß: »Stau-nässe und Speed. Teil 1: Stau-nässe«, *Tegel Media*, 23.10.2022, <https://tegelmedia.net/entry/staunaesse/> (aufgerufen am 30.01.2023), o.S. Nachweise hieraus im Folgenden mit der Sigle SuS 1 direkt im Text.

Dagegen spricht, dass man erst einmal etwas penetrant – einschließlich Passagen von Luise Meier über systemischen Paternalismus – über den Sexismus der *Fast & Furious*-Filme belehrt wird. Auch die christlichen Moralvorstellungen der Jungs werden pflichtschuldig in Augenschein genommen. Aber über den Vergleich mit dem Wrestling, das seit Roland Barthes' *Mythen des Alltags* ikonisch und über jeden ideologischen Zweifel erhaben ist, wird die Serie von derartigen Einwänden tendenziell entlastet, bis es dann heißt: »Ich könnte das alles noch feingliedriger aufdröseln, aber es ist erst mal okay so, denke ich.« (SuS 1) Nach diesen retardierenden Metamomenten geht dann der letzte Akt, überschrieben mit »Speed«, ³⁹ *fast and furious* über die Bühne. Weil das Problem von Walkers Tod »anständig künstlich« gelöst worden sei, werde es möglich und nötig, Geschichten zu erzählen, die nicht einfach fortgeschrieben werden können, sondern imaginiert werden müssen: »Hier betreten wir über Umwege einen Bereich, in dem Literatur ihre eigentümliche Kraft beweisen kann.« (SuS 1)

Auf einer Ebene ist, was nun im zweiten Teil des Textes folgt, immer noch einfache Fanfiction erster Ordnung, wie sie auf den einschlägigen Plattformen zu finden ist: Der Sexismus der Filme wird durch ein glückliches Familienleben ersetzt und die Coming-of-Age-Story des Autors durch eine Coming-out-Story der Filmfigur doppelt überschrieben. O'Conner gärtner (Wassermelonen) und liest, beschäftigt sich immer noch mit Geschwindigkeit, aber theoretisch, entdeckt Paul Virilio, lernt den 2015 noch lebenden Theoretiker in Paris kennen, gelangt zu einiger Berühmtheit in akademischen Kreisen, fälscht schließlich noch einmal, wie in alten Zeiten, Pässe und Identitäten, um sich und Virilio Zutritt zum Teilchenbeschleuniger in Genf zu verschaffen, wo sie sich auf dem Motorrad ein Wettrennen mit den Teilchen liefern. »Virilio schrie auf vor Glück« (SuS 2) lautet einer der letzten Sätze. So weit, so gut, und auch: so witzig – weil die einfache Logik der Fanfiction ebenso gut zu erkennen ist wie die Gattungsklitterungen. Aber darin erschöpft sich der Text nicht. Im zweiten Teil tauchen Dinge aus dem ersten, etwa die titelgebende »Staanässe«, wieder auf. Sie verrätseln rückwärts die Chronologie und irritieren die Synchronizität von Autofiktion, Filmfiktion und Fanfiction. Wie in *Flexen in Miami* verselbständigen sich Einzelheiten des liebevoll gesponnen Plots zu surrealen, allegorisch anmutenden Elementen,⁴⁰ die mit dem Material, das sie einspielen oder recyceln, so wenig mehr zu tun haben wie Doderers letzte Geschichte mit Hebels Anekdote. Es gibt eine Passage, in der O'Conner das häusliche Badezimmer betritt, um sich zum ersten

39 Joshua Groß: »Staanässe und Speed. Teil 2: Speed«, *Tegel Media*, 23.10.2022, <https://tegelmedia.net/entry/speed/> (aufgerufen am 30.01.2023), o.S. Nachweise hieraus im Folgenden mit der Sigle SuS 2 direkt im Text.

40 Vgl. etwa die Szene aus *Flexen in Miami*, in der ein automatischer Poolreiniger ins Meer entlassen wird: Joshua Groß: *Flexen in Miami*, Berlin 2020, S. 176–178.

Mal die Lippen zu schminken, die die Effekte des Darstellungsverfahrens in Zeitlupe filmreif vorführt:

»Es passiert, dass wir uns, ob gewollt oder nicht, Türklinken gegenüber finden; waagrechten Griffen aus Messing, die berührt werden wollen. Dann gilt es, die unbekümmerten, aus ihrer Umgebung freigestellten Griffe in unsere Faust zu schließen, ihr kühles Material zu ergründen, und sie schließlich in einem dynamischen Akt runterzudrücken. Ein Akt, in dem verschiedene Bewegungsmomente aufeinander folgen, weshalb alles geordnet passieren muss, wenn beispielsweise das Ziel besteht, eine Tür zu öffnen. Türen lassen sich auch durch andere Methoden öffnen, telekinetisch oder durch Bewegungsmelder, aber gerade geht es um den manuellen, körperlichen Vorgang.« (SuS 2)

Die Perspektive schwenkt auf O'Conner mit der Hand an der Türklinke, was eine halbe Seite in Anspruch nimmt, bis die Erzählstimme sich wieder meldet:

»Wenn wir dieses Prinzip verinnerlicht haben, ist es uns eigentlich möglich, alle Türen, die auf diese Weise funktionieren, zu benutzen. Das heißt, wir sind imstande, zu überlegen, ob sich hinter der Tür zwangsweise das Badezimmer befinden muss, oder ob sich dort nicht jäh ein Areal auftun könnte, das plötzlich und unermesslich und konturlos ist.« (SuS 2)

Genau darum geht es, nämlich um Entselbstverständlichung und um Desidentifikation. Sie wird erzählerisch, vulgo literarisch, geleistet, kommt aber nicht ohne das Quäntchen Imagination aus, die sich hinter der Türe etwas anderes als das vertraute Badezimmer vorzustellen vermag. Fanfiction erster Ordnung richtet sich in den Prätexten sozusagen häuslich ein und pflegt die Möglichkeiten der Identifikation. Die literarische Leistung der Fanfiction zweiter Ordnung sprengt jedoch den Prätext. Daran hat erzählerisch kontrollierte Übertreibung einen signifikanten Anteil.

Um solche Entselbstverständlichung und Desidentifikation ist es vielleicht nicht immer, aber doch schon ziemlich lange gegangen, ob minimalistisch bei Franz Kafka, überladen bei Doderer, obsessiv bei Lovecraft. Entweder waren diese Autoren auch schon postdigital oder Joshua Groß ist dem Eindruck entgegen noch analog. Er ist jedenfalls ein großartiger Erzähler, mit einer großen Einbildungskraft. Der Rest, die Gattungen, die Glitches, die Songs, die Filme, die Drohnen, die Computerspiele, die sprechenden Kühlschränke, die Quallen, die Politik, die Liebesgeschichten, die Theorie, das eigene Ich und Miami – das ist alles bloß sein Stoff. Damit ist keine Abwertung verbunden und auch noch nichts über die Erkenntnisleistungen seiner Texte gesagt, sondern bloß die Tradition der Fanfiction zweiter Ordnung bezeichnet, die er fortführt.

IV.

Diese Tradition begann spätestens mit Miguel de Cervantes' *Don Quijote*, dem Roman, der Fanfiction zur praktischen Lebensform einer fiktiven Gestalt machte. Jorge Luis Borges hat sie in seiner Erzählung über *Pierre Menard, Autor des ›Quijote‹* von 1939 einem literarischen Experiment unterzogen, das ziemlich direkt in die Welt auch solcher Texte führt, die *born digital* heißen. Seit der Debatte zwischen Nelson Goodman und Arthur C. Danto ist dieser Text einschlägig für die Frage nach den Voraussetzungen und Möglichkeiten allographischer Texte, den Status eines ›Werks‹ zu erlangen.⁴¹

Die von Borges' Erzähler erstellte Liste der verfügbaren Werke des fiktiven Romanciers Menard weist diesen als einen Autor aus, der sich (wie Borges selbst auch) an der modernistischen Poetik Edgar Allan Poes, Stéphane Mallarmés und Paul Valéry orientiert. Davon zeugt zum Beispiel seine Monografie »über die Möglichkeit, ein poetisches Vokabular zu erstellen, dessen Begriffe nicht Synonyme oder Umschreibungen der in der gewöhnlichen Sprache verwendeten Begriffe sein sollten, ›vielmehr von einer Konvention erschaffene und hauptsächlich für dichterische Bedürfnisse bestimmte Idealgegenstände«.⁴² Aber in den Augen des Erzählers kann nichts davon sich mit Menards Projekt messen, den *Don Quijote* zu schreiben. Als Vorbild dieses Fanfiction-Projektes wird u. a. die Idee der »totalen Identifikation mit einem bestimmten Autor« bei Novalis angeführt.⁴³ Allerdings möchte Menard gerade nicht »Cervantes sein«,⁴⁴ sondern als Menard der Autor des spanischen Romans. Verworfen wurden folglich diejenigen Möglichkeiten, die ich oben der Fanfiction erster Logik zugeordnet habe, also etwa die Wahl eines anderen historischen Settings (»eines jener parasitären Bücher, die Christus auf einem Boulevard, Hamlet auf die Cannabière oder Don Quijote auf die Wall Street versetzen«⁴⁵). Obwohl der Wortlaut von Cervantes' *Don Quijote* identisch ist mit dem von Menard geschaffenen, gibt es in der Werkgenese einen (freilich nach Zerstörung aller Arbeitsnotizen nicht mehr sichtbaren) Unterschied. Was bei Cervantes ein kontingentes Schreiben »à la diable« war, ist beim modernistisch geschulten Menard zum poetischen Kalkül geworden. In seinen eigenen Worten: »Ich habe die geheimnisvolle Pflicht übernommen, sein spontanes Werk Wort für Wort zu rekonstruieren. Mein einsames Spiel

41 Annette Gilbert referiert die Diskussion in dem Kapitel »Appropriation Literature: Different Texts, One Work« in dies.: *Literature's Elsewheres. On the Necessity of Radical Literary Practices*, Cambridge, Mass. 2022, S. 163–186, hier S. 165f.

42 Jorge Luis Borges: »Pierre Menard, Autor des *Quijote*« (1939), in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Gisbert Haefs/Fritz Arnold, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil*, übers. von Karl August Horst/Wolfgang Luchting/Gisbert Haefs, München 1991, S. 119–129, hier S. 120.

43 Ebd., S. 122.

44 Ebd., S. 123.

45 Ebd., S. 122.

wird von zwei polaren Gesetzen beherrscht. Das erste erlaubt mir, Varianten formaler und psychologischer Art auszuprobieren; das zweite nötigt mich, sie dem ›Original‹-Text zu opfern und diese Tilgung unwiderleglich rational zu begründen ...«⁴⁶ Auch das dritte Problem des Unterfangens, dass der Roman zu Anfang des 17. Jahrhunderts geschrieben werden konnte, aber nicht dreihundert Jahre später, weil in der Zwischenzeit so viele Ereignisse stattgefunden haben, zu denen auch der Roman selbst gehört, kann Menard nicht von seinem Wahnsinnsprojekt abbringen. Natürlich weiß Menard so gut wie der Erzähler: »Es gibt keine intellektuelle Tat, die nicht letztlich nutzlos wäre«,⁴⁷ aber er lässt sich nicht entmutigen:

»Er beschloß, der Vergeblichkeit, die aller Bemühungen des Menschen harret, zuzukommen; er machte sich an ein äußerst kompliziertes und vorn vornherein belangloses Unternehmen. Er verwandte seine Skrupel und durchwachten Nächte darauf [da ist sie wieder, die nächtliche Schreibszenen von Quintilian! E. G.], ein schon vorhandenes Buch zu wiederholen.«⁴⁸

Menards *Don Quijote*-Projekt kann Borges' Erzähler seinerseits nur sekundär und sekundierend umschreiben und rekonstruieren. Unter den technologischen Bedingungen der Gegenwart ist dieses Fanfiction-Projekt aber in gewisser Weise tatsächlich realisierbar geworden. Hannes Bajohr bezieht sich direkt auf Borges' Erzählung, um das Anliegen einer zeitgenössischen künstlerischen Arbeit zu erläutern,⁴⁹ bei der sich Nick Montfort einige Passagen aus Samuel Becketts Roman *Watt* vorgenommen hat. Die »obsessive loops«⁵⁰ des Beckett-Textes muten selbst schon wie Proto-Digitalliteratur an: »In der Tat scheinen diese sich wiederholenden, listenartigen Schleifen einer immanenten Regel zu folgen – einem Algorithmus.«⁵¹ Es geht um »Permutation von kombinatorischen Möglichkeiten aus einer endlichen Menge von Elementen«.⁵² Montforts Projekt *Megawatt* ist aber nicht bloße Rekonstruktion, sondern auch Erweiterung von Becketts Roman. Er »wählte Passagen mit solchen ›obsessive loops‹ aus dem Original und baute sie in der Programmiersprache Python nach«.⁵³ Das Resultat sieht dann so aus, dass die ›Nachdichtung‹ eine Form »algorithmische[r] Einfühlung«⁵⁴ darstellt, die nicht Kopie, sondern eigenständige Rekonstruktion ist⁵⁵ und die man also Fanfiction nennen könnte. Das ist diejenige Dif-

46 Ebd., S. 125.

47 Ebd., S. 128.

48 Ebd.

49 Vgl. Bajohr: *Schreibenlassen*, S. 140–155.

50 Ebd., S. 146.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Bajohr: *Schreibenlassen*, S. 142.

55 Vgl. ebd., S. 146.

ferenz, die Menards Projekt von Imitationen (oder Fanfiction erster Ordnung) unterscheiden soll. Ob das möglich ist, sei dahingestellt. Jedenfalls wird im Verhältnis von *Megawatt* zu *Watt* das gleiche Verhältnis inszeniert, das Borges' *Menard* zu Cervantes' *Don Quijote* unterhält: ein literarisches Reenactment oder Fanfiction zweiter Ordnung. In beiden Fällen ist allerdings der Prätext noch erkennbar. Das gilt von Textgeneratoren wie ChatGPT nicht mehr, denn sie operieren nicht regelgeleitet. Allerdings kann man das Paradigma der Fanfiction auch auf diese neuartigen Textgeneratoren anwenden. Es gibt nicht nur KI-produzierte »klassische« Fanfiction,⁵⁶ sondern die mithilfe statistisch ausgewerteter Textmassen KI-erstellten Texte sind selbst Fanfiction – mit unerkennbaren Prätexten. Bei Borges ging es um die Einführung einer Differenz in scheinbar identische Texte, was im Ideal- und Extremfall die Umkehr der Abfolge von Prätext und nachdichtender Fanfiction bedeutet hätte: »Ich bin zu der Ansicht gekommen, daß es berechtigt ist, im »endlichen« *Quijote* [d.i. Cervantes' Text, E. G.] eine Art Palimpsest zu sehen, auf dem – schwach, aber nicht unentzifferbar – die Spuren der »vorhergehenden« Schrift unseres Freundes durchscheinen müssen.«⁵⁷ ChatGPT löst jedoch jeden Zusammenhang von Prätext und Fanfiction ganz auf. An seine Stelle tritt statistisch determinierte Mimesis. Die Textgeneratoren produzieren mithin Abbilder, die noch unterhalb der Schwelle von Fanfiction erster Ordnung liegen, mit der sie aber nicht mehr verglichen werden können, weil die Masse der eingespeisten Daten unüberschaubar groß ist.

Bajohr unterscheidet deshalb das ältere sequenzielle Paradigma digitaler Literatur von dem neuen, das er konnektionistisch nennt und das vor allem statistisch operiert.⁵⁸ Montforts Arbeit an Beckett, die auch zeigt, dass Beckett schon selbst quasi- oder protoalgorithmisch verfuhr, ist noch sequenziell und gehört in die Kategorie des sogenannten *digital modernism*, also der Rückkehr zur modernistischen Konzeptkunst mit digitalen Mitteln. Das konnektionistische Paradigma folgt nicht mehr klassischen Algorithmen; Textgeneratoren wie ChatGPT arbeiten stattdessen nach der Logik des künstlichen neuronalen Netzwerks analog Neuronen und Synapsen im Gehirn. Es gibt keinen Code, »sondern nur eine Liste von Zahlen, die die Struktur des Netzes und ihre gewichteten Verbindungen darstellen; eine solche Liste ist jedoch ausgesprochen schwer zu interpretieren.«⁵⁹ »Dies ist das berühmte »Black-Box«-Problem neuronaler Netze.«⁶⁰ Algorithmen und Programme funktionieren (wie Literatur meistens auch) über Verfahrensregeln, während neuronale Netzwerke durch Beispiele lernen. Wir kennen den Effekt von den DH-besessenen

56 Vgl. *Archive of Our Own*, <https://archiveofourown.org/tags/AI%20generated>, (aufgerufen am 29.01.2023).

57 Borges: »Menard«, S. 128f.

58 Vgl. Bajohr: *Schreibenlassen*, S. 152.

59 Ebd., S. 153.

60 Ebd.

Kunsthistoriker:innen, die so viele ihrer Materialien in solche Netzwerke eingepreist haben, dass man damit unter anderem Kunstwerke ›im Stil von‹ produzieren kann, oder auch jene berühmte Website mit den nicht existierenden individuellen Gesichtern. Umgekehrt gilt aber auch, dass man im konnektionistischen Paradigma nicht so exakt sein kann wie *Megawatt*, weil es sich um statistisch operierendes *approximative computing* handelt. Das ist der Grund, warum ChatGPT bei der Zuordnung von Jahreszahlen und Ereignissen meistens falschliegt. Deshalb stellt Bajohr das sequenzielle Paradigma dem konnektionistischen so kategorisch gegenüber. KI-produzierte Werke – am bekanntesten das *Portrait of Edmond de Belamy* von 2018 – fallen in seinen Augen hinter modernistische ästhetische Errungenschaften zurück, indem sie mimetisch verfahren, damit eigentlich einer vormodernen Gestaltlogik gehorchen⁶¹ und die alten Pfade romantischer Autorschaft neu beschreiten. Der Unterschied zwischen dem Textgenerator und dem romantischen Autorsubjekt ist tatsächlich nicht sehr groß: Blackbox im einen wie im anderen Fall. Folgt man Bajohr, befinden wir uns am Ende der Moderne auf dem Weg zurück in eine Vormoderne. Schreibszenen haben in Sachen Autorschaft und Werk nichts mehr zu enthüllen, zu flexibilisieren oder zu entschlüsseln. Denn auf paradoxe Weise gewinnt die Frage nach der Autorschaft mit ChatGPT neue Dringlichkeit. Wird man menschen- und maschinengemachte Texte künftig unterscheiden können? Und was, wenn nicht? In seiner im Herbst 2022 in Berlin gehaltenen Walter-Höllerer-Vorlesung hielt Bajohr den vielleicht tröstlichen Hinweis bereit, dass diese Frage und die mit ihr implizierte Unterscheidung künftig an Relevanz verlieren werde, zumal wir uns bereits heute von Maschinen zutexten lassen und das Digitale immer tiefer in unsere Schreib- und Lesepraktiken eindringt.⁶² Ob das eine Art Normalisierung oder das Ende von Schreibszenen ist, kann vorläufig nicht entschieden werden.

Aber ein Weilchen noch dürfen wir davon ausgehen, dass Groß, in dessen bisher zwei Romanen das alte Sci-Fi-Thema symbiontischer Verhältnisse von Organismen und Maschinen nicht weniger Raum einnimmt als die Fan-Thematik, seine Texte selbst geschrieben hat. 2022 erschien *Prana Extrem*. In der durch ein winziges Stück Nahzukunft und eine Reihe grotesker Einfälle (einschließlich eines geklauten Meteoriten) durchlässig verrätselten Gegenwart eines viel zu heißen Tiroler Sommers kommt Fanfiction als Schreibszenen vor. Der Autor-Erzähler Joshua scheint damit sein Geld zu verdienen,⁶³ während seine Freundin Lisa als Stadtschreiberin in Tirol

61 Vgl. Eva Geulen/Claude Haas/Diba Shokri/Hannes Bajohr: »Gestalt«, in: Eva Geulen/Claude Haas (Hg.): *Formen des Ganzen*, Göttingen 2022, <https://doi.org/10.46508/83533990-010>.

62 Vgl. Hannes Bajohr: »Artifizielle und postartifizielle Texte. Über Literatur und künstliche Intelligenz«, 14. *Walter-Höllerer-Vorlesung* 2022, 09.12.2022, <https://hannesbajohr.de/blog/2022/12/09/walter-hoellerer-vorlesung/> (aufgerufen am 29.01.2023).

63 Vgl. Joshua Groß: *Prana Extrem*, Berlin 2022, S. 231.

ein Stipendium erhält. Fanfiction als entlohnte Auftragsarbeit? Das geht nicht nur gegen das Ethos der Amateure und Amateurrinnen, sondern auch gegen das Urheberrecht.⁶⁴ Es gibt im Kontext der einschlägigen Plattformen zwar eine Logik der ›Trinkgelder‹ und auch so etwas wie eine Tauschbörse: ein oder mehrere Likes gegen mehr Fanfiction. Während der Pandemie haben Autorinnen und Autoren um finanzielle Unterstützung gebeten und im Gegenzug Fanfiction produziert.⁶⁵ Aber darum geht es in Groß' Roman nicht. Vielleicht ist der Hinweis auf solche Auftragsarbeiten ein Index der Nahzukunft, in der und mit der *Prana Extrem* spielt. Oder die Information bezieht sich auf den Text zu *Fast & Furious*, der im Entstehungszeitraum des Romans auf *Tegel Media* erschien. Vielleicht handelt es sich aber auch um eine ›hyperironische‹ Kontrafaktur der bereits zitierten Aussage aus *Entkommen*: »alle Formen von Leben sind eigentlich fan-fiction.« In der Perspektive von Fanfiction rücken die skurrilen Obsessionen verschiedener Romanfiguren in den Blick, zum Beispiel Skispringen, Paintball, Minigolf, aber auch das Sammeln von Maggi-Tütchen mit verschiedenen Saucenmixturen, alles immer sehr extrem.

Zu den als Fanfiction im weiteren Sinne erkennbaren Lebensformen gehört schließlich auch die Literatur, im Roman vertreten durch Lisa, Joshua und die fiktive Sci-Fi-Autorin Gertrude Rhexus. Es ist nicht zwingend, aber möglich, *Prana Extrem* als die Auftragsarbeit in Fanfiction zu identifizieren, von der im Roman die Rede ist. Hoffentlich verdient sein Autor mit ihm genug, um den nächsten Text zu schreiben. Auf Fans darf er zählen.

64 Seit einigen Jahren bietet die beliebte Plattform *Wattpad* ›Paid Stories‹ an, aber Fanfiction wird dort nicht publiziert oder vergütet. Vgl. *Wattpad Paid Stories*, <https://www.wattpad.com/paidstories/index-de.html> (aufgerufen am 29.01.2023). Für Auskünfte dazu danke ich Nebiha Guiga.

65 Eine ähnliche Aktion hat das Literaturforum im Brecht-Haus 2019 lanciert; vgl. Eva Geulen: »Poetry on Demand: Literatur und Dienstleistung«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 850 (März 2020), S. 58–65.

»That's so meta I love it omg«

Fanfiction als Metafiktion

Martina Stemberger

I. Einleitung: Fanfiction, (Post-)Digitalität und Literaturtheorie

»Nie wurde so viel gelesen und geschrieben wie heute«, konstatiert die Autorengruppe Fiktion im Jahr 2013 in einer Deklaration zur »digitalen Zukunft unserer Literatur«.¹ Die Frage nach Verfasstheit und Verfahren einer postdigitalen Gegenwartsliteratur stellt sich auch mit Blick auf eine neue Breitenkultur des Schreibens. Gewiss kann das allseits eifrige Gekritzel im »immense cahier collectif« des Internets per se noch nicht als Literatur gelten;² und doch senkt diese alltägliche Schreibpraxis nicht nur die Schwelle zu wie immer gearteter literarischer Aktivität, sondern definiert zugleich Status und Grenzen besagter ›Literatur‹ neu. Heute kann in der Tat »[f]ast jeder [...] seine Texte weltweit anbieten und sich über sie austauschen«;³ auch der Amateurproduktion eröffnen sich vielfältige Wege zu nie dagewesener öffentlicher Sichtbarkeit und Präsenz: »Sollte es jemals eine klare Scheidung von Amateur- und Berufsschreibern gegeben haben, so ist sie nun vollständig zusammengebrochen«, wie Florian Cramer einen zentralen Aspekt postdigitalen Schreibens benennt.⁴

Mit ihrer für Krisenperioden charakteristischen Tendenz zur Diffusion des literarischen Feldes bestätigen bzw. befördern die jüngsten Pandemiejahre diese Transformation. Während des ersten Lockdowns verfolgt laut Umfrage »[u]n

1 Jan Peter Bremer/Nina Bußmann/Mathias Gatzka et al.: »Zur digitalen Zukunft unserer Literatur«, *Fiktion*, 09.2013, <http://fiktion.cc/deklaration>. Alle zitierten Online-Quellen, sofern nicht anders angegeben, zuletzt aufgerufen am 03.01.2023. Übersetzungen von Zitaten aus fremdsprachigen Quellen, sofern nicht anders angegeben, M. S.

2 Nelly Wolf: *Le Peuple à l'écrit. De Flaubert à Virginie Despentes*, Paris 2019, S. 30.

3 Bremer/Bußmann/Gatzka et al.: »Zur digitalen Zukunft unserer Literatur«.

4 Florian Cramer: »Postdigitales Schreiben«, in: Hannes Bajohr (Hg.): *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, Berlin 2016, S. 27–43, hier S. 33.

Français sur dix« ein persönliches literarisches Projekt,⁵ von einem »big spike in submissions« berichtet die britische Literaturagentin Juliet Mushens,⁶ in Indien kommen in kurzer Zeit Hunderte Coronawerke, oft von »first-time writers«, auf den Markt.⁷ Sogar Selbstverlagsanbieter wie Kobo schreiten notgedrungen zur Selektion,⁸ doch auch abseits editorialer Zwänge findet eine neue Fülle von »user-created media content«⁹ ihr digitales Format.

Kaum ein anderes Segment kultureller Produktion illustriert diese Entwicklung so eindrücklich wie die Fanfiction, die Anfang des 21. Jahrhunderts eine »véritable explosion«¹⁰ und in Coronazeiten einen alles Bisherige übertreffenden Hype erlebt. Ein massiver Traffic-Anstieg treibt die einschlägigen Plattformen im Frühjahr 2020 an ihre technischen Limits; Ende März kündigt das 2008 gegründete, international zweitgrößte Portal *Archive of Our Own* (AO3) entsprechende »emergency measures« an.¹¹

Mehr denn je präsentiert sich Fanfiction im (post-)digitalen Kontext als produktions- wie rezeptionsseitig besonders niedrigschwellige »Literatur von unten«,¹² als »democratic genre«¹³ bzw. als paradigmatische Form »partizipatorischer Kultur«,¹⁴ bei allen Ambivalenzen, die der in der Community kontrovers diskutierte Mainstream-Turn der einstigen Subkultur mit sich bringt. Zwischen vorsichtiger Rehabilitation und drohender Rekuperation hat diese literarische Parallelkultur –

-
- 5 Nicolas Gary: »Sondage: les Français ont lu 2,5 livres durant le confinement«, in: *ActuaLitté*, 11.05.2020, <https://actualitte.com/article/7653/enquetes/sondage-les-francais-ont-lu-2-5-livres-durant-le-confinement>.
- 6 Zit. nach Alice Vincent: »Will we ever be ready for the Covid-19 novel?«, *Penguin*, 06.07.2020, <https://www.penguin.co.uk/articles/2020/07/covid-fiction-pandemic-corona-literature>.
- 7 Manoj Sharma: »Covid-19 warriors, survivors wield pen as pandemic inspires fiction«, in: *Hindustan Times*, 02.11.2020, <https://www.hindustantimes.com/india-news/covid-19-warriors-survivors-wield-pen-as-pandemic-inspires-fiction/story-lqfOjzNOyvsWkVjeimikZK.html>.
- 8 Vgl. Raphaël Gariépy: »Édition: une littérature Covid-19 prête à contaminer les librairies«, in: *ActuaLitté*, 29.05.2020, <https://actualitte.com/article/7410/presse/edition-une-litterature-covid-19-prete-a-contaminer-les-librairies2020>.
- 9 Katherine A. Foss: »How the 1918 Pandemic Got Meme-ified in Jokes, Songs and Poems«, in: *Smithsonian Magazine*, 31.07.2020, <https://www.smithsonianmag.com/history/memes-1918-pandemic-180975452>.
- 10 Richard Saint-Gelais: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris 2011, S. 408.
- 11 Deniz Çam: »In A Lonely Lockdown, With Books Slow To Come, Fanfiction Booms«, in: *Forbes*, 21.04.2020, <https://www.forbes.com/sites/denizcam/2020/04/21/in-a-lonely-lockdown-with-books-slow-to-come-fanfiction-booms>.
- 12 Johanna Mauermann/Oliver Bendel: »Angriff von unten. Tiefgreifende Veränderungen durch elektronische Literatur«, in: *LIBREAS. Library Ideas* 20 (2012), https://libreas.eu/ausgabe20/te-xte/o8mauermann_bendel.htm.
- 13 Sheenagh Pugh: *The Democratic Genre. Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend 2005.
- 14 Henry Jenkins: *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York/London 1992.

»the fastest-growing form of writing in the world«, so Sheenagh Pugh bereits 2005¹⁵ – längst für noch im Rahmen eines traditionellen Buchmarktes sozialisierte Leser:innen wie Autor:innen verblüffende Dimensionen angenommen. »Haben Sie schon einmal von Fan Fiction gehört? [...] Harry Potter zum Beispiel. [...] Das ist eine Riesensache – und die Erwachsenenwelt weiß nichts davon. Meine 13-jährige Tochter [...] hat mehr Leser als ich!«, staunt Christoph Braendle, der über seinen Teenagernachwuchs die fabelhafte Welt der Fanfiction entdeckt.¹⁶

Heute ist die ob ihrer permanenten Fluktuation kaum exakt zu quantifizierende Fanfiction erst recht eine »Riesensache«: 2014 wird sie auf ca. ein Drittel allen Contents »about books on the web« geschätzt,¹⁷ 2020 beziffert Deniz Çam das online verfügbare Repertoire mit »50 million free fanfiction stories«. ¹⁸ Anfang Januar 2023 erfasst allein das erwähnte *Archive of Our Own* 10.420.000 Fanworks aus über 55.300 Fandoms; die am häufigsten aufgerufene *Harry Potter*-Fic¹⁹ bringt es auf 8.920.889 Lesezugriffe bzw. »Hits« (MsKingBean89: *All the Young Dudes*, AO3, 02.03.2017).²⁰

Auch wenn sich mittlerweile eine partielle Legitimation des »bastard child in the literary family«²¹ abzeichnet, bleibt Fanfiction, nach wie vor »undervalued by society and understudied by researchers«, ²² ein unsichtbares, von der Literaturwissenschaft vernachlässigtes »literarisches Massenphänomen«. ²³ Diese Zurückhaltung ist umso frappierender, als eben Fanfiction – abgesehen vom bereits eine gewisse Aufmerksamkeit rechtfertigenden quantitativen Moment – trotz bzw. gerade in ihrer qualitativen Heterogenität eine Herausforderung für Literatur- und

15 Pugh: *The Democratic Genre*, Backcover.

16 Peter Mayr/Lisa Mayr: »Christoph Braendle: »Im Leiden steckt eine kreative Kraft«, in: *Der Standard*, 28.06.2014, <https://www.derstandard.at/story/2000002351193/im-leiden-steckt-eine-kreative-kraft>.

17 Piotr Kowalczyk: »15 most popular fanfiction websites to explore«, *Ebook Friendly*, 08.08.2014, <https://ebookfriendly.com/fan-fiction-websites>.

18 Çam: »In A Lonely Lockdown«.

19 Hier und im Folgenden wird terminologisch zwischen Fanfiction (Genre) und Fanfic bzw. Fic (konkreter Fan-Text) differenziert.

20 Fanfics und Fan-Kommentare werden in Klammern im Text wie folgt referenziert: Pseudonym, Titel (falls relevant), Portal unter Angabe der jeweiligen Sigle, Erstpublikationsdatum. Referenzierte Websites: <https://archiveofourown.org> (AO3); <https://efpfanfic.net> (EFP), ursprünglich nach der Webmistress als »Erika's Fanfiction Page« benannt; <https://ficbook.net> (Ficbook), russ. *Книга Фанфиков*; <https://www.fanfiction.net> (FFN).

21 Cathy Young: »The Fan Fiction Phenomena. What Faust, Hamlet, and Xena the Warrior Princess have in common«, in: *Reason*, 02.2007 (online: 30.01.2007), <https://reason.com/2007/01/30/the-fan-fiction-phenomena>.

22 Cecilia Aragon/Katie Davis: *Writers in the Secret Garden. Fanfiction, Youth, and New Forms of Mentoring*, Cambridge, Mass./London 2019, S. 9.

23 Julian Ingelmann/Kai Matuszkiewicz: »Autorschafts- und Literaturkonzepte im digitalen Wandel«, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF 27.2 (2017), S. 300–315, hier S. 303, <https://www.jstor.org/stable/26583153>.

Kulturforschung darstellt. Fanfiction fungiert nicht nur als Dispositiv aus einer »position of cultural marginality and social weakness«²⁴ artikulierter Medien-, Geschichts- und Gesellschaftsreflexion, das sehr rasch und intensiv auf aktuelle Ereignisse reagiert (wie anlässlich der Coronapandemie oder des Ukrainekrieges zu beobachten);²⁵ als extrem dynamisches, fluides Genre wirft sie auch mannigfache literaturtheoretische Fragen auf.

»The author is not dead; the author is *legion*«:²⁶ Mit ihrer Redefinition pluralisierter, anonymer bzw. pseudonymer, gelegentlich buchstäblich postmortaler Autorschaft²⁷ beleuchtet Fanfiction zunächst besonders grell das Spannungsfeld zwischen »poststructuralist author functions« und post-postmodernem »return of the author« im Sinne einer »position of ethos«.²⁸ Den komplementären »Death of the Reader« sowie die heikle Relation zwischen Fanfiction und Rezeptionsästhetik reflektiert Cornel Sandvoss, der ein genreadäquates Konzept von »aesthetic value« als Resultat der Interaktion zwischen Autor:in, Text und Leser:in skizziert.²⁹

Als »social process«³⁰ impliziert Fanfiction eine radikale Rekonfiguration flexibler Autor- und Leserrollen. Nicht nur praktizieren Fan-Autor:innen gegenüber ihren Hypotexten »the most aggressive form of reading«,³¹ vor allem gilt hier ein spezifischer Lektüre-Pakt, der für die Leserschaft – allen voran die in Analogie zu Software-Beta-Testern so benannten »Beta Reader« – einen konkret co-kreativen Part vorsieht. In eigenen Rubriken können Fans Ideen und Wünsche deponieren, Autor:innen sich inspirieren lassen; bei größeren Projekten begleitet der Austausch mit den Leser:innen den gesamten Schreib- bzw. Publikationsprozess. In der Online-

24 Jenkins: *Textual Poachers*, S. 26.

25 Vgl. Martina Stemberger: »Quand Anne Frank triomphe de Hitler. Défis esthétiques et éthiques de la fanfiction contrefactuelle«, in: *Cultural Express* 7 (2022): *Peut-on sauver le passé? Imaginaires et récits contre-factuels*, hg. von Isabelle-Rachel Casta, <https://cultx-revue.com/article/quand-anne-frank-triomphe-de-hitler-defis-esthetiques-et-ethiques-de-la-fanfiction-contrefactuelle>.

26 Anne Jamison: *Fic. Why Fanfiction Is Taking Over the World*, Dallas 2013, S. 13.

27 »I joined on: 2018-03-04«, so die lapidare, erst auf den zweiten Blick ganz und gar nicht triviale Information im AO3-Profil von Thamiris, das die komplexe Konfiguration von Autorschaft in der Fanfiction illustriert: Hinter dem Account steht eine treue (Meta-)Fan-Community, die elf Jahre nach dem Tod besagter Fan-Autorin deren Texte in ihrem Namen republiziert und archiviert.

28 Kristina Busse: »The Return of the Author. Ethos and Identity Politics« (2013), in: dies.: *Framing Fan Fiction. Literary and Social Practices in Fan Fiction Communities*, Iowa 2017, S. 19–38, hier S. 20, 27.

29 Cornel Sandvoss: »The Death of the Reader? Literary Theory and the Study of Texts in Popular Culture«, in: Jonathan Gray/Cornel Sandvoss/C. Lee Harrington (Hg.): *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, New York/London 2007, S. 19–32, hier S. 28–31.

30 Jenkins: *Textual Poachers*, S. 45.

31 Busse: »The Return of the Author«, S. 36.

Fanfiction erlebt das Feuilletonformat ein Revival: Längere, auch eventuell bereits fertige Texte werden sukzessive veröffentlicht, oft in fixem Rhythmus, Cliffhanger inklusive – eine ebenso transparente wie effiziente Strategie zur Spannungserzeugung und Bindung der Leserschaft; Autor:innen reagieren auf Anregungen und lancieren Umfragen, wie es weitergehen soll. WIPs erscheinen in diesem Sinne als »exemplary fan fiction«,³² selbst an und für sich abgeschlossene Fics bleiben »a work in progress«³³ und werden manchmal auch nachträglich unter Berücksichtigung des Leser:innen-Feedbacks modifiziert. Als »an exemplary instantiation of reader response based approaches«³⁴ setzt Fanfiction Stanley Fishs »interpretive communities«³⁵ in »actual communities« um.³⁶

Als kollektiv-kollaborative Praxis stellt Fanfiction den Werkbegriff und den Status eines als »a solitary, pristinely autonomous object« fetischisierten Textes³⁷ infrage; spielerisch unterminiert sie eine dem Dogma der ›Originalität‹ verpflichtete normative Ästhetik, die Sylvain Auroux als »système UGO²« (»Unicité, Génie, Originalité, Œuvre«) resümiert.³⁸ Auch hinsichtlich ihrer hypermarkierten,³⁹ ja affizierten »intense intertextuality« kann sie als »exemplary textual form« gelten, die »certain collective and intertextual aspects that traditional theories of reading and writing often ignore« in den Vordergrund rückt.⁴⁰ Gerade Fanfiction, die häufig auf ein ganzes intertextuell-intermediales Konglomerat, zugleich den korrespondierenden »fan text« (d.h. das »discursive universe generated by the source text«)⁴¹ und den jeweiligen Community-Kontext referiert, macht deutlich, wie sehr ein Text zur Aktivierung seiner »palimpsestuousness«⁴² der Kompetenz der Rezipientin bedarf.

-
- 32 Kristina Busse: »Fandom's Ephemeral Traces. Intertextuality, Performativity, and Intimacy in Fan Fiction Communities«, in: dies.: *Framing Fan Fiction*, S. 140–156, hier S. 148.
- 33 Kristina Busse/Karen Hellekson: »Introduction. Work in Progress«, in: dies. (Hg.): *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson, N.C./London 2006, S. 5–32, hier S. 6.
- 34 Busse: »Fandom's Ephemeral Traces«, S. 155.
- 35 Stanley Fish: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (1980), Cambridge, Mass. u.a. 122003.
- 36 Busse: »The Return of the Author«, S. 30.
- 37 Jonathan Gray: *Watching with The Simpsons. Television, Parody, and Intertextuality*, New York/London 2006, S. 19.
- 38 Sylvain Auroux: *Barbarie et philosophie*, Paris 1990, S. 78.
- 39 Vgl. Ulrich Broich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, in: ders./Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 31–47.
- 40 Kristina Busse: »Intense Intertextuality. Derivative Works in Context«, Konferenz »Media in Transition« 27.-29.04.2007, zit. nach Catherine Tosenberger: »Mature Poets Steal. Children's Literature and the Unpublishability of Fanfiction«, in: *Children's Literature Association Quarterly* 39.1 (2014), S. 4–27, hier S. 13f., <https://doi.org/10.1353/chq.2014.0010>.
- 41 Kristina Busse: »May the Force Be With You. Fan Negotiations of Authority«, in: dies.: *Framing Fan Fiction*, S. 99–120, hier S. 107.
- 42 Linda Hutcheon: *A Theory of Adaptation*, New York/London 2006, S. 172.

Schon die Frage der Publikation ist im Fall der Fanfiction nicht trivial. In der Tat ist im Internet die Differenzierung »nichtpublizierten privaten Schreibens und publizierten öffentlichen Schreibens größtenteils aufgehoben« und damit ein bisheriges »Grundkriterium von »Literatur«« obsolet.⁴³ Doch auch wenn online frei zugänglich und insofern publik, bleiben viele Fics nach traditionellem Verständnis »completely unpublishable«;⁴⁴ unabhängig von ästhetischen Kriterien ist Fanfiction oft so tief in einer konkreten Community mit ihrem »set of references« verankert, dass sie isoliert unweigerlich bedeutungsreduziert bzw. überhaupt »practically incomprehensible« erscheint.⁴⁵

Als Produkt und Fortschreibung eines dynamischen »archive of explicitly intertextual stories«⁴⁶ konstituiert eine Fic nicht nur einen singulären Text, sondern ein performatives »event«, so Francesca Coppa, die zeitgenössische Media-Fanfiction in einer dramatischen Tradition situiert.⁴⁷ Die technischen Voraussetzungen für die dazugehörige Quasi-Simultanrezeption durch eine »live audience«⁴⁸ und generell die internationale Expansion des Genres stiftet ab Mitte der 1990er Jahre die Popularisierung des Internets.

Zwar reicht die Geschichte der Fanfiction – je nach Definition mehr oder weniger weit – vor das Internetzeitalter zurück,⁴⁹ bis heute ist sie kein exklusives Online-Phänomen.⁵⁰ Dennoch ist evident, weshalb Fanfiction als interaktive, im Doppel-

43 Cramer: »Postdigitales Schreiben«, S. 33.

44 Tosenberger: »Mature Poets Steal«, S. 4.

45 Ebd., S. 5.

46 Abigail De Kosnik: »Fifty Shades and the Archive of Women's Culture«, in: *Cinema Journal* 54.3 (2015), S. 116–125, hier S. 122, <https://www.jstor.org/stable/43653439>.

47 Francesca Coppa: »Writing Bodies in Space. Media Fan Fiction as Theatrical Performance«, in: Karen Hellekson/Kristina Busse (Hg.): *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson, N.C./London 2006, S. 225–244, hier S. 239.

48 Ebd.

49 Vgl. Martina Stemberger: *Homer meets Harry Potter. Fanfiction zwischen Klassik und Populärkultur*, Tübingen 2021, S. 10–12.

50 Die Renaissance kunstvoller Printprodukte, ihrerseits »Zeichen eines postdigitalen Medienzeitalters« (Cramer: »Postdigitales Schreiben«, S. 30f.), geht auch an der Fankultur nicht spurlos vorüber. In Bezug auf China konstatiert Xiqing Zheng bereits 2013 eine Trendwende hin zu immer populäreren »fanzines and fan books in printed forms«. Henry Jenkins: »The Cultural Context of Chinese Fan Culture. An Interview with Xiqing Zheng (Part Two)«, *Pop Junctions*, 04.02.2013, <http://henryjenkins.org/blog/2013/02/the-cultural-context-of-chinese-fan-culture-an-interview-with-xiqing-zheng-part-two.html>. Angesichts wiederholter Repression gegen Slashfic-Autor:innen erfüllen analoge Formate nicht nur eine ästhetische, sondern zum Teil auch eine politische (Schutz-)Funktion; Ende Februar 2020 wird der Internetzugriff auf AO3 in China blockiert. Vgl. Aja Romano: »China has censored the Archive of Our Own, one of the internet's largest fanfiction websites«, *Vox*, 01.03.2020, <https://www.vox.com/2020/3/1/21159275/china-a03-archive-of-our-own-banned-censorship>. Die westliche Kritik an der Zensur in China war und ist allerdings von einer gewissen Hypokrisie ge-

sinn performative, ›archontische⁵¹ oder auch ›virale⁵² literarische Praxis eine inhärente Affinität zum Digitalformat besitzt. Nicht zufällig profiliert sie sich mit einigen der ersten »high volume, high traffic Internet archives to be built«:⁵³ Eben das Internet ermöglicht die volle Entfaltung von Fanfiction als Instant-Performance, die sich mit ihrer spezifischen »culture of reciprocity«⁵⁴ und »gift economy«⁵⁵ kommerzieller Vereinnahmung bislang insgesamt relativ erfolgreich entzieht.⁵⁶

Das Online-Format erlaubt flexible Hypertextualität im wiederum doppelten Sinne des Wortes: Über multiple Verlinkung zu Illustrationen, Songs, Videos, Social-Media-Accounts, Blogs etc. wird der virtuelle Textraum multimedial erweitert.

prägt, wie nach Australien und Kanada (vgl. Stemberger: *Homer meets Harry Potter*, S. 14f.) jüngst auch das Beispiel Deutschland zeigt: Die im Dezember 2022 erfolgte Indizierung von AO3 durch die Bundeszentrale für Kinder- und Jugendmedienschutz wurde am 10. Januar 2023 wegen Formfehlern vorläufig aufgehoben, steht aber nach wie vor im Raum. Vgl. Ingo Dachwitz: »Prüfstelle muss Indizierung von Fan-Fiction-Portal zurücknehmen«, *netzpolitik.org*, 12.01.2023, <https://netzpolitik.org/2023/bundeszentrale-jugendmedienschutz-archiv-of-our-own-pruefstelle-muss-indizierung-von-fan-fiction-portal-zuruecknehmen> (aufgerufen am 13.01.2023).

- 51 Abigail Derecho: »Archontic Literature. A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction«, in: Karen Hellekson/Kristina Busse (Hg.): *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson, N.C./London 2006, S. 61–78.
- 52 Zu einer »virus theory of fandom« vgl. Constance Penley: »Brownian Motion. Women, Tactics, and Technology«, in: dies./Andrew Ross (Hg.): *Technoculture* (1991), Minneapolis 3¹⁹⁹⁷, S. 135–161, hier S. 143f.
- 53 Abigail De Kosnik in Henry Jenkins: »Why Study Fan Archives. An Interview with Abigail De Kosnik (Part One)«, *Pop Junctions*, 04.10.2016, <http://henryjenkins.org/blog/2016/10/why-study-fan-archives-an-interview-with-abigail-de-kosnik-part-one.html>.
- 54 Aragon/Davis: *Writers in the Secret Garden*, S. 72.
- 55 Henry Jenkins/Xiaochang Li/Ana Domb Krauskopf et al.: »If It Doesn't Spread, It's Dead (Part Three). The Gift Economy and Commodity Culture«, *Pop Junctions*, 16.02.2009, http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p_2.html.
- 56 Für eine prononcierte, pragmatisch wie poetologisch reflektierte Non-Profit-Position steht vor allem die seit 2007 aktive, auf Freiwilligen- und Spendenbasis operierende Organization for Transformative Works (OTW), Betreiberin u.a. des Wikis *Fanlore* und des zitierten *Archive of Our Own*, das sich im letzten Jahrzehnt als am stärksten wachsendes Portal zusehends zum zentralen »powerhouse« der internationalen Fanfiction entwickelt. Jay Castello: »Archive of Our Own's 15-year journey from blog post to fanfiction powerhouse«, *The Verge*, 15.08.2022, <https://www.theverge.com/2022/8/15/23200176/history-of-a03-archive-of-our-own-fanfiction>. AO3 präsentiert sich als »fan-created, fan-run, nonprofit, noncommercial archive for transformative fanworks« (<https://archiveofourown.org>): Jeder einzelne dieser Aspekte ist für das Selbstverständnis der Community wie die Abgrenzung des Genres relevant. Symptomatisch auch die Vorgeschichte des unter transparenter Allusion auf Virginia Woolfs *A Room of One's Own* benannten (und signifikant pluralisierten) *Archive*, das aus dem Widerstand gegen einen kommerziellen Rekuperationsversuch hervorgeht. Vgl. dazu Stemberger: *Homer meets Harry Potter*, S. 44f.

Fanfiction inspiriert Fanarts wie Fanvids – und vice versa, die Podfic-Adaption ist eine beliebte Form der Hommage; all dies unter Eingeständnis bzw. sogar Inszenierung der eigenen Nonprofessionalität, d.h. auch einer im Fan-Paratext via Disclaimer und eventuell persönliche Copyright-Policy akzentuierten Nonkommerzialisierung. Als Bastion des »[d]efiant amateurism«⁵⁷ – im Fall eines Portals wie AO3 freilich getragen von einer durchaus professionellen Infrastruktur⁵⁸ – illustriert und reflektiert Fanfiction, selbstbewusst und oft selbstironisch unperfekt, jenen »messy state of media, arts and design after their digitisation«, der neben der nun bereits historischen »disruption« durch digitale Informationstechnologie das Stadium des Postdigitalen charakterisiert.⁵⁹

Postdigital präsentiert sich die Online-Fanfiction auch im Sinne spielerischer »hybridität of ›old‹ and ›new‹ media«. ⁶⁰ Aufschlussreich ist ein Blick auf das 2009 eröffnete größte russischsprachige Portal *Ficbook*, über Bezeichnung und Retro-Design zum anachronistischen Internet-»Buch« stilisiert; die Rubrik von Fans verfasster »Oridžinaly« – als hybridisierter Anglizismus in das russische Fanlexikon reimportiert – wurde jahrelang durch eine betont archaische Schreibmaschine symbolisiert. ⁶¹ Auch das 1998 gegründete, bis heute international größte Portal *FanFiction.net* ermuntert unter auffallendem Verzicht auf jegliche raffinierte Digitalästhetik mit minimalistischem Interface zur Entfesselung »fanescer« Fantasie (»unleash your imagination«, so die Devise).

Obwohl – oder gerade weil? – es sich bei den jüngeren Fan-Generationen um längst entsprechend sozialisierte Digital Natives handelt, wird die Omnipräsenz des Digitalen in der heutigen Fanfiction nicht eskamotiert bzw. trivialisiert, sondern das technisch-mediale Dispositiv selbst in seinem kreativen Potenzial reflektiert: »There are still plenty of empty pages. This is the internet after all. You can fill in your own« (fresne: *Binders. Women.*, AO3, 21.10.2012).

57 Coppa: »Writing Bodies in Space«, S. 228.

58 In dieser Hinsicht sei die Erfolgsgeschichte des *Archive of Our Own* kein »triumph of amateurism«, betont Gründungsmitglied und damalige Designchefin Michele Tepper, sondern »a triumph of professionals having the opportunity to do it right«. Zit. nach Castello: »Archive of Our Own's 15-year journey«.

59 Florian Cramer: »What Is ›Post-Digital?«, in: *APRJA* 3.1 (2014), S. 11–24, hier S. 17, <https://doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068>.

60 Ebd., S. 21.

61 Vgl. Stemberger: *Homer meets Harry Potter*, S. 46.

II. »going meta with this shit«: Fragmente einer Poetik der Fan-Metafiktion

Auf diesen palimpsestuös beschriebenen ›empty pages‹ entfaltet sich auch ein zum Teil elaborierter kritisch-theoretischer Diskurs. Dem im Fanjargon so genannten ›Meta‹ widmeten sich eigene Sites wie *Fanfic Symposium* oder *LiveJournal*-Communities wie *metafandom*;⁶² doch auch der Paratext auf diversen internationalen Portalen publizierter Fics zeugt von der ausgeprägten Selbstreflexivität einer vermeintlich inferioren Gattung, in der die Meditation über »[m]y experiences writing fan fiction and why I do what I do« (JKFic: *Writing Fan Fiction*, AO3, 06.02.2022) zur Routine gehört. Zweifellos ist Fanfiction ein stark plot- und vor allem figurenfokussiertes Genre: Es sind primär die Protagonist:innen, die, zwischen Stories und Diegesen fluktuierend, Kohärenz innerhalb eines Fandoms stiften. Aber quer durch alle erdenklichen Fandoms findet sich eine Fülle formal anspruchsvoller Texte, die weit über den Reiz »emotionaler Lektüre«⁶³ hinausgehen und statt eines besagte »immersive reading experience« favorisierenden, für Coppa insofern Fanfiction-typischen »relatively transparent style of prose«⁶⁴ vielmehr auf Illusionsbrüche, Verfremdungs- und Störeffekte sowie spielerische Metaisierung setzen.

»You'll write some cute meta«, ironisiert etwa *seekingferret* das eigene Projekt einer Fanfic zu Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, das in »another pile of post-modern crap, too self-conscious for its own good« mündet; in einer Möbiusschleife von »metanarratives and metametannarratives and metametametanarratives« entspinnt sich ein Vexierspiel zwischen »the Writer and the Reader and the writer and the reader«, wobei die konkrete Fan-Leserschaft diesen Versuch »to write about writing about writing« für höchst amüsant, aber auch »deeply disturbing« befindet (*Only the Third Story in this Forsaken Fandom Whose Title Does Not Begin with If*, AO3, 12.01.2011; Kommentar: *FriendlyPoltergeist*, 05.07.2020).

»Fan Fiction About Writing Fan Fiction« wird auch in nicht per se theorieaffinen Communities produziert und begeistert rezipiert: Aus dem Fandom der TV-Serie *Miraculous* stammt eine Story, in der Protagonist Adrien als *Ladybug*-Fanwriter *en abyme* mit Marinette in der Titelrolle als *The Beta Reader* debütiert (*UpTooLateArt*, AO3, 31.10.2022). »House is handed a laptop from an alternate universe where his life is a TV show«, so das Meta-Setting einer Fic zu *House, M.D.* (*wishbone*:

62 Sowohl das 1999 gegründete *Fanfic Symposium* (<https://trickster.org/symposium>) als auch *metafandom* (eröffnet 2005, <https://metafandom.livejournal.com>) sind nach wie vor online zugänglich, werden jedoch seit 2006 resp. 2011 nicht mehr aktualisiert.

63 Natal'ja Samutina: »Praktiki emocional'nogo čtenija i ljubitel'skaja literatura (fanfikšn)«, in: *NLO 1* (2017), <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/1/praktiki-emocionalnogo-čtenija-i-lyubitelskaja-literatura.html>.

64 Coppa: »Writing Bodies in Space«, S. 240.

The Laptop, AO3, 31.01.2020). Auch Nintendo-Held Luigi gerät durch das »rabbit hole« eines Laptops in eine Alternativwelt mit »all sorts of possibilities« und landet »on a well-known site dedicated to fanfiction«: »And meta! I love meta!«, gesteht Yotsubadancesintherain⁵ als Autor:in dieses doppelsinnigen *Ship in a Bottle* (AO3, 31.10.2022), das auch die Leserschaft als »a beautiful ode to this character you love, [...] to the medium of fanfiction and to the power of stories as a whole« würdigt (Kommentar: frozenfountain, 01.11.2022). Unter parodistischem Recycling von »some of the most ridiculous fandom discourse« konfrontiert jnnln die Figuren aus Hajime Isayamas Manga-Serie *Shingeki no Kyojin* (*Attack on Titan*), »annoyed but flattered«, mit den Fanfic-Versionen ihrer selbst (*Attack On Modding R/Fanfiction*, AO3, 01.11.2022; Kommentar: 02.11.2022). »Metafiction. I don't really know what else to say«, präsentiert r3dheaven eine Story zur Rockband Waterparks samt Podcast *Awsten + Travis' Slumber Party* (*metafiction*, AO3, 15.06.2021), deren Protagonisten in metaleptischer Rückkopplung ihnen gewidmete Fics lesen: »That's so meta I love it omg«, enthusiasmiert sich ein Fan (Kommentar: pee, 15.06.2021).

Kurz: »going meta with this shit« (LlamaCow: *Fictional*, AO3, 17.06.2019) darf als etablierter Topos, ja aus Fan-Perspektive selbst essenzielles Element der Fanfiction gelten.⁶⁵ In den unterschiedlichsten Fandoms werden dergleichen Meta-Fics intensiv kommentiert, übersetzt sowie – Indikator ihrer Popularität – als Podfics adaptiert. Fandom »has always done an excellent job of explaining itself to itself, producing its own canon of theoretical literature, its own roster of fannish scholars, and its own critical apparatus«, notiert Coppa;⁶⁶ im Fan-»Meta«, vom Wiki *Fanlore* definiert als »a fan-authored piece of non-fiction writing discussing any aspect of fandom, fanworks, or the source text«,⁶⁷ werden freilich auch vielfältige Themen von breiterer literatur- und kulturtheoretischer Relevanz debattiert.

Fanfiction partizipiert somit aktiv am »discourse of serious interpretive literature«⁶⁸ und stellt eine reduktive Dichotomie zwischen Hoch- und Populärkultur, aber auch affektiv-engagierten und intellektuell-analytischen Rezeptionsmustern

65 Die Existenz einer entsprechenden »Meta-Aktivität« bzw. »Meta-Position« als wichtiges Kriterium für die Definition eines Fandoms, aber auch deren »besonderes politisches Potenzial« aus weiblicher Sicht diskutieren z.B. die Mitglieder der *LiveJournal*-Community *metafandom-ru*: »Fandom, poznajušćij sebja. Diskussija o genderu, psihologii, digital'nosti i pročem«, in: *Digital Icons. Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 10 (2013): *Digital Fandom and Media Convergence*, hg. von Sudha Rajagopalan/Ksenia Prasolova, S. 85–109, hier S. 89, 97, 99 (Kommentare: blades_of_grass, xamura), <https://www.digitalicons.org/issue10/digital-memoirs-1>.

66 Coppa: »Writing Bodies in Space«, S. 243.

67 »Meta«, *Fanlore*, <https://fanlore.org/wiki/Meta>.

68 Shannon K. Farley: »Versions of Homer. Translation, fan fiction, and other transformative rewriting«, in: *Transformative Works and Cultures* 21 (2016): *The Classical Canon and/as Transformative Work*, hg. von Ika Willis, Abs. 0.1, <https://doi.org/10.3983/twc.2016.0673>.

infrage. Nach akademischen Maßstäben mag der emotional, oft erotisch investierte, fröhlich projizierende Fan als Prototyp des schlechten Lesers erscheinen – bzw. vor allem der schlechten *Leserin* (bis heute ist Fan ein genderkonnotierter Begriff).⁶⁹ Und doch zeichnen sich Fans hinsichtlich ›ihrer‹ Werke häufig durch eine Detailkenntnis aus, mit der institutionelle Erudition nicht immer mithalten kann: »no better critic than a fan«, wie Constance Penley konstatiert.⁷⁰ Als solches gelegentlich (hyper-)ironisch inszeniertes Fantum verträgt sich exzellent mit reflektiertem ›Meta‹, mehr noch: Besagter Metadiskurs selbst taugt zum nur vermeintlich paradoxen Fan-Objekt.

III. »overly pretentious academic everything«: Fandom und Academia

Zugleich wird »both overly pretentious fandom ›meta‹ and overly pretentious academic everything« (oh no, AO3, 27.12.2020; Kommentar zu *stoneage_woman: In Defense of the Worst Fanfic Ever Written: Reexamining My Immortal From a Feminist Perspective*, AO3, 11.03.2016) parodiert, die Relation zwischen Fandom, Hochburg des selbstbewussten Amateurismus, und unter Pseudonym stark repräsentierter Academia verhandelt.⁷¹ Fanfiction-Portale werden zur Publikation zum Teil kreativ adaptierter universitärer Arbeiten genutzt: »come here if you wanna learn about fanfiction in theory«, lockt ApolloMusagetes alias Euterpe, die:der unter mythologisch vielversprechendem Pseudonym »[a] remediation of my academic essay [...] in the form of a Harry Potter fanfiction« bietet; es folgt eine Erörterung der *Interpretive Authority in Internet Fanfiction (Who Has the Power?*, AO3, 26.11.2018), die reflektiert zwischen akademischen und Fanfic-Usancen manövriert. In präzise referenzierten »Notes« verweist der Online-Musenführer nicht nur auf wissenschaftliche Quellen zum Thema, sondern auch auf gleichberechtigt unter »Works Cited« gelistete Fan-Texte. Geradezu paradigmatisch wird in der sich noch am selben Tag in der Kommentarrubrik entfaltenden lebhaften Diskussion – durch das offene Dispositiv ermöglichter Echtzeit-Polylog – Fan-Identität auch sprachlich performt, Literaturtheorie unter betontem Verzicht auf jegliche Attitüde akademischer Superiorität

69 Vgl. Stemberger: *Homer meets Harry Potter*, S. 53.

70 Constance Penley: *Nasa/Trek. Popular Science and Sex in America*, London/New York 1997, S. 3.

71 Eine bezeichnende Episode referiert Meredith Rose: Anlässlich der Verleihung des Hugo Award 2019 fordert die OTW-Delegation alle Mitglieder der AO3-Community im Publikum auf, sich zu erheben und symbolisch den Preis gemeinsam entgegenzunehmen. »In response, a full third of the room of professional authors, editors, artists, journalists, commenters and publishers stood.« Shiva Stella: »Public Knowledge Congratulates Archive of Our Own On Hugo Award for Best Related Work«, *Public Knowledge*, 19.08.2019, <https://publicknowledge.org/public-knowledge-congratulates-archive-of-our-own-on-hugo-award-for-best-related-work>.

salopp-kolloquial verpackt und in der Community des Fandoms verankert: »you say a lot of stuff about the role of the author, but how does that relate to fanfic authors and readers specifically?«, erkundigt sich ein:e interessierte:r User:in mit dem Nickname fanficlover, worauf ApolloMusagetes eine personalisierte Extralektion samt Lektüretipps erteilt; »wow, so meta«, lobt dracosgodfather; »so whats this new authority ur talking about?? [...] are u trying to say that the internet makes nobody have authority over anyone??? sounds fake but okay«, zweifelt H3Oheart, was ebenfalls einen didaktischen Exkurs unter Peers motiviert: »no i'm not really saying that nobody in the online fanfic community has authority«, präzisiert ApolloMusagetes, »cuz otherwise how would fanon exist lmao« (sämtliche Kommentare: 26.11.2018).

Wenig überraschend werden etwa auch im überdurchschnittlich erudierten Homer-Fandom mancherlei akademische Essays publiziert: *In the ›Iliad‹, is being a good hero compatible with good leadership?*, fragt sich Litsetaure im gleichnamigen Text (AO3, 11.07.2013). Als »[f]ormer academic, recovering« präsentiert sich in ihrem Twitter-Profil selbstironisch die Autorin einer Homer-Meta-Story,⁷² die Fanfiction-Topoi, Community-Fokus und unverkennbare literaturwissenschaftliche Expertise miteinander verbindet; im Paratext bekennt kouredios sich denn auch zu ihren »degrees in classics and comparative literature« (*Fighting Fate*, AO3, 16.12.2011; Kommentar: 27.03.2018).⁷³

Deconstructing myself and Literary Criticism at the same time... lautet das ambitionierte Projekt von shadowkat67; in einer Fan-»non-fiction«, deren Paratext großzügig »Literary References & Allusions, Literary Theory, Meta« avisiert, werden nicht nur die Gründe für den eigenen Ausstieg aus der Academia, sondern auch die prinzipielle Problematik des literaturwissenschaftlichen »guessing game« (»There is such a thing as over-analyzing«) und die elementare, identitäts- und gemeinschaftsstiftende Macht diverser »stories« von der Bibel bis zu *Buffy the Vampire Slayer* reflektiert (AO3, 17.06.2022). »Jacques Derrida is my bestie«, freilich »not as much my bestie as the authors of erotic slash fic«, taggt Yarnon eine Meta-Fic, die *The Necessity of Fanfiction* sowie deren Spezifik als »cultural practice« zwischen Dekonstruktion und *Supernatural*-Fandom analysiert: »Ever wondered what it looks like to write a philosophical and academic defense of fan fiction? Uh, well, here ya go« (AO3, 14.12.2021). Nicht minder eklektisch konzipiert kindkit eine »QI RPF«⁷⁴-*Deconstruc-*

72 kouredios: »Dr. SKF«, *Twitter* (Profil: 05.2007), <https://mobile.twitter.com/kouredios>.

73 Vgl. Martina Stemberger: »The Greatest Fucking Masterpiece Ever Written Ever«. Homère dans la fanfiction de l'extrême contemporain«, in: Claire Lechevalier/Brigitte Poirteaud-Lamesi (Hg.): *Un besoin d'Homère. De la fin du XX^e siècle à aujourd'hui*, Villeneuve-d'Ascq 2023, S. 88–98 [im Druck].

74 Das Kürzel RPF steht für »Real Person Fiction« oder »Real People Fiction«, als Subgenre in der Fan-Community selbst kontrovers debattiert und auf manchen Portalen zumindest offiziell nicht mehr oder nur mit Einschränkungen toleriert. So untersagt z.B. *FanFiction.net* »Stories with non-historical and non-fictional characters: actors, musicians, and etc.« (<https://www.f>

tion (AO3, 28.08.2010) samt »gratuitous literary theory« und »doubts about Derri-da«; als Slash-Pairing inszeniert werden »Alan Davies/Stephen Fry«, Protagonisten der Comedy-Quizshow *Quite Interesting (QI)* auf BBC.

In einer parallel den Fandoms »20th century literary criticism« und »Monty Python and the Holy Grail« zugeordneten Fic schickt linman »King Harold« in Gesellschaft u.a. eines gewissen »Sir Sigmund« auf eine neue Gralssuche. Parodistisch inkarniert der Text nicht nur den Clash zwischen Blooms »anxiety of influence«⁷⁵ und der Fanfiction als Königreich offen zelebrierter Einflusslust, sondern auch den Konflikt mit feministischen Theoretikerinnen wie Hélène Cixous und Luce Irigaray, deren Weg Harold und sein Gefolge patriarchalischer »noble critics« kreuzen. Die Situation eskaliert, als die edlen Ritter sich der Höhle von »Sorcerer Jacques« nähern; schließlich entbrennt zwischen den unversöhnlichen Parteien ein nicht mehr metaphorischer »War« (*Meaning: the Holy Grail of Critics*, AO3, 18.06.2015).

Die in der Slash-Fanfiction routiniert praktizierte Kunst der Kanon-Verqueerung reflektiert babykid528 in einer zitationell betitelten »Star Trek Reboot RPF«-Story, die »Chris« und »Zach« (d.h. Chris Pine und Zachary Quinto als Darsteller Kirks bzw. Spocks) als Co-Teaching-Assistants in einen »joint Lit/Drama course about genderswapping/queering up Shakespeare's plays« schickt (*Some Cupid Kills With Arrows, Some With Traps*, AO3, 29.03.2010). Selbst *Harry Potter Becomes a Gender Theorist*: nettlewine lässt den Zauberlehrling von Hogwarts, nunmehr begeisterter Butler-Leser, aus dem Gryffindor-Turm in den akademischen »ivory tower« migrieren (AO3, 08.05.2014). »Judith Butler can be a tag?«, wundert sich rhetorisch holdingbreaths, die:der in unbesorgtem Eklektizismus Foucault ins »Polygon/McElroy Vlogs & Podcasts RPF«-Fandom katapultiert: »This fic is just a trap to make you all read about gender studies« (*Let's Make Foucault Proud!*, AO3, 22.12.2019).

Nicht unironisch verwaist präsentiert sich *A Poststructuralist Analysis of the Ways I Love You* aus dem *Les Mis rables*-Fandom, deren Verfasser:in sich unter Zurücklassung eines weiteren »orphan_account« absentiert, die desautorisierte Crackfic samt literaturtheoretischem Inflight zwischen Enjolras und  ponine Th nardier jedoch konserviert (AO3, 06.04.2017). »The title refers to the literary theory concept of the same name«, präzisiert für alle Fälle Sandrine Shaw zu ihrem *Death of the Author*, auch wenn sie bei den Fans der literaturaffinen Thrillerserie *The Following* die einschlägigen Basics voraussetzen darf (AO3, 14.03.2013). *The New Atlantean Dictionary of Literary Terms: A Complete Reference in Four Volumes* redigiert ein *Stargate Atlantis*-Fan; von »Anthropomorphism to Zeugma« wird »the history of a city« als Enzyklopädie-Pastiche rekonstruiert (thingswithwings, AO3, 08.07.2007).

anfiction.net/guidelines), während *EPF* Texte über »Artisti musicali« und »Attori« außerhalb Italiens akzeptiert und sein eigenes Regelwerk für »Fanfic su celebrit « sowie »Fanfic su personaggi storici« formuliert (<https://efpfanfic.net/regolamento.php>).

75 Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1973.

Zu *The Great Philosopher Bake Off* lädt starlightfury: Unter Variation des britischen Reality-TV-Formats bäckt ein ganzer »bunch of philosophers« die respektiven »views on culture and literary criticism« zurecht. Karl Marx kommentiert seinen »the ideological superstructure and economic base model« illustrierenden »two-tiered chocolate cake«, bevor das Team Adorno/Horkheimer die Logik der »consumer culture« anhand eines simplen Marmorkuchens kritisiert; auf Edward Saids mit diversen »symbols of political influence« dekorierten »orange cake with vanilla frosting« folgt Foucaults konditoreskes »panopticon« (AO3, 19.03.2021). »Essays are no longer enough. The only way to decide which translation theory is the best is through bloodshed«, und so lässt wiederum rebiTv »a bunch of translators« – darunter Kirchenvater Hieronymus, Friedrich Schleiermacher und Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Lawrence Venuti und Gayatri Chakravorty Spivak – zur »giant coliseum battle« im Anime-Stil antreten. Souverän geht Vladimir Nabokov, Herr über ein imposantes Arsenal defensiv-offensiver »footnotes«,⁷⁶ als provisorischer Sieger hervor (*Translator Battle Royale*, AO3, 01.12.2021).

Unter spielerischer Dehierarchisierung kultureller Produktion wird Höhenkammliteratur wie -theorie popularisiert und umgekehrt Fanfiction den gleichzeitig parodierten Ritualen akademischer Exegese unterzogen; »as if it was a serious piece of high literature« liest eine autoironisch pseudonymisierte stoneage_woman die mittlerweile legendäre Potterfic *My Immortal*, als »the Worst Fanfic Ever Written« paradox antikanonisiert (*In Defense of the Worst Fanfic Ever Written: Reexamining My Immortal From a Feminist Perspective*, AO3, 11.03.2016; Kommentar: 26.03.2016).

IV. »more like a party game«: Meta-Fanfiction und Community

Der Meta-Drive der Fanfiction ist mit ihrer sozialen Dimension eng assoziiert: Die Fan-Gemeinschaft konstituiert und konsolidiert sich über »fannish comprehension and community membership«⁷⁷ signalisierende metatextuelle Marker, nicht selten erscheint die kollektive Performance von vornherein dramatisch-dialogisch konzipiert.

In Form eines Dialogs zwischen »[a] fanfic writer« und der Kunstfigur »Feminist Ryan Gosling« erörtert storiesfortravellers (*When Fics Take on a Life of Their Own*,

76 »I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity«, so die ikonische Passage in Vladimir Nabokov: »Problems of Translation. *Onegin in English*« (1955), in: Rainer Schulte/John Biguenet (Hg.): *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago/London 1992, S. 127–143, hier S. 143.

77 Kristina Busse: »Fan Fiction Tropes as Literary and Cultural Practices«, in: Sebastian Böck/Julian Ingelmann/Kai Matuszkiewicz et al. (Hg.): *Lesen X.o. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*, Göttingen 2017, S. 127–143, hier S. 127.

AO3, 24.12.2011) im Fandom »Critical Theory RPF« allerlei Fragen rund um »celebrity culture, gender and theory«, aber auch die spezifischen »political perils of Fassavoy fic« (dies im Kontext der damals aktuellen Beziehungsgewaltvorwürfe gegen Michael Fassbender, in der Domäne der *X-Men*-RPF mit Co-Star James McAvoy zum Slash-Pairing vereint). Quer über »all sorts of boundaries« zwischen »literary theory and [...] fanfic« (Kommentar: art_brutal, 26.12.2011) fällt die folgende Debatte in der Community besonders temperamentvoll aus: »So this is what higher education is for – fandom! This was brilliant«, gratuliert KDHeart (Kommentar: 14.10.2012).

Eine Multifandom-Meta-Reflexion unter dem Titel *Why do I like Slash?* samt psychopoetologisch elaborierten *Plain Answers from a Straight Woman* (AO3, 30.05.2015) publiziert – unter selbstironischem Management ihrer verschiedenen Fan-Identitäten – DarkTwin.⁷⁸ Auch hier wird das Online-Format produktiv genutzt: Der per »metanews newsletter« auf *LiveJournal/Dreamwidth* und Tumblr (02.06.2015) weiter verlinkte Beitrag integriert nicht nur selbst via Hyperlink akademische, journalistische wie Fan-Referenzen, sondern animiert vor allem die Leserschaft sehr erfolgreich zur Interaktion. In regem Austausch wird in der Kommentarsektion der jeweils idiosynkratische »brand of Slash-addiction« (Steed, 28.01.2016) diskutiert, im Schutz allseitiger An-/Pseudonymität ein diskursives »taboo« (DarkTwin, 03.06.2015) suspendiert und Fanfiction generell gegen ein Negativklichee von »glorified porn« (Walnut415, 19.12.2015) verteidigt. »Now I think I'm not as weird as I thought I am xD uff!«, dankt Alys27 der Autorin für ihre »detailed and honest analysis« (11.03.2017). »Maybe we are weird, but at least we're weird together. :)<«, akzentuiert diese (15.03.2017) den Community-Faktor wiederum mehrfach dialogisierter Meta-Fanfiction: So fasst eine Leserin, die mit der Formulierung einer zünftigen »theory« kämpft, ihre Überlegungen lieber in einen kurzen »dialogue between myself and a revered (completely fictional) writer« ([S]teed, 08.02.2016); »Can I chime in?«, macht DarkTwin bereitwillig mit: »I can only speak for myself, but the answer is [...]« (12.02.2016).

In der Online-Fanfiction werden zum Teil an die Salonspiele früherer Zeiten erinnernde Concours, Prompts und (darunter mancherlei Meta-)Challenges kultiviert.⁷⁹ Mit präzisen Instruktionen für »getting meta« präsentiert DumptyGrimbosz *The Great Fanfiction Writing Disaster Game*: »Have you every wanted to write a fanfic with friends, but wished it was more like a party game?« Das eingangs erläuterte Regelwerk zur Kreation von »disastrous and hilarious fanfics with all your favorite characters« wird durch diverse »stories generated by the author and her friends while playing this game« illustriert (AO3, 04.09.2022), Exempla genussvoll »schlechter« Crackfic, die dank der von Co-Fan TheVoraciousProto (Kommentar:

78 »Just an alias, so I can indulge in my darker and more pornographic fantasies without compromising my good fandom name«, erklärt DarkTwin in ihrem Profil (AO3, 11.02.2015).

79 Vgl. Stemberger: *Homer meets Harry Potter*, S. 28f.

22.09.2022) vorgeschlagenen Zusatzklausel für »the drinking game version« noch weiter zu degenerieren droht bzw. verspricht.

Das ludische Moment der Fanfiction manifestiert sich auch in literarisch raffiniertester Form. »In an alternate 1912, Writers are like wizards that can summon their book characters as their companions. Society is split into three separate social classes based on the type of Writer: Flashes, Shorts, and Novels«, so die Prämisse einer in einem historischen »Alternate Universe« angesiedelten *Metalepsis-Fic*, deren Spielregeln DanTanner20 im strategisch unvollendeten Paratext (»Other Additional Tags to Be Added«) expliziert (AO3, 08.09.2021). »Not only can I write about a character writing a Yuletide fic [...], I am a Yuletide character writing a Yuletide fic about writing a Meta Yuletide fic«: Im Rahmen der seit 2003 stattfindenden Yuletide-Challenge – weihnachtliches Online-Wichtelspiel, das gezielt ›Rare Fandoms‹ bedient – verfasst kristin eine Meta-Story, die wiederum Hoch- und Populärkultur, konkret Italo Calvino und die ikonische Old-Spice-Werbefigur kombiniert (*Meta Yuletide Fic (The Fic You Wish Your Fic Smelled Like)*, AO3, 20.12.2010).

In einer Literaturtheorie und Fankultur verschränkenden Meta-Fic, zugleich Parodie und Hommage an das Genre, versuchen Luigi Pirandellos mit ihrem Rezeptionsschicksal unzufriedene *Sei personaggi in cerca d'autore* ihr Glück stattdessen »[i]n Search of a Fandom«: »We're going to be a Yuletide fandom«, schreitet die rebellische Figliastra via AO3-»#yulechat« zum »FANDOM PIMPING«. Der Erfolg lässt nicht auf sich warten; endlich stellen die ›sechs Personen‹ fest, dass sie weder »canon« noch »author« brauchen: »We need a community« (Mithrigil: *Six Characters In Search of a Fandom*, AO3, 29.11.2010). »To Be Continued«, und zwar im Kollektiv: An ebendiese Community adressiert PS₃₁ eine Sammlung von *My Story Ideas*, pragmatisch u. a. unter »Fanfiction – Fandom [...] Fandom – Fandom« kategorisiert (AO3, 13.08.2022).

V. »humans cos-playing software«: Meta-Fandom und Technik-Fic

Fans »are rarely fans of just one thing«,⁸⁰ sondern partizipieren oft synchron oder sukzessiv an verschiedenen Fandoms. Die Dynamik eklektischen Multi- bzw. Pan-,⁸¹ mehr oder minder konfliktuellen Inter-⁸² und selbstreferenziellen

80 Johnathan H. Pope: *Shakespeare's Fans. Adapting the Bard in the Age of Media Fandom*, Cham 2020, S. 7.

81 ›Multifandom‹ bezieht sich auf »multiple individual fandoms«, ›Pan-Fandom‹ auf »media fandom overall, in a meta sense«, unter Fokus auf besagte »meta aspects«. ›Pan-fandom«, *Fanlore*, <https://fanlore.org/wiki/Pan-fandom>.

82 Vgl. Matt Hills: »Twilight‹ Fans Represented in Commercial Paratexts and Inter-Fandoms. Resisting and Repurposing Negative Fan Stereotypes«, in: Anne Morey (Hg.): *Genre, Reception, and Adaptation in the »Twilight« Series*, Farnham/Burlington, Vt. 2012, S. 113–129.

Meta-Fantums wird über einen extrem flexiblen Figurenbegriff inkarniert: »on AO3, anything is possible«, bestätigt die Leserin einer »Fandom – Fandom, Fandom (Anthropomorphic)«-Fic (BabelGhoti: *Those Who Tell the Tales*, AO3, 20.09.2019; Kommentar: Rindle, 20.09.2019); in der Tat treibt Fanfiction das Verfahren kreativer Anthropomorphisierung über seine vermeintlichen Grenzen hinaus.

Ausagiert werden auf dieser Online-Bühne die Freund- und Feindschaften zwischen Fandoms: Als transgressiver »Brother Incest« wird das Verhältnis zwischen dem »Elementary Fandom« und seinem älteren Bruder Sherlock verhandelt (TheCoral: *Let It Go*, AO3, 26.05.2018). In *A Game of Life and Death* lässt TheSound-Screecher_ailingAmnemonic Homestuck alias »Homes« mit »a bunch of other fandoms« spielen (AO3, 25.01.2019); auch bei slightly_Crazy überzeugt der überaus anschlussfähige Held gleich »five other Fandoms«, darunter Hetalia, »to play his game« (*For You*, AO3, 05.11.2016); »Light Bondage« und »Dom/sub« praktiziert er mit Supernatural, als »a peeping tom who looked in on the wrong troll« bestraft (Taim: *Payback*, AO3, 21.12.2016).

Die über personifizierte Fandoms ausgetragene transfiktionale Konfrontation unterschiedlicher Diskurse und Diegesen beschränkt sich nicht auf den popkulturellen Bereich. Eine eigene Community erfreut sich an den Peripetien des »Supernatural-AR friendship«, dessen Protagonistinnen – als da wären: »Abrahamic Religions Fandom (Character)« und »Supernatural Fandom (Character)« – als Zimmergenossinnen wider Willen in einem College-»Alternate Universe« mehr schlecht als recht koexistieren (afterandalasia: *Always Check if Strays are Actually Stray*, AO3, 13.12.2015; Kommentar: 17.12.2015). Das fanfiktionale Spiel entbehrt auf den zweiten Blick nicht der kulturtheoretischen Tiefendimension: »... and then it turns out AR while sober does things Supernatural thinks she needs to get drunk to do«, bemerkt eine Leserin; im Kontakt mit der frivolen jüngeren Kollegin stellt sich rasch genug heraus, dass die scheinbar brave »AR«, so »very straight-laced« mit ihren »neat boxes« und ihrer »strict self-discipline«, nicht nur etliche kanonische Leichen im Keller, sondern auch allerlei Sextoys im Geheimfach hat (afterandalasia: *Divine Wrath Is Hard To Come By These Days*, AO3, 09.08.2014; Kommentare: Hagar, 10.08.2014; afterandalasia, 10.08.2014).

In einer höchst kontext- und supportsensiblen literarischen Praxis floriert auch das Subgenre anthropomorphisierender Technik-Fic. Metaleptisch geistert ein genderfluider AO3-»Character« durch die Abgründe seiner selbst. *I Think, I Am*, lässt anehan das *Archive* auf Descartes' Spuren meditieren: »I'm not pieces of metal and wire. I'm not restricted to the physical world. I'm the AO3« (AO3, 13.09.2010). »You are going to sleep with AO3!«, verspricht eine turbulente Tech-Lovestory; spielerisch fordert diese »fic about fucking a website« zur Insertion als »Mildly Creepy Reader« auf (CheyanneChika: *AO3, My Love! You will Love me too!*, AO3, 16.10.2018; Kommentar: *fantasychica37*, 17.10.2021). »You and Archie grow closer and closer«, konstatiert augenzwinkernd crazycreepycookie in einer weiteren »AO3

Website/Reader«-Fic: »You don't know how to tell your family that you are dating a sentient fanfiction archive, but it doesn't really matter. Archie makes you happy, and you make it happy« – bis die:der verliebte Leser:in der Liaison durch unüberlegtes Experimentieren mit »Glitches« und »Hacking« ein jähes Ende setzt (;“, AO3, 07.12.2016).

Auch die hinter AO3 stehende Organization for Transformative Works verfügt über ihr eigenes Fandom, das – unter Verwertung antiker Mythologie (Anonymous: *Cronos*, AO3, 07.09.2022) wie zeitgenössischer Populärkultur (NakedBee: *OTW Ponies*, AO3, 27.04.2014) – unermüdlich Meta-»fanfiction about fanfiction« (waterintheshadows: *Fully Automated Luxury Capitalism*, AO3, 08.10.2022) bzw. Meta-Fanart generiert. Den »strong technoerotic current« einer Fic, die auch noch die AO3-Server als Liebesobjekt der ironisch selbstinszenierenden Verfasserin inszeniert (»Relationship: anehan/AO3 servers«), wissen weitere Fans zu schätzen (anehan: *Magical*, AO3, 13.09.2010; Kommentar: lian, 13.09.2010).

AO3-Tags taugen ebenso zu Protagonist:innen wie die bewährten Tropen des Genres: In einer Meta-Crack-Story, die dessen potenziell subversive Dimension kontrastiv über eine »world-without-fandom dystopia« revalorisiert, lässt randomizer eine Reihe personifizierter »Fanfic Tropes« auftreten (*Saving Alex and Lee*, AO3, 22.12.2015; Kommentar: killer_quean, 25.12.2015). Nach entsprechendem Geheimtipp landet ein einsamer Fan an der Adresse einer gewissen Mary Sue,⁸³ die ein zur Identifikation disponibles ›Du‹ unter ihre Fittiche nimmt: »You must go to the Tropes.« Vor einem pittoresken Untergrundkonklave legt Mary Sue das aktuelle Dilemma dar, woraufhin »Hurt/Comfort«, eng umschlungener Doppel-»Character«, der aus evidenten Gründen wieder einmal verspätete »Stuck in an Elevator«, aber auch »Forced Bed Sharing«, »Kid Fic«, »Dark Fic« etc. in einem Feuerwerk alternativer Plotlines rivalisieren (ebd.).

Im August 2019 wird das *Archive of Our Own* mit dem seit 1953 von der World Science Fiction Society vergebenen Hugo Award (benannt nach Gründervater Hugo Gernsback) in der Kategorie ›Best Related Work‹ prämiert.⁸⁴ Der Genrepoetik gemäß transzendiert diese Auszeichnung das Konzept singulärer Autorschaft: Den Preis erhält AO3 als Millionenkollektiv. Unter der polysemischen Devise »Hugo Award Drama« formiert sich sogleich ein neues Fandom, in dem die konfliktuelle

83 Mary Sue – ursprünglich aus dem *Star Trek*-Fandom, konkret Paula Smiths Parodie *A Trekkie's Tale* (1973) – steht für den Typus der idealisierten Superheldin, die im Rahmen naiver Self-Inserts vor allem die Produktion jugendlicher Debütantinnen heimsucht. Aus feministischer Perspektive kritisch diskutiert wird die Frage, warum Mary Sue so viel mehr Håme auf sich zieht als ihr männliches Pendant Gary Stu bzw. Marty Stu.

84 Aja Romano: »The Archive of Our Own just won a Hugo. That's huge for fanfiction«, *Vox*, 19.08.2019, <https://www.vox.com/2019/4/11/18292419/archive-of-our-own-wins-hugo-award-best-related-work>.

Relation zwischen legitimer Literatur und Fanfiction über parodistische Anthropomorphisierung ausgehandelt wird. Eine Reader-Insert-Fic problematisiert die »Class Differences« und heiklen »Power Dynamics« zwischen Snob Hugo und genderflexibler Fan-Community (»reader can be any gender«); über ein symbolträchtiges »BDSM«-Setting werden auch hier viel weiter reichende kulturtheoretische und -politische Fragen reflektiert (Anonymous: *You're Mine*, AO3, 21.09.2019). »You are open to anyone, like a common whore. [...] You are a glorified popularity contest [...]. [...] You are smut and tedium and terrible writing!«... Unter poetologisch aufgeladenem »Dirty Talk« entfaltet sich Lumeleos Schlagabtausch zwischen einer »hyperdiversen«, ⁸⁵ demokratischen »faceless multitude« namens AO3 und dem sich an Relikte kulturellen Prestiges klammernden Hugo, inmitten invasiver »tentacles« und »a haze of red kudos and endless clouds of tags« in die Defensive gedrängt: »You see, my dearest, I am freedom. I am community. [...] I am the voice of the minorities, who together make up a crowd. [...] Now, let me love you. I have been told I can be... excessively enthusiastic« (*Know Your Place (You Belong to Me)*, AO3, 17.09.2019).

Zwischen *Not Leaving Kudos* (bunn, AO3, 13.02.2016) und *Kudos At All Costs* (rhymer23, AO3, 24.02.2016) werden auch Fandom-interne Distinktionsmarker und Hierarchien thematisiert. Die rezente Kudos-Bot-Affäre bringt ein eigenes Fandom hervor, das »the emerging genre of Kudos Bot Fic« (Kommentar: frozenfountain, AO3, 01.11.2022) parallel auf der Meta-Ebene diskutiert: Der Bot, der auf AO3 durch wundersame Kudos-Vermehrung für Chaos sorgt, wird im Handumdrehen zum »true star«, »a real Hollywood type« (Kommentar: accidentally_hi, AO3, 01.11.2022). Während in der hier reviewten Fic Miles Edgeworth aus der japanischen Videospielserie *Gyakuten Saiban (Ace Attorney)* mit dem Digital-Gangster abrechnet (nemali: *The Fool's Idea of Glory*, AO3, 31.10.2022), interagieren bei the_ice_star_me »Linkffn« und »Linkao3« als Protagonisten; trotz Bedenken lässt sich ersterer auf einen neuen Job als Online-»getaway driver« ein (*Kudos' driver*, AO3, 31.10.2022). Den »meta humour« der Story weiß eine mit FFN (»the traditionalist who plays it safe and simple«) und AO3 (»a thrill-seeking risk-taker«) vertraute Leserschaft zu schätzen (Kommentar: frozenfountain, 02.11.2022). »To readers who are actually in the I.T. and software fields... please accept my apologies. Um, maybe you could think of this as humans cos-playing software?«, scherzt luckyrabbit644690, Autor:in

85 Vgl. Grossmans Charakteristik der Fanfic-Kultur als »hyperdiverse«: »You'll find every race, nationality, ethnicity, language, religion, age and sexual orientation represented there, both as writers and as characters.« Lev Grossman: »The Boy Who Lived Forever«, in: *Time*, 07.07.2011, <https://content.time.com/time/arts/article/0,8599,2081784,00.html>. Zur zum Teil kontrovers geführten Diskussion um Fandom und ethnokulturelle Identität vgl. Mel Stanfill: »The Unbearable Whiteness of Fandom and Fan Studies«, in: Paul Booth (Hg.): *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Newark 2018, S. 305–317; Rukmini Pande: *Squee from the Margins. Fandom and Race*, Iowa 2018.

einer Crackfic, unter deren titelgebenden *party crashers* eine anthropomorphisierte »K.B.« als paradoxe Mentorin fungiert (AO3, 27.10.2022). Auch Leserin Karen_Hart verteidigt eine in ihrem naiven »enthusiasm for all the fics she visits« durchaus nicht antipathische Figur: »what's so bad about a little (a lot!) of love? [...] Masterpieces, all of them, in her book!« (Kommentar: 02.11.2022).

VI. »The Corruption of Canon«: Zur Poetik der Klassik-Fic

Als Slash-»anthropomor-fic«, zugleich poetologische Parabel, erzählt Sonya die gefährliche Liebschaft zwischen Canon (»All his life, he'd been part of the elite«) und Fanon (»all leather and tattoos«), dessen fatalem Charme jener sich nicht zu entziehen vermag: »He knew it was wrong; he'd known it the entire time, but Canon just couldn't help himself. [...] Fanon had had his way with him, had taken what he wanted and now Canon was left alone to deal with the fallout. [...] He'd been corrupted by Fanon. And he would never be the same again« (*The Corruption of Canon*, AO3, 28.02.2019).⁸⁶

Tatsächlich haben – über ein hier besonders ausgeprägtes Prestigegefälle hinweg – auch etliche Klassiker ein konsiderables, in der Forschung meist vernachlässigtes Fanfic-Corpus inspiriert. »Why do we see so much work on Star Wars fans but so little on Shakespeare fans?«, fragt Johnathan Pope, der seinerseits das »demokratische« Potenzial der Online-Fanfiction zu einem kanonischen Autor betont.⁸⁷ Im Gros der Fan Fiction Studies werden freilich nicht nur Fics in anderen Sprachen als Englisch, sondern auch solche zu diversen Klassikern kaum berücksichtigt bzw. teils über eine Definition ausgeschlossen, die als Fanfiction *stricto sensu* nur Arbeiten zu »stories currently owned by others« akzeptiert.⁸⁸

Gewiss ist Fanfiction in ihrer heutigen Form das Produkt einer durch Copyright reglementierten Kulturindustrie, die sich in diesem Genre entfaltende Kreativität beschränkt sich jedoch nicht auf besagten »geschützten« Bereich: Auch Klassiker-Fanfiction wird unter Rekurs auf genretypische Topoi und Tropen verfasst und, performativ als solche deklariert, auf den einschlägigen Portalen publiziert und rezipiert. So operiert z.B. die italienische Plattform *EPF* mit explizit etikettierten Klassikerrubriken (»Classici greci e latini«, »Classici Novecento«, »Classici Ottocento« etc.); im Sinne einer pragmatisch-funktionalen Bestimmung (»Fan is as fan does«⁸⁹)

86 Weiteren poetologischen »craaaaaaack« samt »abstract concepts anthropomorphized« liefert die Fortsetzung, mit der Adressatin skripka sich bei ihrem Co-Fan revanchiert (*The Corruption of Canon, part two*, AO3, 28.02.2019).

87 Pope: *Shakespeare's Fans*, S. 10f., 126.

88 Francesca Coppa: *The Fanfiction Reader. Folk Tales for the Digital Age*, Ann Arbor 2017, S. 6.

89 Busse: »Fandom's Ephemeral Traces«, S. 146.

gilt es nicht künstlich zu trennen, was die Fan-Community zusammengefügt hat: »No reason fanfiction can't encompass classical literature«, wie Molière-Fan College-Age Zanii erklärt (*The Nerve to Speak*, AO3, 14.05.2017).

Im komplexen Text-Ökosystem der Fanfiction werden auch Klassiker kreativ aktualisiert und recodiert. Vergil als Fanfic-Pionier ist ein populärer Legitimationstopos: Wenn der Dichter der *Aeneis* eine Nebenfigur Homers zum Helden seiner »Roman-based fanfic of *The Iliad*«⁹⁰ macht, tut er dann nicht im Prinzip eben das, was Legionen von Fan-Autor:innen auf bescheidenerem Niveau betreiben? »I can only imagine the looks of people when someone would tell them that, technically, the Aeneid was a fanfiction too«, problematisiert ein Fan das Negativ-Image von »fanfiction just because it's called fanfiction these days«;⁹¹ als »fanfiction based on fanfiction« präsentiert entsprechend FloatingCowskull ein Exerzitium in poetischem *Aeneis*-Femslash (*Lavinia's Stand*, AO3, 25.02.2014).

Wengleich sich »many, perhaps all, literary and cultural artifacts as fan works and their producers and receivers as fans« im weitesten Sinne interpretieren lassen,⁹² ist es kaum zielführend, die gesamte Literaturgeschichte unter Fanfiction einzuordnen. Dessen sind sich auch die in den hier analysierten Communities aktiven Fans bewusst; dennoch wird mit reflektiert performativer Geste der klassische Kanon tentativ dem Genre Fanfiction inkorporiert, die eigene Praxis unter Rekonstruktion einer alternativen literarhistorischen Genealogie von Homer als Ur-Fan über Vergil und Dante bis in die postdigitale Gegenwart autorisiert: »It has always been so: in ancient times, the *Iliad* and *Odyssey* were Homer's fan reaction to the stories he had been told, and later Vergil wrote *The Aeneid* as fan fiction of Homer's works« (randomizer: *Saving Alex and Lee*, AO3, 22.12.2015). Im Anschluss an Vergil erscheint die *Divina Commedia* nur folgerichtig als »fanfiction of a fanfiction«, Dante selbst als mittelalterlicher »fanboy« *avant la lettre* (apocalyptic_antics: *The Inferno – Rewritten*, AO3, 31.10.2022). In der Tat: »dante writes fanfic«, und zwar strafverschärfend (»there's a special circle of hell for that«!) auch noch »SELF-INSERT«, bestätigt vergilia_43,⁹³ die ihren antiken Namensvetter die einschlägige Produktion seines »boyfriend« lesen lässt (*Nemo mortalium omnibus horis sapit*, AO3, 16.04.2020).

90 Tristan Jung: »War and Peace Fanfiction. A Brief History«, *Forget the Protocol*, 12.08.2019, <http://forgettheprotocol.com/blog/war-and-peace-fan-fiction-overview-humor>.

91 Zit. nach Aragon/Davis: *Writers in the Secret Garden*, S. 52.

92 Ahuvia Kahane: »Fan fiction, early Greece, and the historicity of canon«, in: *Transformative Works and Cultures* 21 (2016): *The Classical Canon and/as Transformative Work*, hg. von Ika Willis, Abs. 1.1, <https://doi.org/10.3983/twc.2016.0681>.

93 Auch diese auf AO3 aktive Autorin bietet ein exzellentes Beispiel für die Komplexität der Konstruktion auktorialer Identitäten in der Online-Fanfiction: Während sich vergilia_43 (Profil: 04.04.2020) für das »nsfw«-Segment verantwortlich zeichnet, betreut ihr an der intertextualisierten »seacoast of bohemia« hausendes Alter Ego sappho_42 (Profil: 21.07.2016) den komplementären »sfw account«.

»Dear Dante (do you mind if I call you Dan?)«: Zwischen Kanon und Fanjargon unterzieht Dusk Peterson die *Divina Commedia* einem parodistischen Beta-Reading; ein fiktiver *Torchwood*-Fan namens Jenny attestiert der klassischen »story« sogleich »some major problems«, von der nicht mainstreamfähigen Entscheidung für »poetry? In Italian?« (»Problem #1: Your American fans can't read this«) bis zu jenem zweifelhaften »God character« (*If Dante Had a Beta Reader*, AO3, 30.04.2013). »Terrifically funny! I'll never be able to look at ›The Divine Comedy‹ in the same way again!«, meldet Leserin Elsie (Kommentar: 18.01.2015); »Heh. My corrupting is complete!«, triumphiert Dusk Peterson (Kommentar: 29.12.2015), der:dem die Community bereits einen queeren *Missing Canto from Dante's Inferno* (*Eternally Divided*, AO3, 20.01.2012) verdankt.

Die Reprojektion von Fanfic-Kategorien auf die kanonische Klassik bzw. die Zuschreibung Fanfic/Non-Fanfic samt entsprechender Redistribution kulturellen Kapitals besitzt eine prononcierte Genderkomponente. Während Shakespeare-Spezialist Graham Holderness sein eigenes belletristisches Werk – darunter *The Prince of Denmark* (2002), *Tales from Shakespeare* (2014) oder *Black and Deep Desires: William Shakespeare, Vampire Hunter* (2015) – als »creative criticism« mit Fanfiction als »uncritical fiction« kontrastiert,⁹⁴ bezeichnet Margaret Atwood ihren Roman *Hag-Seed* (2016) ohne Weiteres als Shakespeare-Fanfic und sich selbst als »a fan of fan fiction«: »So, she says, was any lover of classical literature, whether they realized it or not.«⁹⁵

»Do you know all those Tumblr posts about ›when teen girls do it, it's fanfic; when old white men do it, it's classic literature? This is the fic of those posts«, resümiert ganz in diesem Geiste EdnaV ihre *Meta-Real Fiction Fiction* (AO3, 09.12.2020), die sie selbstironisch als wohl »the most pretentious crack I've ever written« präsentiert: Der Reihe nach werden die *Aeneis* (»by EpicRomanus for 8vianus_emperor [...] Relationships: Aeneas/Dido, Aeneas/Lavinia, Euryalus/Nisus, Zeus/everyone but his wife«), die *Divina Commedia* (»by virgil_stan [...] Collections: FuckYouFlorence, PisaMerda«) und James Joyces (alias »ArtistAsYoungMan«) *Ulysses* (»Fandom: Odyssey (Homer) [...] Additional Tags: Alternate Universe – Dublin [...] I Really Don't Know How To Tag This / Language: English (2.0)«) nach den Konventionen des Fanfic-Paratextes aufbereitet, der hier die gesamte, von der Leserschaft begeistert aufgenommene Story konstituiert. Im (Para-)Paratext akzentuiert die Autorin erneut den Konnex zwischen kanonischer Hoch- und Online-Fankultur: »Dante stans his favourite writer just like us!« (Kommentar: 10.12.2020).

94 Graham Holderness: »Shakespeare and the Undead«, in: Valerie M. Fazel/Louise Geddes (Hg.): *The Shakespeare User. Critical and Creative Appropriations in a Networked Culture*, Cham 2017, S. 207–228, hier S. 225f., zit. nach Pope: *Shakespeare's Fans*, S. 17.

95 Monica Heisey: »Writing Fan Fiction with Margaret Atwood«, in: *Hazlitt Magazine*, 14.10.2016, <https://hazlitt.net/feature/writing-fan-fiction-margaret-atwood>.

Die Klassiker werden auch anderweitig zur *défense et illustration* der Fanfiction ins Feld geschickt, so gegen E. L. James, deren *Fifty Shades*-Trilogie, als vermeintlicher Originalbestseller recycelte *Ex-Twilight-Fic*,⁹⁶ in der Community heftige Kritik, ja eine Welle furiosen »Anti-Fandoms«⁹⁷ provoziert. James, die mit ihrem kommerziellen Erfolg einen veritablen »Fan Fiction Gold Rush« triggert,⁹⁸ wird nicht nur mangelnde literarische Qualität, sondern auch ihr Verrat an »the genre's noncommercial ethos« vorgeworfen,⁹⁹ samt »exploitation« jener zahlreichen Fans,¹⁰⁰ die die Publikation der ursprünglichen Fic mit ihrem Feedback begleitet hatten.

Die Revanche und Reappropriation vollzieht sich auch im Format mokanter Meta-Fanfiction: »Satasia, hast thou ever receivéd / blows hard, forcéd by one rippling crop?« Gleich sechs »literary titans« lässt emptyque, laut AO3-Profil (31.01.2015) bekennder: »Recovering Literary Snob«, das James'sche Elaborat demontieren. Auf Shakespeare folgen in einer genretransversalen Serie von Pastiche – Resultat so vieler »literary fiction classes«, wie emptyque gesteht – Christopher Marlowe (»Nay, I who possess such a lusty cock«), Ernest Hemingway (»Christian stares in his whiskey. It is amber and cold. He doesn't speak«) und sein stilistischer Antipode Oscar Wilde (»I do say, firstly, my dear Anastasia, I do not make love. I fuck. And hard at that«); als Modell für zwei lyrische Miniaturparodien dienen Sharon Olds (»Memories – of feeling him inside my mouth«) und Arthur Rimbaud (*Literary Authors Rewrite* »50 Shades of Grey«, AO3, 01.02.2015; Kommentar: 06.02.2015). »Absolutely amazing. Makes it feel like it's actually good«, spottet ein Fan der Fic (Kommentar: Starfiresz, 05.02.2015), die sofort eine spekulative Fortsetzung inspiriert: »Can you just straight up re-write the whole thing like this?«, erkundigt sich *_xmasmurder* (Kommentar: 02.02.2015), worauf emptyque

96 Ein Test mit der Plagiatscheck-Software Turnitin ergibt einen »similarity index« von 89% zwischen der Ausgangsfic *Master of the Universe* und den fertigen *Fifty Shades*. Jane Litte: »Master of the Universe versus Fifty Shades by E.L James Comparison«, *Dear Author*, 13.03.2012, <https://dearauthor.com/features/industry-news/master-of-the-universe-versus-fifty-shades-by-e-l-james-comparison>.

97 Bethan Jones: »If Even One Person Gets Hurt Because of Those Books, That's Too Many«. *Fifty Shades Anti-Fandom, Lived Experience, and the Role of the Subcultural Gatekeeper*, in: Melissa A. Click (Hg.): *Anti-Fandom. Dislike and Hate in the Digital Age*, New York 2019, S. 271–290.

98 Mel Stanfill: »The Fan Fiction Gold Rush, Generational Turnover, and the Battle for Fandom's Soul«, in: Melissa A. Click/Suzanne Scott (Hg.): *The Routledge Companion to Media Fandom*, New York/London 2018, S. 77–85.

99 Emily Eakin: »Grey Area. How »Fifty Shades« Dominated the Market«, in: *The New York Review*, 27.07.2012, <https://www.nybooks.com/online/2012/07/27/sex-and-betrayal-twilight-fifty-shades>.

100 Bethan Jones: »Fifty shades of exploitation. Fan labor and *Fifty Shades of Grey*«, in: *Transformative Works and Cultures* 15 (2014): *Fandom and/as labor*, hg. von Mel Stanfill/Megan Condis, <http://ps://doi.org/10.3983/twc.2014.0501>.

einen eventuellen »Raymond Carver spoof where Christian is a 43 year old auto-mechanic« in Aussicht stellt (Kommentar: 03.02.2015).

VII. Allerlei *Liaisons dangereuses*: Klassik postdigital

Paradigmatisch illustriert die produktive Interaktion von Klassik-Rewriting und Community-Building das polyglotte Fanfic-Corpus zu Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses*. Mit seiner epistolären Polyphonie und multiplen intermedialen Adaptionsgeschichte bietet Laclos' Klassiker der Fanfiction reiches Material für diverse Slash- und Femslash-Konstellationen, aber auch immer neue *missing scenes* – bzw. *letters*: In einer schon via Paratext metaisierten Fic (»Pastiche, Plot What Plot/Porn Without Plot [...] Epistolary, Dom/sub [...] Classics«) liefert Nelja unter Anknüpfung an die doppelte Herausgeber-/Redakteursfiktion des Hypotexts eine Auswahl »fehlender« Briefe nach, samt Erklärung, weshalb besagte »lettres«, selbst für Laclos' Skandalroman »zu gewagt«, aus den so vom geschlossenen Werk zur Textbaustelle retransformierten *Liaisons* verbannt wurden (*Les curiosités de la cruauté*, AO3, 17.12.2015). Amanuensis' »additional collection of letters« enthüllt indes, dass die Verführungskünste Valmonts sich nicht auf »the ladies of the controversy« beschränkten; entsprechend dem in der Community geäußerten Yuletide-Wunsch sorgen jene apokryphen »letters we didn't get to see« für eine vorweihnachtliche Extradosis Valmont/Danceny-Slash (*Deuxième Appendice*, AO3, 16.12.2011). Im Crossover mit »Captain America [...] School House Rock, Civilization – Fandom« lässt fresne die Marquise de Merteuil in metaleptischem Wirbel hypothetischer Alternativschicksale allerlei Figuren aus anderen Welten – darunter Pamela und Jane Eyre – begegnen, bevor ihre Postkutsche symbolisch »off the edge of the story« fährt (*Binders. Women.*, AO3, 21.10.2012).

Eben in diesem auf Laclos & Co. basierenden Corpus, das zwischen Roman, Theater, Film und Manga die eklektisch intertextuell-intermediale Inspiration der Fanfiction demonstriert, wird auch das Online-Dispositiv als solches kreativ instrumentalisiert. Ein die Leserschaft mitreisendes »élégant et brillant pastiche« – im Rahmen des Sapphic September 2021 als Teil einer Multifandom-Serie publizierte Laclos-/Fears-Femslash-Fic – setzt sich im Paratext fort: »Chère Fleur, [...] j'apprécie tout à fait le message et la simple et délicieuse vérité par vous et la Marquise énoncée« [»Liebe Fleur, [...] wohl weiß ich die Botschaft und die einfache wie exquisite Wahrheit, ausgesprochen von Ihnen und der Marquise, zu schätzen«], lobt eine Reviewerin (FleurEpine: *Je te salue, Sappho*, AO3, 01.09.2021; Kommentar: Elizabeth_Mary_Holmes, 04.09.2021). »Chère Eli, / que de jolis mots sortent de votre plume« [»Liebe Eli, / wie schöne Worte doch aus Ihrer Feder fließen«], schreibt im gleichen Register die Autorin zurück (Kommentar: 05.09.2021). Über diegetische Grenzen hinweg entfaltet sich ein in spielerisch archaisierendem Stil gehaltener

Dialog, Huldigung an Laclos wie die in der Community anlassbedingt zelebrierten Freuden der »sororité« (Kommentar: Elizabeth_Mary_Holmes, 05.09.2021).

Auch an anderer Stelle schillert der multimediale *Liaisons*-Text in die Fan-Kommunikation hinüber. Ein über 21 Kapitel ausgespinnener Online-Roman, »hommage croisé« an Jane Austens *Pride and Prejudice* und Laclos (calazzi: *Les liaisons dangereuses*, FFN, 26.09.2013), generiert einen ausführlichen Begleitdiskurs: »It's beyond my control Calazzi... much much beyond it... J'aime cette histoire à la folie«, variiert eine entzückte Leserin (Kommentar: miriamme, 25.02.2014) jenes »petit modèle épistolaire« aus der Feder Merteuils, mit dem Valmont (»Ce n'est pas ma faute«) Madame de Tourvel den Laufpass gibt.¹⁰¹ Im Modus des Kollektivpastiche interagiert eine engagierte Leserschaft mit »madame Cala-clos-ten« bzw. »Madame la Marquise«, wobei nicht nur die beiden in einem »sacré cocktail« gemixten romanesken Diegesen, sondern auch Text und Paratext metaleptisch fusionieren: »Extrait de l'épître de Miriamme à Calazzi... Quoi Madame!? [...] N'avez-vous pas honte Madame de tourmenter ainsi ces deux mondes qui sans votre intervention, fonctionnaient chacun rondement?« [»Auszug aus der Epistel Miriammes an Calazzi... Was, Madame!? [...] Schämen Sie sich nicht, Madame, derart diese beiden Welten zu peinigen, die ohne Ihre Einmischung beide reibungslos funktionierten?«] (Kommentare: miriamme, 01.11.2013, 10.11.2013, 16.02.2014).

Unter ingenieurem Reinvestment des Online-Formats entsteht auf dem russischsprachigen *Ficbook* ein doppelsinniger *Liaisons dangereuses*-Hypertext: Die lapidar betitelten »Briefe aus dem Boudoir« (*Письма из будуара*, 12.03.2015), die Dalida alias »Merteuil« an ihre »geliebte Co-Autorin« Gessada alias »Valmont« richtet, werden mit deren »Briefen ins Boudoir« (*Письма в будуар*, 11.03.2015) kreuz und quer verlinkt, ebenso der »Song der Fic« (nämlich Emmanuel Moires *Beau malheur*). Auch wenn die Autorinnen dem »vergessenen epistolären Genre« sowie der anachronistischen »Schönheit und Eleganz erotischer Korrespondenz« (Gessada) – und en passant auch den in Dalidas Widmung explizit bedachten »Beinen Colin Firths«, Darsteller des eponymen Protagonisten in Miloš Formans *Valmont* – eine ironisch-nostalgische Reverenz erweisen, erlebt der spielerisch remediatisierte Briefroman hier seine postdigitale Renaissance.

»Виконт, Вам письмо« [»Vicomte, ein Brief für Sie«], verkündet Dalida-Merteuil; »Bien, tr[è]s bien!«, freut sich Gessada-Valmont (beide Kommentare: 12.03.2015). Die gesamte Korrespondenz verschränkt und verschachtelt nicht nur auf diegetischer Ebene Brief um Brief (schon in sein erstes Schreiben verpackt der *Ficbook*-Valmont den gleichfalls an Merteuil adressierten Brief seiner aktuellen Geliebten, einer gewissen »графиня де Лъезон« [»Gräfin de Liaison«]); parallel zum erotisch-intriganten Geplänkel der Laclos-Revenants entfaltet sich der Flirt

101 Choderlos de Laclos: *Les Liaisons dangereuses* (1782), Paris 1996, S. 404–406 (Lettres 141 und 142).

zwischen den beiden zusehends mit ihren literarischen Rollen verschmelzenden Autorinnen, unter den Augen einer eifrig partizipierenden, ihrerseits mit scherzhaft kyrillisierten französischen Sprachfragmenten jonglierenden Leserschaft: »Экселент!« (Kommentar: catpeople, 13.03.2015). In der (Semi-)Öffentlichkeit des Fanfiction-Portals gewinnt der voyeuristische Appeal des Genres eine neue Qualität; nicht umsonst wird auch der ›private‹ Austausch zwischen den Verfasserinnen, über Fan-Pseudonym und Laclos'sche Maske doppelt camouffiert, als Teil der Meta-Performance genuss- und durchaus kunstvoll in der Kommentarrubrik vor virtuellem Live-Publikum inszeniert. »О, луна жизни моей! [...] Мечтаю увидеть тебя скорее в жемчужно-голубом камзоле« [»Oh, Mond meines Lebens! [...] Ich träume davon, Dich baldigst in einem perlblauen Kamisol zu sehen«], schwärmt Dalida (11.03.2015), deklariertes Fan der »genialen ›Puppenspielerin‹« Merteuil, worauf Co-Regisseurin Gessada mit einem stilistisch wie typographisch temperamentvollen Post einen »rasenden« Vicomte an den Schreibtisch schickt (12.03.2015) und selbst angesichts einer neuen Epistel ekstatisch »танzt«: »Уииииииииииии! Письмоооо!« [»Ouiiiiiiiiiiiii! Ein Briiiiiief!«] (09.04.2015).

Unter Einbeziehung der Leser:innen wird ein kollaborativer kreativer Prozess reflektiert, auf entsprechenden Einwurf etwa die Frage diskutiert, ob das Online-Opus sich als »Improvisation« (Dalida, 13.03.2015) oder doch anhand eines roten »Fadens« (Gessada, 15.03.2015) entwickle, ebenso jene, ob es das allzu ›traurige‹ Ende des Hypotexts im Sinne der Fanfic-Mission des Fix-it (etabliertes Subgenre) zu korrigieren gelte oder nicht: Voller Verständnis für Merteuil, hadert Gessada mit dem »Widerspruch« zwischen Wunschplot und Kanon – und schreibt ihre »Pläne für den nächsten Brief« beinahe um (18.03.2015). »Глав[н]ый герой у нас мудака, а главная героиня дама без стыда и совести, так что.....« [»Unser Protagonist ist ein Arschloch, und die Protagonistin eine Dame ohne Scham und Gewissen, also.....«], setzt sich Dalida über derlei Skrupel hinweg: »Alles liegt in den Händen der Geschichte« (19.03.2015), die bis heute »absolut lebendig« bleibt (13.03.2015); ebendavon legt neben immer wieder neuen intermedialen und interkulturellen Adaptationen¹⁰² auch die Fanfiction vielstimmiges Zeugnis ab.

102 Vgl. z.B. die brasilianische Miniserie *Ligações Perigosas* (2016), die südkoreanische TV-Serie *The Great Seducer* (engl. Version: *Tempted*, 2018) und zuletzt Rachel Suissas *Liaisons dangereuses* (2022) auf Netflix.

VIII. *Ulysses* in Tags: Fan-Paratext als Text

Längst nicht mehr bloßes Beiwerk des postdigital fluidifizierten Online-Buches,¹⁰³ wuchert der Fanfic-Paratext auf diese Weise in den (nicht mehr) eigentlichen Text hinüber – bis zu dem Punkt, an dem er diesen verdrängt bzw. ersetzt. Generell verschiebt sich in der Fanfiction die Relation zwischen »urtext and paratexts«¹⁰⁴ nicht selten so sehr, dass das Ausgangswerk, über »paratexts and supportive intertexts« rezipiert, schließlich »expendable« erscheint.¹⁰⁵

Auch auf der Ebene konkreter Fics tritt der Paratext, poetisch und poetologisch elaboriert, wie gezeigt gelegentlich an die Stelle der Story. Ein autoreflexives »experiment in tags« unternimmt *passeridae* mit einer »metafiction«, die aus raffiniert kombinierten AO3-Tags eine kompakte Hommage an Fans und Fanfiction komponiert; in allusiv komprimierter Form¹⁰⁶ wird die Problematik der Autorschaft ebenso evoziert wie der Bezug zum Kanon, die Slash-Passion des Genres wie seine Genderdimension. Im Vogelflug streift »dae« – »some kind of bird«, (de-)präzisiert das AO3-Profil (21.11.2015) – Fragen ästhetischer wie gesellschaftlicher Wertung, aber auch die Selbstausslieferung an die Dynamik des Textes, die Freuden des Fix-it wie die Vorzüge eines Formats, das auch dem amateurliterarischen Experiment (»too meta«?) unausschreibbaren Raum bietet:

»Metafiction, of a sort, How Do I Tag, is surprisingly common, as a tag itself, which does indicate something [...] however, I did let this piece, be guided by, Words, Which I then autocompleted [...] The Author Regrets Nothing, except perhaps, The Author Regrets Everything, The Author – Freeform, is however not a tag, unless they regret, I suspect this says something, about society's concepts, of fan fiction, as compared to, fiction written by men, Everyone Is Gay, is a great starting point, Everyone Is Alive, Everyone Needs A Hug, these are the things we value, theres a theme here, guess what it is [...] If you only read one work by me, perhaps dont make it this one, I mean, you do you, but this is most likely, too meta [...] there truly is room in the tags, for this work, which is – Freeform, Not Suitable/ Safe For Work, Not Beta Read, Not Canon Compliant, Sorry Not Sorry, Well-Written, that's debatable, it is definitely written, that much is true, Truth, what even is truth [...] in fact, At this stage, I am feeling a little like, James Joyce – Freeform,

103 Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2016 (frz. 1987).

104 Sandvoss: »The Death of the Reader?«, S. 23.

105 Gray: *Watching with The Simpsons*, S. 37.

106 Zum Gebrauch spezifischer »compression and allusion techniques« in der Fanfiction vgl. Mafalda Stasi: »The Toy Soldiers from Leeds. The Slash Palimpsest«, in: Karen Hellekson/ Kristina Busse (Hg.): *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson, N.C./ London 2006, S. 115–133, hier S. 115.

(surprisingly not a tag), writing ulysses, although I hope, that this work, will be shorter than that one [...] This Is Not Going To Go The Way You Think, for now we have, The End« (passeridae: *Writing metafiction using tags*, AO3, 13.09.2018)

IX. »The End«? Provisorische Conclusio

»The End«? Hier startet das Spiel von vorn. Auch passeridae's Meta-Fic beflügelt weitere Fans und wird u.a. im Rahmen der programmatisch betitelten Kollektion »Lower Your Damn Standards: week 1: sloppy creating« als Podfic samt selbstironischem Lamento über diverse selbstbewusst exhibierte technische Defizite adaptiert (olive2pod: *Writing metafiction using tags*, AO3, 20.04.2020).

Die kollektive Kreativität eines lustvoll exzessiven, radikal antifatalistischen Genres, das, demokratische Schule literarischen Realitäts- und Perspektivenpluralismus, niemals nur eine Wahrheit, eine definitive Version der Geschichte kennt, findet im Online-Dispositiv ihre im Doppelsinn unvollendete, insofern paradox – und provisorisch – perfekte Form. Für sie gäbe es »still no greater joy than creating a tag that's never been used before«, gesteht *Fanlore*-Co-Vorsitzende Rebecca Sentence anlässlich des Zehn-Jahres-Jubiläums von AO3;¹⁰⁷ Tag um Tag entfalten sich die postdigitalen *Folk Tales*¹⁰⁸ der Fanfiction, die immer wieder aufs Neue jenen zugleich auf der Meta-Ebene reflektierten Versuch »to write about writing about writing« (seekingferret: *Only the Third Story...*, AO3, 12.01.2011) wagt – und so auf ihre Weise »a profound kind of literary criticism«¹⁰⁹ konstituiert.

107 »Ten Years of AO3: Rebecca Sentence«, *Organization for Transformative Works*, 11.11.2019, <http://www.transformativeworks.org/ten-years-of-a03-rebecca-sentence>. Zur Chronologie der AO3-Eröffnung vgl. »Archive of Our Own«, *Fanlore*, https://fanlore.org/wiki/Archive_of_Our_Own.

108 Vgl. Coppa: *The Fanfiction Reader*.

109 Francesca Coppa in Shelley Drozd: »Practicing the Art of the Remix«, *Muhlenberg College*, 16.04.2018, <https://www.muhlenberg.edu/news/2018/practicingtheheartoftheremix.html>.

Konkrete Texte/diskrete Zeichen

Poetische Einsätze digitaler Schreibverfahren in den 1960er Jahren

Tobias Wilke

I. Digitalität und Schriftlichkeit

Als mittlerweile geläufiges Label zur (Selbst-)Beschreibung aktueller ästhetischer Praktiken markiert der Begriff des Postdigitalen einerseits eine historisierende Bezugnahme auf digitale Technologien, andererseits eine systematische Ausweitung der Perspektive über diese hinaus. Anders als bei vielen vergleichbaren Wortschöpfungen mittels der Vorsilbe ›post-‹ impliziert sein Gebrauch jedoch (meist) keinen Bruch zwischen Gegenwart und jüngster Vergangenheit und somit auch kein Verhältnis sequenzieller Periodisierung. Das ›Postdigitale‹ fungiert also (bislang) nicht im Sinne eines Epochenbegriffs, der darauf zielen würde, das seit der Jahrtausendwende vollends zur Entfaltung kommende digitale Zeitalter schon wieder zugunsten einer nochmals neueren kulturellen Nachfolgeordnung zu verabschieden. Stattdessen zeigt das Präfix eine diagnostische Binnendifferenzierung dieses Zeitalters an: Als ›post-‹-digital werden Entwicklungen apostrophiert, die sich ihrerseits (nur) unter den Bedingungen fortschreitender Digitalisierung formieren (können), diese Gleichzeitigkeit und Teilhabe aber zugleich spezifischen Formen der reflexiven Beobachtung unterziehen.¹ In seinen Überlegungen zur Frage *What Is »Post-digital«?* hat Florian Cramer demgemäß angemerkt, das Konzept bezeichne bestimmte Positionierungen zu und *innerhalb* einer Lage, die im Zuge eines technologischen Transformationsschubs von globaler Reichweite entstanden sei: »the state of affairs after the initial upheaval caused by the computerization and global digital networking of communication, technical infrastructures, markets and geopolitics«.² Im Verhält-

1 Tatsächlich reicht die (dokumentierte) Herkunft des Konzepts bis zur Jahrtausendwende und somit an die Anfänge des jüngsten technologischen Digitalisierungsschubs durch PC, Internet und *mobile devices* zurück. Vgl. Kim Cascone: »The Aesthetics of Failure. ›Post-Digital‹ Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24.4 (2000), S. 12–18.

2 Florian Cramer: »What Is ›Post-digital?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.): *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, Basingstoke/New York 2015, S. 12–26, hier S. 15.

nis zu dieser Phase revolutionären Umbruchs lasse sich das Auftreten postdigitaler Phänomene vor allem in den Künsten, aber auch in der Alltagskultur als Anzeichen für die evolutionäre Weiterentwicklung des digitalen Zeitalters auffassen, die nun weniger durch tiefe Zäsuren als vielmehr durch eine Vielzahl von »subtle cultural shifts and ongoing mutations« gekennzeichnet sei.³ Zutage treten diese Verschiebungen für Cramer insbesondere dort, wo das dominante Narrativ technologischer Innovation – die Vorstellung eines linearen Übergangs *vom Analogen zum Digitalen* – suspendiert oder gar revidiert werde, so etwa durch das Wiederaufgreifen älterer, vermeintlich »überholter« Medien und Formate wie z. B. Schallplatte, MC, analoger Fotografie oder Papierpublikationen wie den *zines*. Entscheidend ist, dass sich in diesen Neuaneignungen gerade keine Nostalgie für eine prädigitale Vergangenheit, also keine schlichte Umkehrung gängiger Fortschrittserzählungen, sondern ein Interesse an den veränderten Funktionen artikulieren soll, die analoge Medien und Formate durch ihre Rekontextualisierung in einer Welt digitalisierter Kommunikation zu gewinnen vermögen.

Komplementär zu solchen Trends auf der Ebene kultureller Praktiken, die das Analoge im Raum einer digitalen Gegenwart neu verorten, ermöglicht und erfordert ein genuin postdigitaler Standpunkt in Cramers Augen – auf der Ebene der Beschreibung dieser Praktiken – zugleich ein Abstandnehmen von einem heute üblich gewordenen *Begriff* des Digitalen. Gegenüber seiner vorherrschenden und verkürzenden Festlegung auf computerbasierte Prozesse der Informationsverarbeitung gelte es nämlich, sich auf seine offenere Grundbedeutung zurückzubedenken:

»Something can very well be ›digital‹ without being electronic, and without involving binary zeroes and ones. It does not even have to be related in any way to electronic computers or any other kind of computational device. [...]

›Digital‹ simply means that something is divided into discrete, countable units – countable using whatever system one chooses, whether zeroes and ones, decimal numbers, tally marks on a scrap of paper, or the fingers (digits) of one's hand – which is where the word ›digital‹ comes from in the first place [...]. Consequently, the Roman alphabet is a digital system; the movable types of Gutenberg's printing press constitute a digital system; the keys of a piano are a digital system; Western musical notation is mostly digital [...]. As all of these examples demonstrate, ›digital‹ information never exists in a perfect form, but is, instead, an idealized abstraction of physical matter, which, by its material nature and the laws of physics, has chaotic properties and often ambiguous states.

The [...] mechanical typewriter, with its discrete set of letters, numbers and punctuation marks, is therefore a ›digital‹ system as defined by information science

3 Ebd.

and analytic philosophy. However, it is also ›analogue‹ in the colloquial sense of the word.«⁴

Entscheidend ist, dass auf diese Weise auch solche meist als ›analog‹ bezeichneten Medien und Formate, wie sie im Rahmen postdigitaler Verfahren wiederentdeckt werden, mit Blick auf ihnen selbst schon *inhärente* digitale Strukturen transparent und beschreibbar werden können – jedenfalls sofern sie die zwei zentralen Definitionskriterien der Diskretheit und der Zählbarkeit erfüllen, die im Folgenden näher in den Fokus rücken sollen.

Zunächst allerdings ist festzuhalten, dass Cramers etymologisch grundierte Begriffsbestimmung von ›digital‹ nicht von ungefähr an erster Stelle auf die phonetische Schrift sowie an zweiter auf die Medientechnik des Buchdrucks verweist, deren ›Inhalt‹ die Schrift ja gemäß Marshall McLuhans theoretischem Diktum (›the ›content‹ of any medium is always another medium‹) bildet.⁵ Tatsächlich hat die an McLuhans Arbeiten und den ungefähr zeitgleich zu ihnen entstandenen Poststrukturalismus anschließende Medienwissenschaft ihr doppeltes Theorieerbe nicht zuletzt dadurch unter Beweis gestellt, dass sie eine längere kulturelle (Vor-)Geschichte des Digitalen vor allem aus der Erfindung des griechischen Alphabets hergeleitet und mit schriftbasierten Technologien wie der Druckerpresse oder der Schreibmaschine assoziiert hat.⁶ Schon in Friedrich Kittlers frühen Arbeiten aus den 1980er Jahren finden sich erste Ansätze, die in diese Richtung weisen.⁷ Nach der Jahrtausendwende hat N. Katherine Hayles die Geschichte sprachlicher und schriftlicher ›Bezeichnungssysteme‹ als einen kulturellen Prozess fortschreitender Digitalisierung beschrieben, der sich ›über Jahrtausende‹ vollzogen habe, um in Gestalt des Codes elektronischer Computer zu seiner deutlichsten Ausprägung zu

4 Ebd., S. 17f.

5 Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man (Critical Edition)*, hg. von W. Terrence Gordon, Berkeley 2017, S. 19.

6 Für McLuhans Analysen zur historischen Entwicklung von phonetischer Schrift, Buchdruck und Typografie vgl. ausführlich Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto 1962, sowie McLuhan: *Understanding Media*, S. 115–124, 231–242, 345–354. Eine Erwiderung gerade auch auf McLuhans Thesen bildet das Eröffnungskapitel »Das Ende des Buchs und der Anfang der Schrift« in Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger/Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1974 (frz. 1967), S. 16–48. Zum Verhältnis zwischen McLuhan und Derrida und ihrer Wirkung auf die folgende medienwissenschaftliche Forschung vgl. auch Tobias Wilke: *Sound Writing. Experimental Modernism and the Poetics of Articulation*, Chicago/London 2022, S. 202–217.

7 Ein aussagekräftiges Beispiel, das auch den doppelten Anschluss an McLuhan und den Poststrukturalismus explizit macht, liefert die Einleitung in Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 7–33.

gelangen.⁸ In jüngerer Zeit ist dieses Argument verstärkt aufgegriffen und variiert worden. Aus medienphilosophischer Perspektive hat beispielsweise Sybille Krämer die »Kulturtechnik digitaler Literalität« als »eine Fort- und Umbildung der mit Schrift und Buchdruck verbundenen alphabetischen Literalität mit rechnerbasierten Mitteln« gekennzeichnet,⁹ wodurch alphabetischen Schriften umgekehrt der Status von »Prototypen« und »Keimformen des Digitalen« zufällt.¹⁰ Und in einer kürzlich publizierten Studie zur »Automatisierung« des literarischen Schreibens im 20. Jahrhundert vertritt auch Philipp Schönthaler die Ansicht, dass der maschinenlesbare Binärcode das Alphabet auf zwei (numerische) Zeichen »einschmilzt« und dadurch eine Reduktionsleistung »steigert und vollendet«, die bereits im digitalen Aufbau der Schrift aus diskreten Einzelbuchstaben »angelegt« sei.¹¹

Genau besehen verschränken sich in diesen Bestimmungen ein historisches und ein systematisches Argument. Denn wo solche Zusammenhänge zwischen Digitalität und alphabetischer Schriftlichkeit hergestellt werden, macht sich nicht nur die Auffassung geltend, dass die Anfänge digitaler Kulturtechniken weit vor die Etablierung elektronischer Computer im Informationszeitalter zurückzudatieren sind. Wenn die Kodifizierung des phonetischen Alphabets im antiken Griechenland, die Erfindung des Buchdrucks am Beginn der Neuzeit und die Entstehung formaler Programmiersprachen seit Mitte des 20. Jahrhunderts als Etappen einer übergreifenden Entwicklungsdynamik von mehr als 2.500 Jahren Dauer eingeordnet werden, so impliziert dies auch, dass sich die Begriffe ›Schrift‹ und ›Code‹ einem (erweiterten) Verständnis des jeweils anderen subsumieren lassen und dass ihre einzelnen Manifestationen gleichermaßen als Formen von ›Text‹ klassifizierbar sind. »Zeros and ones are an alphabet«, hebt Cramer in expliziter Weise hervor, und betont umgekehrt entsprechend: »any written text already is code«. ¹² (Häufig wird diese Bestimmung mit dem technischen Hinweis untermauert, dass alphabetische Schrift und Binärcode ohne ›Informationsverlust‹ ineinander übersetzbar sind und

8 Vgl. N. Katherine Hayles: *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago/London 2005, S. 56. Für Hayles' weitreichende Bezugnahmen auf Derrida siehe ebd., S. 45–51.

9 Sybille Krämer: »Der ›Stachel des Digitalen‹ – ein Anreiz zur Selbstreflexion in den Geisteswissenschaften? Ein philosophischer Kommentar zu den Digital Humanities in neun Thesen«, in: *Digital Classics Online* 4.1 (2018), S. 5–11, <https://doi.org/10.11588/dco.2017.0.48490>, hier S. 6.

10 Ebd., S. 9.

11 Philipp Schönthaler: *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*, Berlin 2022, S. 23, 211.

12 Florian Cramer: »Digital Code and Literary Text«, *netzliteratur*, https://www.netzliteratur.net/cramer/digital_code_and_literary_text.html (aufgerufen am 10.10.2022).

somit in einer reversiblen und symmetrischen Beziehung stehen.)¹³ Die Frage, wie weitreichend und belastbar die Annahme solcher Analogien und Entsprechungen ist bzw. sein kann, hat dabei unterschiedliche und durchaus kontroverse Antworten gefunden, die hier nicht eigens rekapituliert werden sollen. Gemeinsam ist den verschiedenen Positionierungen jedenfalls eines: Immer wieder wird ausdrücklich (oder doch mindestens implizit) unterstellt, dass die Geschichte einer ›Digitalisierung des Schreibens‹ zwar schon lange vor dem Computerzeitalter begonnen habe, die theoretische *Einsicht* in den »nicht-binär-digital[en]«¹⁴ Charakter der alphabetischen Schrift jedoch eine sei, die »wohl erst im späten 20. Jahrhundert überhaupt formuliert werden konnte«¹⁵ oder gar nur aus einer postdigitalen Perspektive des frühen 21. Jahrhunderts heraus vollends artikulierbar ist.

Ausgeblendet bleibt damit in der Regel, dass auch diese Einsicht eine Geschichte hat, die nicht bloß bis an die Anfänge des »Age of Information«¹⁶ zurückreicht, sondern in der Entwicklung seiner frühen Theoriebildung eine überaus zentrale Rolle spielt. Dies lässt sich insbesondere bei Claude Shannon beobachten, der in seiner epochalen Abhandlung *A Mathematical Theory of Communication* (1948) die Grundlagen für die Quantifizierung des Informationswerts von (sprachlichen) Nachrichten und für die Berechnung von »Kanalkapazitäten« zum Zweck optimierter Informationsübertragung schuf, wobei er zugleich die heute allgegenwärtige Maßeinheit »bit« als Kurzform für »binary digit« etablierte.¹⁷ In erster Linie diskutierte er dabei das Funktionieren von Kommunikationssystemen, die auf einem endlichen Repertoire klar differenzierter Zeichen beruhen und in denen Nachrichten durch eine Reihe von Selektionen aus bzw. *über* diesem Repertoire gebildet werden, so z. B. bei der Übermittlung einer als »sequence of letters«¹⁸ verfassten Botschaft mittels eines Telegrafen oder Teletypewriters.¹⁹ Unter dem Gesichtspunkt der informations-

13 Vgl. John Lavagnino: »Digital and Analog Texts«, in: Ray Siemens/Susan Schreibman (Hg.): *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford 2008, https://companions.digitalhumanities.org/DLS/?chapter=content/9781405148641_chapter_22.html (aufgerufen am 10.10.2022).

14 Jens Schröter: »Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?«, in: ders./Alexander Böhnke (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, S. 7–30, hier S. 12.

15 Ebd., S. 9.

16 Marshall McLuhan: *Counterblast*, London 1970, S. 37.

17 Claude E. Shannon: »A Mathematical Theory of Communication«, in: *The Bell System Technical Journal* 27 (1948), S. 379–423, 623–656, hier S. 384, 380.

18 Ebd., S. 382.

19 Der Teletypewriter wurde zunächst als Kombination aus Typewriter und Telegraf entwickelt und zur Nachrichtenübermittlung mittels Draht oder elektromagnetischen Wellen verwendet. Im Kontext der frühen Computertechnik gewann er neue Bedeutung als ein Gerät, das als Interface zwischen Programmierer und Rechner fungierte, etwa um über eine Tastatur alphanumerische Zeichen an den Computer zu ›senden‹ oder die Resultate von Berechnungen auf Papier auszudrucken. Die häufig als Auftakt einer ›digitalen‹ Literatur angesehenen *Stochas-*

theoretischen Modellierung bildeten solche ›diskreten‹ Systeme – definiert als »system[s] whereby a sequence of choices from a finite set of elementary symbols $S_1 \dots S_n$ can be transmitted from one point to another«²⁰ – den einfachsten und sozusagen elementarsten Fall (wohingegen »continuous sources« wie die gesprochene Sprache zunächst aufwändiger Verfahren des »sampling« und »quantizing« bedurften, um einer solchen Modellierung und Berechnung ihres Informationsgehalts überhaupt zugänglich zu werden).²¹ Gerade alphabetbasierte Kommunikation also stellte sich für Shannon aufgrund ihres Aufbaus aus zählbaren Einheiten als besonders prädestiniert für die (Um-)Codierung durch noch weiter reduzierte und somit noch »effizienter« übertragbare Symbolsysteme dar, so beispielsweise im Falle fortgeschrittener Telegrafieverfahren, die es erlaubten, ganze Sätze in Form einer »relatively short sequence of numbers« zu übermitteln.²² Und nicht von ungefähr machte Shannon »natural written languages« auch dort zu seinem Gegenstand,²³ wo er die Produktion von ›Symbolsequenzen‹ stochastisch analysierte, um Berechnungsformeln dafür aufzustellen, mit welcher Häufigkeit, Verteilung und ›Übergangswahrscheinlichkeit‹ die Elemente eines gegebenen Zeichenrepertoires unter variierenden Bedingungen auftreten (können).²⁴ Ausgehend von zufällig generierten Buchstabenfolgen näherte er sich unter Einbezug statistischer Daten schrittweise an die Normaldistribution von Buchstaben im schriftlichen bzw. ›gedruckten‹ Englisch an – auch dies mit dem Ziel, die Zahl der Wahlerscheidungen berechnen zu können, durch die ein »ordinary English text« aus der endlichen Menge des lateinischen Alphabets mit seinen 26 Zeichen erzeugt wird.²⁵

Bei Shannon zeichnet sich demzufolge nicht allein eine begriffliche Unterscheidung zwischen ›natürlichen‹ Sprachen wie Englisch oder Deutsch und jenen ›künstlichen‹ Sprachen ab, die ab den 1940er Jahren für Zwecke der informationstheoretischen Modellbildung eigens konstruiert wurden. Und nicht allein diese konzeptuelle Unterscheidung gewann in der Folge an breiter Wirksamkeit, indem es auch im Kontext des (auf Shannons Arbeiten aufbauenden) *computing* an elektronischen Rechnern zusehends gängig wurde, die zur Steuerung dieser Maschinen verwendeten formalen Codierungssysteme als ›Programmiersprachen‹ zu bezeichnen und

tischen Texte (1959) des Mathematikers Theo Lutz wurden beispielsweise in Gestalt solcher ›Fernschreiberdrucke‹ erstellt und konserviert. Vgl. Theo Lutz: »Stochastische Texte«, in: *augenblick. zeitschrift für tendenz und experiment* 4.1 (1959), S. 3–7.

20 Shannon: »A Mathematical Theory of Communication«, S. 382.

21 Ebd., S. 381, 385.

22 Ebd., S. 385.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 385–389; vgl. Claude E. Shannon: »Prediction and Entropy of Printed English«, in: *The Bell System Technical Journal* 30 (1951), S. 50–64.

25 Shannon: »A Mathematical Theory of Communication«, S. 388.

aufzufassen.²⁶ Deutlich wird zudem, dass Shannon ›digitale‹ Strukturen keineswegs auf künstliche oder gar numerische Codes beschränkt sah, sondern vorrangig in der symbolischen Selektions- und Kombinationslogik von schriftlicher Kommunikation verortete. Zwar war in der Terminologie seiner Abhandlung zunächst noch ausschließlich von der Differenz ›diskret‹ vs. ›kontinuierlich‹ die Rede, doch entstanden auf der Grundlage seiner Theorie schon bald weitere Untersuchungen zum statistischen Aufbau von »actual written languages«, in denen das Funktionsprinzip des (phonetischen) Alphabets explizit als ein Fall von »digital coding« bezeichnet und gegen »analoge« Verfahren der Repräsentation abgegrenzt wurde.²⁷

So gesehen hat Shannon einen weitaus umfassenderen Begriff von Digitalität (mit-)begründet, als es die enge Assoziation seines Namens mit der Entwicklung binär codierter Rechenmaschinen üblicherweise nahelegt. Dieser Umstand verdient umso mehr Beachtung, als seine Arbeiten nicht nur für das Gebiet der Informations- und Kommunikationstheorie im engeren Sinne prägend wurden, sondern ab Mitte der 1950er Jahre auch in den Bereich ästhetischer Programmbildung und Textproduktion auszustrahlen begannen. Die wohl wichtigste Vermittlungsfigur in diesem Kontext war der deutsche Wissenschaftsphilosoph und Schriftsteller Max Bense, der maßgeblich für den Import der Informationstheorie von den USA nach Deutschland verantwortlich zeichnete und Shannons Ansatz im Rahmen seiner eigenen Informationsästhetik weiterentwickelte. Dabei arbeitete Bense unter anderem das Konzept eines ›digitalen Schreibens‹ aus, das er vor allem in den Strategien der zeitgleich entstehenden Konkreten Poesie verwirklicht sah und als einer ihrer entschiedensten Fürsprecher und Repräsentanten selbst aktiv zu realisieren suchte. Ausgehend von seinem Beitrag zur Agenda dieser Nachkriegsavantgarde lässt

26 Zur Genese (und Problematik) dieser Bezeichnung sowie zur parallelen Etablierung von ›natürlicher Sprache‹ als Abgrenzungsbegriff vgl. auch Schönthaler: *Die Automatisierung des Schreibens*, S. 160–162. Mit Blick auf die Entwicklung des *coding* ab Mitte der 1940er Jahre ist sogar von einem »linguistic turn« des Programmierens gesprochen worden. Mark Priestley/Thomas Haigh: »Working on ENIAC. The Lost Labors of the Information Age«, in: *MITH Digital Dialogues* 2016, <http://opentranscripts.org/transcript/working-on-eniac-lost-labors-information-age/> (aufgerufen am 10.10.2022). Zur Konstruktion des ENIAC (1945) als des ersten elektronischen Digitalcomputers der Geschichte vgl. ausführlich Thomas Haigh/Mark Priestley/Crispin Rope: *ENIAC in Action. Making and Remaking the Modern Computer*, Cambridge, Mass. 2018.

27 Benoît Mandelbrot: »An Informational Theory of the Statistical Structure of Language«, in: Willis Jackson (Hg.): *Communication Theory*, Woburn, 1953, S. 486–502, hier S. 486, 490. Ein zentrales Forum für die theoretische Ausformulierung dieser wirkmächtigen Terminologie bildeten überdies die von 1946 bis 1953 veranstalteten Macy Conferences, bei denen Shannon wiederholt zu Gast war und u.a. seine stochastischen Experimente mit Buchstabensequenzen präsentierte. Vgl. Claude E. Shannon: »The Redundancy of English«, in: Claus Pias (Hg.): *The Macy Conferences 1946–1953*, Bd. 1: *The Complete Transactions*, Zürich/Berlin 2003, S. 248–272.

sich daher verfolgen, wie die Shannon'sche Bestimmung der alphabetischen Schrift als diskretes Kommunikationssystem bis in poetologische Modelle des frühen Informationszeitalters hineinwirkte und insbesondere in bestimmten *formalen* Strukturen literarischer Texte zur ›Anwendung‹ kam.

Nochmals hervorzuheben ist aber zunächst, welche Aktualität dieser historische Zusammenhang vor dem Hintergrund der technologischen Digitalisierung des frühen 21. Jahrhunderts gewinnt. Denn die Konkrete Poesie hat nach dem Abebben ihrer (ersten) Konjunktur in den frühen 1970er Jahren und ihrer anschließenden Archivierung im Kanon der Literaturgeschichtsschreibung gerade durch die Entwicklung des Internets eine Renaissance erlebt. Zu beobachten ist heute nicht nur, dass Konkrete Texte als Digitalisate auf einschlägigen Onlinerepositorien wie *UbuWeb* und kommerziellen Plattformen wie Instagram oder Pinterest gesammelt und ausgestellt werden. Vielmehr speist sich das Interesse an der Kuratierung und Präsentation solcher älteren Textprodukte an der Schnittstelle von Dichtung und *Visual Art* zugleich aus einer seit der Jahrtausendwende verbreiteten Tendenz, netzliterarische Phänomene der Gegenwart in eine enge Beziehung zu ›experimentellen‹ Schreibverfahren der Nachkriegsjahrzehnte zu rücken. Während man also einerseits immer wieder eine erneuerte »Relevanz«²⁸ bzw. ein »Comeback«²⁹ der Konkreten Poesie im Zeitalter fortgeschrittener Computertechnik konstatiert hat, werden andererseits die durch Hypertext und Intermedia möglich gewordenen Innovationen im Bereich aktueller *net poetry* häufig als Weiterführung oder gar späte Vollendung der in den 1950er Jahren entstandenen Schreibverfahren apostrophiert.³⁰ Exemplarisch kommt dies beim amerikanischen Autor Kenneth Goldsmith zum Ausdruck, der breiteren Kreisen vor allem durch sein Konzept des *uncreative writing* sowie als Gründer der Website *UbuWeb* bekannt geworden ist:

»One important aspect of concrete poetry was the reconciliation between the flatness of the page and the implied dynamic (and often sequential) movement

-
- 28 Jamie Hilder: *Designed Words for a Designed World. The Concrete Poetry Movement, 1955–1971*, Montreal u.a. 2016, S. 3.
- 29 Marjorie Perloff: »Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde«, in: *Ciber-Letras* 17 (2007), <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm> (aufgerufen am 10.10.2022).
- 30 Vgl. z.B. Roberto Simanowski: »Concrete Poetry in Digital Media. Its Predecessors, its Presence and its Future«, in: *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien* 33 (2004), https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/18617/Dichtung-Digital_33_1-15_Simanowski_Concrete_Poetry.pdf?sequence=1 (aufgerufen am 10.10.2022), S. 1–15; Anna Katharina Schaffner: »From Concrete to Digital. The Reconceptualization of Poetic Space«, in: Jörgen Schäfer/Peter Gendolla (Hg.): *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Bielefeld 2010, S. 179–198; Florian Cramer: »Netzkunst und konkrete Poesie«, *netzliteratur*, 2001, https://www.netzliteratur.net/cramer/netzkunst_konkrete_poesie.htm (aufgerufen am 10.10.2022).

of the language used. [...] Hence, the internet – a dynamic, almost cinematic frame-based experience that occurs on a flattened stage (the screen) – was the medium concrete poetry was waiting for in order to realize its full potential. It's

no coincidence that so many advertisements – both static and dynamic – seen on the web look so much like concrete poetry. [...]

Before the computer, language was much less fluid and it was almost impossible to coax it off the page. Reproducing technologies such as xerox just gave you more language glued to the page. Now, once language is digitized, its transportative and morphic tendencies are foregrounded. Great chunks of language have been melted and are free to assume a myriad of forms. In a way, it highlights the formal properties of language more than has ever been realized before.«³¹

Mit ihrem Gestus teleologischer Aneignung und technologischer Überbietung (»more than [...] ever«) gibt sich diese Passage als Ausdruck einer frühen Phase von Digitalisierungseuphorie zu erkennen, die zwanzig Jahre später selbst schon wieder historisch anmutet. Aussagekräftig ist aber vor allem, dass Goldsmith die Verwirklichung des »vollständigen Potenzials« von Konkreter Dichtung hier an eine dynamisierende *Transformation* von (natürlicher) Sprache durch die (formalisierte) Zeichenverarbeitung im Computer knüpft. Begrifflich impliziert er dabei, dass Konkrete Poesie – ja Poesie überhaupt – erst dort in »digital« zu nennende Textformen übergeht, wo ihre visuellen Strategien auf Code-Basis »weiter« entwickelt werden, so etwa durch verzeitlichende Verfahren der Schriftmodulation und -animation, auf die Goldsmith in seiner Äußerung vor allem recurriert.

Diese Perspektive gilt es im Folgenden historisch gleichsam umzukehren und unter systematischem Gesichtspunkt zu verschieben. Wie sich zeigen wird, kommt Digitalität nämlich keineswegs erst dort ins Spiel, wo Konkrete Texte, die ursprünglich auf analogen Trägern wie Büchern, Zeitschriften, Faltblättern, Postkarten und Postern publiziert wurden, in Form elektronischer Scans neue Verfügbarkeit und Reichweite erlangen. Und Digitalisierungseffekte werden – anders als von Goldsmith unterstellt – auch nicht erst dadurch wirksam, dass bestimmte formale Aspekte von Konkreter Dichtung im Medium des Internets ihre literarische und kommerzielle Fortschreibung finden. Vielmehr lässt sich zeigen, dass die Konkrete Poesie schon lange vor solch jüngeren, computerbasierten Formen der poetischen Sprachverarbeitung ihre eigenen Konzepte einer digital operierenden Textproduktion entwickelt hat. Ebenso ausdrücklich wie exemplarisch ist dies bei Max Bense der Fall,

31 Marjorie Perloff: »A Conversation With Kenneth Goldsmith«, in: *Jacket* 21 (2003), <http://jacketmagazine.com/21/perl-gold-iv.html> (aufgerufen am 10.10.2022).

der den diskreten Charakter alphabetischer Schriftzeichen – und die Bildung abzählbarer Zeichenmengen – zum Ausgangspunkt für ein eigenes Modell von poetischer ›Programmierung‹ machte.

II. Poetik der Zeichenmenge. Max Benses Programmgedicht *tallose berge* (1965)

In seiner amtlichen Funktion als Professor für Wissenschaftstheorie an der Technischen Hochschule Stuttgart und seiner inoffiziellen Rolle als Impresario der westdeutschen Nachkriegsavantgarde zählte Max Bense zu den streitbarsten Figuren in den intellektuellen Debatten der jüngeren Bundesrepublik. Dies bedingte sich in erster Linie durch die technikphilosophischen Positionen, die er bereits in den 1940er Jahren zu entwickeln begonnen hatte und in seinem Buch *Technische Existenz* (1949) erstmals ausführlich darlegte. Ab den frühen 1950er Jahren setzte er sein affirmatives Bekenntnis zur »technische[n] Intelligenz« einer von Thermodynamik, Quantentheorie und Kybernetik geprägten Moderne in theoretischen Reflexionen darüber fort,³² welche Konsequenzen die Entwicklung neuer Rechenmaschinen wie des *Electronical-Numerical-Integrator and Computer* (ENIAC) für das Verständnis tradierter Begriffe von Geist, Denken, Subjektivität und Kunst nach sich zogen bzw. ziehen *sollten*. Ausgehend von »jenem Elementarprozess cybernetischer Maschinen, ideelle Substrate und gedankliche Vorgänge in technische Funktionen zu übersetzen«,³³ formulierte Bense dabei Vorschläge und Ansätze für eine radikale Reform der Geisteswissenschaften, die gerade in den letzten Jahren als »systematisch ausgearbeitete Theorieangebote für heutige Problemstellungen im Bereich der *Digital Humanities*« aufgefasst worden sind und für eine Wiederentdeckung seines Werks gesorgt haben.³⁴ Noch entscheidender als die (geplante) Einführung digitaler Technologien in das geisteswissenschaftliche Methodenarsenal war für Benses unmittelbare Wirkung in den 1950er und 1960er Jahren jedoch seine ausführliche Adaption der Informationstheorie. Angefangen mit dem Band *Ästhetische Information* (1956), dem zweiten Teil seines vierbändigen Kompendiums *Aesthetica*, übertrug er Shannons Ansatz zur quantitativen Messung von Informationswerten und zur Modellie-

32 Max Bense: *Technische Existenz*, Stuttgart 1949, S. 197.

33 Max Bense: *Plakatwelt. Vier Essays*, Stuttgart 1952, S. 84; vgl. auch Max Bense: »Vorwort«, in: Louis Couffignal: *Denkmaschinen*, übers. von Elisabeth Walther unter Mitwirkung von Max Bense, Stuttgart 1955 (frz. 1952), S. 7–10.

34 Claus Zittel: »Geist ist wesentlich Form«. Max Benses Stilbegriffe«, in: Andrea Albrecht et al. (Hg.): *Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung*, Stuttgart 2019, S. 173–197, hier S. 173. Für jüngere Diskussionen von Benses (literatur-)theoretischen Positionen vgl. auch Schönthaler: *Die Automatisierung des Schreibens*, S. 163–177 und Kurt Beals: »Concrete Constructions. Assembling a Postwar Poetics«, in: *Journal of Lusophone Studies* 5.1 (2020), S. 93–116, hier S. 107–113.

rung von Prozessen der Informationsübertragung auf den speziellen Fall der »ästhetischen Kommunikation«. ³⁵ In einem zentralen Abschnitt seiner Abhandlung heißt es dazu:

»In den mathematischen Informationstheorien erscheint der Informationsbegriff als ein Maßbegriff und bezieht sich vor allem auf Zustände der Ordnung bzw. Anordnung, die zahlenmäßig faßbar sind. [...] Jedes Kunstwerk kann [...] als hergestellte ästhetische Information insofern aufgefaßt werden, als es sich auch bei ihm um den Ausdruck eines Ordnungsgrades handelt, der als solcher die größere Unwahrscheinlichkeit besitzt und worauf gerade das beruht, was wir seinen ästhetischen Reiz, das, wodurch es uns überrascht und ursprünglich anmutet, nennen. Das hergestellte Kunstwerk ist also dargestellte Information, deren Schemata auf ästhetische Zeichen bzw. Zeichenreihen und Kompositionen zurückführbar sind [...].«³⁶

Indes sah Bense genau diesen Übergang von einem allgemeinen kommunikationstheoretischen zu einem spezifisch ästhetischen Informationsbegriff bei Shannon durchaus schon vorbereitet. So blieb dessen Beitrag für ihn keineswegs auf das Feld der Nachrichtentechnik im engeren Sinne beschränkt; vielmehr machte er mit Blick auf Shannons Untersuchungen zur statistischen Struktur von Buchstabensequenzen geltend, »daß mit diesen stochastischen Textierungen der klassische Fall experimenteller Texte vorliegt«. ³⁷ Auf diese Weise rückte Bense das informationstheoretische Experimentieren mit der Anordnung alphabetischer Zeichen in den Horizont einer avantgardistischen Literaturgeschichte ein. Umgekehrt wurde es ihm dadurch möglich, modernistische Schreibverfahren als »Programme für die Realisierung [von] Texte[n]« zu begreifen, die beispielsweise auf der Bildung bestimmter »struktureller« oder »topologischer« Beziehungen zwischen Buchstaben, Silben oder Wörtern beruhen. ³⁸

Der Begriff des Textes erfüllte für Bense dabei eine zweifache Abgrenzungsfunktion. Erstens diente ihm dieses Konzept – verstanden als Bezeichnung für »eine ästhetisch gegliederte linguistische Elementenmenge«³⁹ – zur näheren Definition des Gegenstandsbereichs seiner eigenen Theorie. Als genuiner ›Text‹ sei,

35 Max Bense: *Ästhetische Information. Aesthetica II*, Baden-Baden 1956. Für die spätere Sammelpublikation aller vier Bände vgl. Max Bense: *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden 1965.

36 Ebd., S. 150f.

37 Max Bense: »Klassifikation in der Literaturtheorie«, in: *augenblick. Tendenz und Experiment* 3.2 (1958), S. 4–16, hier S. 15.

38 Max Bense: *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*, Köln 1962, S. 144f.

39 Max Bense: »Der Begriff Text«, in: *augenblick. Zeitschrift für Tendenz und Experiment* 3.3 (1958), S. 27–31, hier S. 28.

wie er geltend machte, die schriftliche Realisierung einer Information nur dann anzusehen, wenn sie zwei zentralen Kriterien genüge: zum einen dem Kriterium einer (statistisch beschreibbaren) Abweichung bzw. Innovation, die durch eine im Vergleich zum gewöhnlichen Sprachgebrauch »unwahrscheinlich[e] Häufigkeitsverteilung« der verwendeten Symbole zustande kommt,⁴⁰ sowie zum anderen dem Kriterium der Unübersetzbarkeit in andere Codierungen, die sich daraus ergibt, dass ästhetischer Informationswert von den materiellen Eigenschaften der ihn tragenden Zeichen grundsätzlich »nicht losgelöst werden kann.«⁴¹ (Ein Text ist für Bense folglich nur insoweit ›Text‹, als er sich nicht in andere Texte umcodieren lässt, ohne seine ästhetische Spezifität als »identisch-eine Codierung« einzubüßen,⁴² während die semantische Information von sprachlichen Nachrichten problem- und verlustlos in verschiedene Zeichenanordnungen und Codierungssysteme übertragbar ist.) Weiterhin aber impliziert ›Text‹ bei Bense zugleich eine polemische Grenzziehung zu ›Literatur‹. Denn Letztere umfasst in seinen Augen alle traditionellen Spracherzeugnisse, die ihren eigenen ›Text‹-Aspekt bzw. die ihnen selbst zugrundeliegende »statistische Textmaterialität«⁴³ verkennen oder gar gezielt hinter Schichten von Bedeutung »verschwinden« lassen.⁴⁴ Während literarisches Schreiben demnach darauf beruht, den ästhetischen Informationscharakter von Zeichendistributionen einem »semantische[n] System« unterzuordnen, das sie »wie mit einer Haut« überdeckt,⁴⁵ wird experimentelle Textproduktion umgekehrt auf die Funktion verpflichtet, eben diese Verteilungen in sichtbarer Weise »bloßzulegen.«⁴⁶ Oder anders formuliert: ›Literatur‹ geht in Benses Perspektive genau dann in ›Text‹ über, wenn ihre schriftlich fixierten Zeichenordnungen durch die Selektion und Kombination von Buchstaben, Silben und Wörtern nicht nur erzeugt, sondern als Erzeugnisse solcher Operationen – als »distribution[en] materialer elemente über ihrem endlichen repertoire«⁴⁷ – auch *erkennbar* gemacht werden.

Schon Ende der 1950er Jahre fasste Bense den Plan, die textgenerierenden Prozesse der Selektion und Kombination von Computern ausführen zu lassen, und betraute einen seiner Stuttgarter Gewährsmänner, den Mathematiker Theo Lutz, mit der technischen Umsetzung dieser Idee. Die daraus resultierenden »stochasti-

40 Max Bense: »Textästhetik«, in: *augenblick. zeitschrift für tendenz und experiment* 4.2 (1960), S. 5–15, hier S. 6.

41 Bense: »Klassifikation in der Literaturtheorie«, S. 10.

42 Ebd.

43 Bense: »Textästhetik«, S. 9.

44 Ebd., S. 8. Zu Benses Unterscheidung zwischen Text und Literatur vgl. auch Max Bense: »Allgemeine Texttheorie«, in: *augenblick. zeitschrift für tendenz und experiment* 3.5 (1958), S. 35–41.

45 Bense: »Textästhetik«, S. 9.

46 Ebd., S. 8.

47 Max Bense: *kleine abstrakte ästhetik*, Stuttgart 1969 (= rot Nr. 21), o.S.

schen Texte«,⁴⁸ programmiert im Jahr 1959 auf einer Zuse Z22 im Rechenzentrum der TH Stuttgart, sind seitdem vielfach als Auftakt zur Genealogie einer ›digitalen‹ Dichtung im heute gängigen Sinne des Begriffs angesehen worden.⁴⁹ Für Bense selbst allerdings bildeten solche Versuche, »die Selektion, also das ›Schreiben‹, maschinell, also mit Hilfe programmgesteuerter elektronischer Rechenanlagen« ablaufen zu lassen,⁵⁰ lediglich *eine* Spielart innerhalb eines breiteren Spektrums von »Möglichkeiten *programmierter Textsynthese*«. ⁵¹ In der von ihm entwickelten Systematik umfasste dieses Feld neben computergenerierten »*diskrete[n]* Text[en]« im Stile von Lutz auch nichtmaschinelle Schreibverfahren,⁵² darunter vor allem die Strategien der Konkreten Poesie, mit der Bense sich parallel zu seiner Adaption der Shannon'schen Informationstheorie ab Mitte der 1950er Jahre auseinanderzusetzen begann. Bereits 1958 erkannte er in Eugen Gomringers *Konstellationen* Ansätze für eine »logische Programmierung« von Dichtung.⁵³ Im Lauf des folgenden Jahrzehnts arbeitete er die Implikationen dieser Charakterisierung in einer Vielzahl von Kommentaren, Pamphleten, Manifesten und Essays über verschiedene Autoren(-gruppen) sowie in Gestalt eigener literarischer Textkompositionen aus. Die Konkrete Poesie avancierte für ihn dabei zum Paradebeispiel einer schriftlichen ›Realisierung‹ von ästhetischer Information schlechthin, insofern ihre Texterzeugnisse nicht nur den diskreten Charakter des ihnen zugrunde liegenden ›Kommunikationssystems‹ ausstellten und reflektierten – nämlich indem sie das verwendete verbale Material auf eine jeweils äußerst begrenzte, ›endliche Menge‹ abzählbarer Zeichen reduzierten.⁵⁴ Vielmehr bestand der Kern einer wahrhaft Konkreten Textproduktion in Benses Augen zugleich darin, das jeweils gebildete Set mittels spezifischer Operationen der Selektion und Anordnung so zu gestalten, dass sich »eine (strukturelle oder konfigurative) Distribution seiner Elemente« ergab,⁵⁵ das heißt ein Muster, das von der statistischen Normalverteilung dieser Elemente in

48 Vgl. Lutz: »Stochastische Texte«, S. 4.

49 Vgl. z.B. C.T. Funkhouser: *Prehistorical Digital Poetry. An Archeology of Forms, 1959–1995*, Tuscaloosa 2007, S. XIX, sowie Bärbel Bohr: »Experimente mit der Programmierung des Schönen. Von Max Bense zur digitalen Poesie«, in: Michael Bies/Michael Gamper (Hg.): »*Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte*«. *Experiment und Literatur III: 1890–2010*, Göttingen 2011, S. 446–461, hier S. 446f.

50 Bense: *Theorie der Texte*, S. 145.

51 Bense: »Klassifikation in der Literaturtheorie«, S. 8.

52 Max Bense: »Die Gedichte der Maschine der Maschine der Gedichte. Über Computer-Texte«, in: ders.: *Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte*, Köln 1971, S. 74–96, hier S. 79.

53 Bense: »Klassifikation in der Literaturtheorie«, S. 13.

54 Shannon: »A Mathematical Theory of Communication«, S. 382.

55 Max Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*, Reinbek b. Hamburg 1969, S. 42.

natürlichen Sprachen abweicht. ›Distribution‹ hatte dabei eine doppelte Dimension: Zum einen bezeichnete sie das Verfahrensprinzip konkreter Texte, die mittleren Mischungsgrade von Buchstaben, Silben und Wörtern, die im schriftlichen Sprachgebrauch gewöhnlich auftreten, *quantitativ* zu über- oder unterschreiten, was z.B. durch die Kombination von lexikalischen Einheiten mit maximal gleicher oder maximal unterschiedlicher Silbenzahl oder durch die maximal häufige Verwendung ein und desselben Wortes erreichbar war.⁵⁶ Zum anderen bezog sich ›Distribution‹ auch auf die *räumliche* Organisation von Schriftzeichen, die im Rahmen der Konkreten Poesie »zumeist Wortsysteme in nichtzeiliger (eindimensionaler) sondern flächiger (zweidimensionaler) selektierter Anordnung« konstituierte und für Bense somit auch auf der visuellen Ebene typografischer Gestaltung das Kriterium ästhetisch relevanter »Unwahrscheinlichkeit« bzw. Innovation erfüllte.⁵⁷

Abb. 1: Max Bense: *tallose berge (futura 3)*, Faltblatt, Stuttgart 1965



56 Vgl. dazu Max Bense: »Neue Textsorten«, in: *augenblick. zeitschrift für tendenz und experiment* 5.1 (1961), S. 23–27, hier S. 25 sowie Max Bense: »Helmut Heißenbüttels ›Textbuch 2‹«, in: *augenblick. zeitschrift für tendenz und experiment* 5.3/4 (1961), S. 103–108, hier S. 104–106.

57 Bense: »Neue Textsorten«, S. 25.

All diese Prinzipien finden sich auf exemplarische Weise in Benses eigenem Text *tallose berge* (Abb. 1) verwirklicht, einem ›Programmgedicht‹ in mehrfachem Sinn des Wortes, das Bense im Jahr 1965 und somit auf dem Höhepunkt seiner Aktivitäten als Theoretiker und Förderer der Konkreten Poesie konstruierte.⁵⁸ Den Anlass für die Entstehung der Komposition lieferte die Feier zum 400-jährigen Jubiläum der Gründung Rio de Janeiros, denn Bense konzipierte den Text nach eigener Auskunft »zu ehren« (Abb. 1) dieser Stadt – und damit zugleich als Reverenz an die Kultur eines Landes, mit deren literarischer (Neo-)Avantgarde er sich zu diesem Zeitpunkt schon über ein Jahrzehnt lang in engem Austausch befunden hatte. Namentlich mit den Mitgliedern der Noigandres-Gruppe, die Mitte der 1950er Jahre von den Autoren Haroldo de Campos, Augusto de Campos und Décio Pignatari ins Leben gerufen worden war, pflegte Bense einen intensiven Kontakt. Zwischen 1961 und 1964 unternahm er auf Einladung der Gruppe insgesamt vier Vortragsreisen nach Brasilien, auf denen er über das Programm seiner Informationsästhetik referierte, und machte die Noigandres umgekehrt in den literarischen Zirkeln der Bundesrepublik bekannt, indem er ihre Werke publizierte, kommentierte und zum Vorbild eigener Schreibexperimente nahm.⁵⁹

Letzteres wird anhand von *tallose berge* besonders deutlich, denn Bense entwarf und verstand dieses Konkrete Gedicht nicht nur als eine Art Eloge (ausgedrückt schon im evokativen Adressierungsgestus der ersten beiden Zeilen: »o/rio«), sondern ebenso als einen »Werbetext«,⁶⁰ der in seiner grafischen Aufmachung eines der geologischen Wahrzeichen Rio de Janeiros, den Berg Corcovado, abbilden sollte und daher eher zur (vertikalen) Plakatierung als für eine Publikation im klassischen (horizontalen) Buchformat gedacht war. Damit griff Bense eine Gestaltungspraxis der Noigandres auf, die 1958 unter dem Titel *poesia concreta* eine Edition von zwölf Plakatgedichten, gedruckt auf großformatigen Kartonbögen und gesetzt in

58 In diesem Jahr fand in der Studiengalerie der TH Stuttgart u.a. auch die von Bense organisierte Ausstellung »konkrete poesie international« statt, die als erste Veranstaltung ihrer Art Autoren aus verschiedenen Ländern vereinte. Vgl. das Nachwort des anlässlich dieser Ausstellung publizierten Katalogs: Max Bense: »konkrete poesie«, in: *konkrete poesie international*, hg. von Max Bense/Elisabeth Walther, Stuttgart 1965 (= rot Nr. 21), o.S.

59 Vgl. Max Bense/Elisabeth Walther (Hg.): *noigandres/konkrete texte*, Stuttgart 1962 (= rot Nr. 7); vgl. Max Bense: *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion*, Wiesbaden 1965. Das zentrale Manifest der Noigandres-Dichter, im Jahr 1958 zunächst auf Portugiesisch und Englisch publiziert, erschien bereits 1959 in deutscher Übersetzung. Vgl. Augusto de Campos/Décio Pignatari/Haroldo de Campos: »führungsplan für konkrete dichtung«, in: *nota 2* (1959), S. 13–14. Zu den biografischen Details der Beziehungen zwischen Bense und den Noigandres-Dichtern vgl. näher Jasmin Wrobel: »Benses Brasilien. Reflexionen zur konkreten Poesie, Brasília und dem Entwurf einer Rheinlandschaft«, in: Andrea Albrecht et al. (Hg.): *Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung*, Stuttgart 2019, S. 297–322.

60 Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, S. 131.

der Schrifttype Futura, veröffentlicht hatten.⁶¹ Dieselbe Schriftart legte auch der Stuttgarter Galerist und Drucker Hansjörg Mayer dem Design seiner Faltblattreihe gleichen Namens (*futura* Nr. 1–26) zugrunde, die in den Jahren 1965–1968 entstand und als deren dritte Nummer *tallose berge* zum ersten Mal grafisch umgesetzt und publiziert wurde. Doch gingen Benses Anleihen bei der poetischen Programmatik der Noigandres weit über solche Aspekte von Publikationsformat und Druckgestaltung hinaus. Denn die brasilianische Autorengruppe hatte ihrerseits schon zur Zeit ihrer Plakatgedicht-Edition damit begonnen, die Prinzipien ihrer Dichtung ausdrücklich auf der Basis von Kybernetik und Informationstheorie zu begründen, und vertrat in ihren theoretischen Schriften die Annahme, verbale Kommunikation beruhe auf »codification of information of the digital kind«,⁶² wie sie vor allem in der Struktur des phonetischen Alphabets zum Tragen komme.⁶³ Und gerade dieser Zusammenhang von Digitalität und alphabetischer Schriftlichkeit ist es, den auch Bense sowohl durch die räumliche Organisation seines Textes wie zugleich auch über die Selektion der ihn bildenden (Wort-)Einheiten zur Geltung bringt.

Was an *tallose berge* zunächst ins Auge fällt, ist die ausnehmend bildliche Dimension des Arrangements, die Bense in seinem erläuternden Kommentar für die Faltblattpublikation eigens hervorhob. Die spezifische Verteilung der Schriftzeichen auf der Druckfläche des Papiers, führt er dort aus, beziehe sich auf »die oberflächen der berühmten kegel die die landschaft um rio kennzeichnen« und solle ein »icon« (Abb. 1) dieser geologischen Landschaftsformation konstituieren. Schon an anderer Stelle hatte Bense allerdings betont, dass ikonische Textstrukturen keineswegs auf solch augenfällige bildlich-imitative Funktionen beschränkt bleiben müssten; vielmehr lasse sich diese semiotische Funktionsweise in die Struktur eines »digitale[n] Icon« überführen,⁶⁴ indem *innerhalb* des analogen Objektbezugs zugleich der Aufbau des Textes als »neue strukturell gegliederte Elementenmenge« sichtbar gemacht,⁶⁵ das heißt seine Gliederung durch *interne* Zeichenrelationen in den Blick

61 Vgl. o.A.: *Noigandres 4. Poesia Concreta*, São Paulo 1958. Zugänglich ist dieses Heft unter <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/collectivepoetry/4111.html> (aufgerufen am 10.10.2022).

62 Haroldo de Campos: »Concrete Poetry – Language – Communication« (1957), übers. von Antonio Sergio Bessa, in: Haroldo de Campos: *Novas. Selected Writings*, hg. von Antonio Sergio Bessa/Odile Cisneros, Evanston 2007, S. 235–245, hier S. 244.

63 Vgl. dazu auch das wichtigste Manifest der Noigandres-Gruppe, *pilot plan for concrete poetry*, in dem die »digits« des phonetischen Alphabets als materieller Ausgangspunkt der Konkreten Poesie identifiziert werden. Augusto de Campos/Haroldo de Campos/Décio Pignatari: »Pilot Plan for Concrete Poetry« (1958), übers. von Jon Tolman, in: Haroldo de Campos: *Novas. Selected Writings*, hg. von Antonio Sergio Bessa/Odile Cisneros, Evanston 2007, S. 217–219, hier S. 218.

64 Max Bense: »Theorie kubistischer Texte«, in: Werner Spies (Hg.): *Pour Daniel-Henry Kahnweiler*, Stuttgart 1965, S. 56–61, hier S. 57.

65 Ebd., S. 57f.

gerückt werde. (Das früheste historische Beispiel eines solchen Verfahrens erkannte Bense in den »kubistischen« Textkompositionen Gertrude Steins, in denen – parallel zur Anlage von Gemälden wie denen Picassos – zwar noch eine Art ikonischer Gegenstandsbezug erkennbar bleibe, dieser jedoch zusehends hinter das Verhältnis der einzelnen Text- bzw. Bildbestandteile zueinander zurücktrete.)⁶⁶

Dem entsprechend konzipierte Bense *tallose berge* nicht nur als Bild der geologisch geprägten Stadtszenerie, sondern ebenso als »ein geschichtetes arrangement von/wörtern/die zur charakteristik rios beitragen/über einem repertoire von vier buchstaben des alphabets/i o r n« (Abb. 1). Die auf Basis dieser vier Zeichen möglichen Wortbildungen machen das verbale Material des Gedichts aus, das zudem ausnahmslos romanischen Sprachen (sowie dem Lateinischen) entstammt und verschiedene semantische Bezüge zur natürlich-urbanen Kulisse Rio de Janeiros eröffnet. Auf den Anrufungsgestus der beiden Anfangszeilen (»o/rio«) folgt zunächst die Wortsequenz »roi«, »oro« (lat.: »ich bete«) und »orior« (lat.: »ich erhebe mich«), die sich in Summe als Referenz zur ihrerseits ikonischen Cristo-Redentor-Statue auf dem Gipfel des Corcovado auffassen lässt. Die letzten drei Zeilen hingegen evozieren mit der Abfolge von »orion«, »rionoir« und »ronronron« (abgeleitet von frz. *ronronner*: »schnurren« oder »surren«) ein nächtliches Panorama, geprägt durch den Kontrast von Sternbild und Dunkelheit (»noir«) sowie durch die Geräuschkulisse am Fuße des Berges, wobei Bense Letztere als akustisch-ikonische Bezugnahme auf »das Rauschen des Meeres« in der »Bucht von Guanabara« verstanden wissen wollte.⁶⁷ All diese mit Hilfe eines internationalen Lexikons erzeugten »Schichten« von Bedeutungen und Objektbezügen ergeben sich hier jedoch nur unter der Bedingung, dass die sie tragenden Wörter ihrerseits aus dem zugrunde gelegten Set von vier alphabetischen Zeichen zusammengesetzt werden können (wohingegen alle Wortbildungen, die dieses Kriterium nicht erfüllen, aus dem Kompositionsprozess von vornherein ausgeschlossen bleiben). Und dies wiederum impliziert zugleich, dass die aus diesem Buchstabenrepertoire generierten lexikalischen Einheiten nicht allein als variierende Kombinationen einer ihnen gemeinsam zugrunde liegenden »Menge« von Elementen erkennbar werden; sie sind vielmehr zugleich als »digitale« Permutationen voneinander lesbar, insofern sie auf bestimmten Verschiebungen (*rio – roi*), Substitutionen (*orior – orion*) oder Spiegelungen (*rionoir*) innerhalb der Zeichensequenz des Textes beruhen.

So betrachtet veranschaulicht *tallose berge* in seiner zweifachen Eigenschaft als werbeträchtiges »icon« und als »ästhetisch gegliederte linguistische Elemen-

66 Zur Bedeutung Gertrude Steins für Benses Theoriebildung und eigene Schreibverfahren vgl. Max Bense: »Montage Gertrude Stein 1958«, in: *augenblick. zeitschrift für tendenz und experiment* 3.5 (1958), S. 42f., sowie Max Bense: »Was erzählt Gertrude Stein? Für Käthe Hamburger«, in: Fritz Martini (Hg.): *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*, Stuttgart 1971, S. 330–347.

67 Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, S. 131.

tenmenge« ebenso den systematischen Gegensatz wie eine Art kombinatorischen Übergang zwischen zwei Registern sprachlicher Darstellung,⁶⁸ die Bense wenige Jahre später durch folgende Begriffe beschreiben sollte:

»Die imitative oder analoge sprachliche Repräsentation arbeitet natürlich mit abbildenden Ikonen; die nicht-imitative oder nicht-analoge Darstellung ist auf kodierende Symbole angewiesen, und diese Symbole, etwa die Buchstaben des Alphabets oder die Wörter des Wörterbuchs, [...] werden in der Weise gesetzmäßig [...] benutzt, daß für jedes einzelne entschieden werden muß, ob es verwendet werden darf oder nicht. Diese Entscheidung über die sinnvolle Anwendung eines Symbols läßt es als zweiwertiges Zeichen erscheinen. Das bedeutet es, wenn wir sagen, der kodierende sprachliche Repräsentationsprozeß mit Symbolen verlaufe *digital*, im Gegensatz zu einer imitativen oder *analogen* Darstellung in Ikonen, die ihren Ausdruck durch den Zusammenhang des Bildes konstituiert.«⁶⁹

Bezogen auf die kompositorische Struktur von *tallose berge* hieße dies also, dass der Text ein auch in seinem Titel ausdrücklich bezeichnetes Referenzobjekt – die ikonischen ›Kegek‹ im Stadtpanorama von Rio – *räumlich* abbildet, um diesen schriftlich erzeugten Bildzusammenhang zugleich als Produkt einer Serie von Wahlentscheidungen auszuweisen, die auf der Basis des Wortes ›rio‹ bzw. der Formel ›rio + n‹ vollzogen worden sind. Gerade in der ›analogen‹ Gestaltung des Arrangements käme somit ein ›digitales‹ Prinzip von Kodierung im informationstheoretisch verstandenen Sinne zur Geltung, denn Benses imitative Darstellung des Corcovado setzt dessen visuelle Form – samt den sich gleichmäßig wiederholenden ›Wellen‹ am unteren und dem ›o‹ als Ikon der ›Sonne‹ am oberen Ende⁷⁰ – gemäß einer binären Logik der In- oder Exklusion (Ja/Nein) zusammen. Dass dabei lediglich vier Buchstaben des Alphabets als Konstruktionsmaterial zugelassen, alle anderen aber aus der zugrunde gelegten Menge von Elementen ausgeschlossen werden, bringt den Effekt einer *Häufung* dieser Elemente hervor, der die normale Frequenz ihres Auftretens in jeder der von Bense selbst identifizierten Sprachen des Textes (›Lateinisch, Französisch, Portugiesisch«⁷¹) bei Weitem übertrifft. Genau dadurch stellt sich die Art von unwahrscheinlicher Zeichendistribution ein, die Bense in seinen theoretischen Schriften der späten 1950er und 1960er Jahre zum entscheidenden Kriterium messbarer ästhetischer Informationswerte erhebt.

68 Bense: »Der Begriff Text«, S. 28.

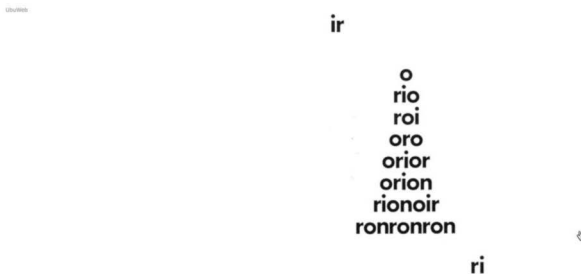
69 Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, S. 96f. Bense zufolge ist gegenständliche (bzw. figurative) Kunst auf »primär analog[e]« Zeichenprozesse zurückführbar, während »modern[e] nichtgegenständlich[e] und informell[e] Kunst« nach digitalen Prinzipien operiert. Den historischen Übergang zwischen beiden Operationsweisen markiert erneut der Kubismus. Vgl. Bense: *Aesthetica*, S. 298f.

70 Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, S. 131.

71 Ebd.

Festzuhalten ist daher, dass *tallose berge* nicht allein die »bedingungen eines konkreten textes« (Abb. 1) erfüllt, wie Bense dies in seinem programmatischen Begleitkommentar für die Faltblattpublikation ausdrücklich konstatiert. Zugleich verdeutlicht das Gedicht auch die von Bense betriebene Engführung der Prinzipien Konkreter Poesie mit einem allgemeineren ästhetischen Begriff von Text, insofern es einer Logik der Abweichung von statistischen Durchschnittsverteilungen, das heißt von den Mischungsverhältnissen der Buchstaben im »gewöhnlichen« schriftlichen Sprachgebrauch gehorcht. Vermittelt und gerahmt wird diese Engführung wiederum durch ein Konzept von digitaler Textproduktion, das *tallose berge* nicht trotz, sondern *aufgrund* seines überaus direkten Entstehungsbezugs zur Jubiläumsfeier Rio de Janeiros exemplifiziert. Denn das Gedicht bildet einen Zusammenhang ab, den Bense in seiner *Theorie der Texte* (1962) folgendermaßen formuliert: »Digital schreiben heißt, sich durch Stimmungen, Gefühle, Personen, Landschaften, Vorgänge oder Ereignisse veranlaßt zu sehen, jedoch nicht den Anlaß zu transponieren, sondern ihn bewußt in den Worten und Sätzen preiszugeben.«⁷² Anstatt sich also in der ikonischen Übersetzung eines der Wahrzeichen Rios in Schriftform zu erschöpfen, realisiert das »zu ehren« der Stadt verfasste Gedicht Benses eigene Definition einer digital operierenden Poesie, indem es von einem gegenständlichen Motiv ausgeht, um mittels dieses Bezugs den »poetischen Algorithmus« seiner eigenen Generierung als Text hervortreten zu lassen.⁷³

Abb. 2: Screenshot von Max Bense: *tallose berge* auf UbuWeb



72 Bense: *Theorie der Texte*, S. 148.

73 Ebd.

Entscheidend an diesem Befund ist allerdings weniger, dass *tallose berge* den exemplarischen Stellenwert eines Programmgedichts besitzt, in dem sich grundlegende Prinzipien der Bense'schen Informationsästhetik verdichtet umgesetzt finden, denn mit der Feststellung einer solchen werkinternen Kohärenz allein wäre letztlich noch nicht allzu viel gewonnen. In einer breiteren historischen Perspektive ist die Aussagekraft dieser Text-Theorie-Korrespondenz vielmehr darin zu sehen, wie hier ein früher Begriff des Digitalen Gestalt annimmt, der sich aus einer informationstheoretischen Auffassung der Schrift als ›diskretes Kommunikationssystem‹ und spezifischen poetischen Praktiken der Zeichenanordnung speist. Schon lange bevor Benses *tallose berge* auf einem Onlinerepositorium wie *UbuWeb* archiviert werden sollte (Abb. 2), um dabei vom analogen Papierformat in die virtuelle Darstellung auf Computermonitoren überzugehen, gehörte der Text somit einer literarischen Entwicklung von digital ›kodierenden‹ Schreibverfahren an. Und diese literarische Entwicklung ist von umso größerer Relevanz, als sie in den 1960er Jahren auch in den Werken anderer Autoren zutage tritt, die sich sehr viel weniger direkt als Bense mit damals neuen Konzepten wie Information, Code und Programmierung, sondern eher mit älteren, heute meist als ›analog‹ klassifizierten Medien befassten.

III. Das Flimmern des Textes. Ernst Jandls *film* (1964) als diskretes Zeichensystem

Ein prägnantes Beispiel dieser Dynamik ist unter den frühen Texten des Dichters Ernst Jandl zu finden, der Mitte der 1950er Jahre zu publizieren begann und in den 1960er Jahren enge Kontakte zur sogenannten Stuttgarter Gruppe um Bense, einer losen Vereinigung von Autoren, Künstlern und Wissenschaftlern, unterhielt. Nachdem die Veröffentlichung einiger seiner ›Sprechgedichte‹ in der Wiener Zeitschrift *Neue Wege* 1957 empörte Publikumsreaktionen hervorgerufen hatte, fand Jandl sich in seiner Heimat vom offiziellen Literaturbetrieb zunächst weitgehend ausgeschlossen und suchte stattdessen in der Bundesrepublik nach Öffentlichkeit – auch hier vorerst ohne Erfolg. Ab 1963 jedoch führte seine Bekanntschaft mit Reinhard Döhl, einem Stuttgarter Doktoranden der Germanistik und Mitarbeiter Benses, zu seiner allmählichen Integration in das Netzwerk der dortigen Gruppe. Diese eröffnete ihm in den folgenden Jahren eine Reihe von Auftritts- und Publikationsmöglichkeiten und sollte später das Verdienst für sich reklamieren, Jandl als Autor experimenteller Texte nicht nur gefördert, sondern nachgerade »entdeckt« zu haben.⁷⁴ Nachdem Jandl im Rahmen seiner ersten Stuttgarter Lesung im Januar 1964 auch die persönliche Bekanntschaft Benses gemacht hatte, brachte dieser schon

74 Vgl. Bettina Thiers: »Ernst Jandl und die Stuttgarter Gruppe«, in: *Études Germaniques* 69.2 (2014), S. 273–287, hier S. 274, sowie die Eigendarstellung in Reinhard Döhl: »Wie konkret

wenig später eine Auswahl von Jandls Gedichten als Heft 16 der Publikationsreihe *rot* heraus.⁷⁵ Im darauffolgenden Jahr war Jandl in der Stuttgarter Ausstellung »konkrete poesie international« vertreten und zählte zu den Mitunterzeichnern eines von Döhl und Bense verfassten Manifests mit dem Titel *zur lage*, das als Plädoyer für eine »progressiv[e] Ästhetik bzw. Poetik« in der Zeitschrift *manuskripte* erschien.⁷⁶ Wiederum ein Jahr später schließlich publizierte Bense an selber Stelle einen Jandls Dichtung gewidmeten Essay und damit die früheste theoretisch ambitionierte Würdigung von dessen literarischer Arbeit überhaupt.⁷⁷

Signifikant an diesem Text ist vor allem, wie Bense darin erneut auf die terminologische Unterscheidung zwischen analoger und digitaler Sprache zurückgreift, die er erstmals Mitte der 1950er Jahre aus einer – auf Shannons Informationstheorie aufbauenden – Abhandlung des Mathematikers Benoît Mandelbrot übernommen hatte. Während es bei Mandelbrot allerdings noch hieß, die zwei Hauptformen sprachlicher Repräsentation seien als »imitative (analog) and symbolic (digital)« zu bezeichnen,⁷⁸ führte Bense diesen Gegensatz zugleich mit den Begriffen *icon* und *symbol* der Peirce'schen Semiotik zusammen, woraus sich eine Bestimmung des Analogen im Sinne einer auf Ähnlichkeit zielenden »abbildend[en] Funktion« ergab.⁷⁹

Schon der Titel des Essays, *Die pantomimische Funktion der Sprache*, signalisiert, auf welcher Seite der eingeführten Unterscheidung Bense die Lautgedichte und »Sprechspiele« verortet,⁸⁰ mit denen der Wiener Dichter zuerst vor allem hervorgetreten war. So nämlich gehöre, führt Bense aus, »die reduzierte Sprache des Lautgedichts und die gesamte imitative und pantomimische Sprachfunktion, die Ernst Jandl szenarisch entwickelt hat, dem analogen Sprachtyp an«,⁸¹ und dies deshalb, weil seine Texte primär »linguistische Gesten« zum Ausdruck brächten.⁸² Gemeint ist damit nicht nur, dass Jandls Texte auf »theatralische« Realisierungsformen zielen,⁸³ wie ihr Autor sie beispielsweise schon 1965 bei seinem legendären

sind Ernst Jandls Texte oder Ernst Jandl und Stuttgart«, *Stuttgarter Schule*, <https://www.stuttgarter-schule.de/jandlstu.htm> (aufgerufen am 10.10.2022).

75 Vgl. Ernst Jandl: *lange gedichte*, hg. von Max Bense/Elisabeth Walther, Stuttgart 1964 (= *rot* Nr. 16).

76 Max Bense/Reinhard Döhl: »zur lage«, in: *manuskripte* 13 (1965), S. 2.

77 Vgl. Max Bense: »Die pantomimische Funktion der Sprache«, in: *manuskripte* 18 (1966/67), S. 33–34.

78 Mandelbrot: »An Informational Theory of the Statistical Structure of Language«, S. 490.

79 Bense: »Die pantomimische Funktion der Sprache«, S. 34.

80 Ebd., S. 33.

81 Ebd., S. 34.

82 Ebd., S. 33.

83 Ebd.

Auftritt in der Royal Albert Hall in London vor mehr als 7.000 Zuhörern praktiziert hatte (und die er noch zwanzig Jahre später ins Zentrum seiner Frankfurter Poetik-Vorlesungen rücken sollte).⁸⁴ Vielmehr gibt Bense zu verstehen, dass Jandls Gedichte für ihn auch in ihrer Verfasstheit als lesbare Skripte, d.h. noch vor ihrer Aufführung in einem »akustischen Raum«, pantomimischen Charakter aufweisen. Denn die für das Lautgedicht kennzeichnende Reduktion der Sprache auf »phonetische Elemente« führt nach seiner Lesart dazu, dass der »Sprachkörper« des schriftlich Fixierten *in sich* bereits gestische Sprechhandlungen abbildet und dabei gleichsam vorausweisend imitiert, was auf seiner Grundlage dann im mündlichen Vortrag physisch vollzogen wird.⁸⁵

Gewiss lässt Bense unübersehbare Wertschätzung erkennen, wo er Jandls Lautgedichten attestiert, einen analogen Sprachgebrauch »in hoher Vollendung« zu verkörpern.⁸⁶ Doch macht sein Kommentar ebenso unmissverständlich klar, dass poetische Schreibverfahren dieses Typs für ihn prinzipiell in einer evolutionären Diskrepanz zur Entwicklung der »modernen Zivilisationssprachen«,⁸⁷ d.h. zum Vordringen »digitaler« Formen der Zeichenverwendung in Bereichen wie Nachrichtentechnik, Wissenschaft und experimenteller Ästhetik stehen. Somit läuft sein Essay am Ende eher darauf hinaus, Jandls Werk – oder zumindest einen Teil desselben – gegen solch »avanciertere« Formen von sprachlicher Kodierung abzugrenzen, denn Jandls »Sprachspiele« gehörten laut Bense eben nicht einer auf Mengenbildung und Auswahlentscheidungen gründenden Logik der Textproduktion an,⁸⁸ wie er sie etwa in der Konkreten Poesie der Noigandres erkannte und in eigenen Kompositionen wie *tallose berge* entsprechend anzuwenden versuchte.

Umgekehrt gab es auch von Jandls Seite Absetzungsversuche gegenüber den in der Stuttgarter Gruppe propagierten Vorstellungen von experimenteller Literatur. Nur sporadisch machte er sich selbst den Begriff »konkret« zu eigen, der genau zu der Zeit den Zenit seiner lokalen wie internationalen Ausstrahlungskraft erreichte, als Jandl mit Döhl und Bense in engeren Austausch trat. Und nach einigen Jahren des intensiven Kontakts artikulierte er – auf typisch Jandl'sche Weise – ein Verhältnis ironischer Distanz zu der Gruppe, indem er im Juli 1969 anlässlich einer weite-

84 Dokumentiert ist Jandls Londoner Auftritt in dem seinerseits legendären Kurzfilm *Wholly Communion*, den der britische Regisseur Peter Whitehead im Jahr 1966 fertigstellte. Für die Dokumentation der Frankfurter Vorlesungen vgl. die Druckfassung Ernst Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Darmstadt 1985 sowie die Fernsehaufzeichnung der Auftritte, erschienen als Ernst Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1984/1985*, hg. von Johannes Ullmaier, Berlin 2010.

85 Bense: »Die pantomimische Funktion der Sprache«, S. 33.

86 Ebd., S. 34.

87 Ebd.

88 Ebd.

Dennoch geben nicht wenige von Jandls Texten der 1960er Jahre deutliche Affinitäten zu den formalen Strategien der Konkreten Poesie zu erkennen. Diese Korrespondenzen relativieren Jandls eigenes Abstandnehmen von Benses Programm ebenso wie sie den Ansatz Benses konterkarieren, Jandl vor allem auf das ›imitativ-analoge‹ Genre des Lautgedichts festzulegen. Sie machen deutlich, dass sich Jandls Schreibverfahren in diesem Zeitraum ebenso auf der anderen Seite der von Bense entwickelten Typologie situieren (lassen) und gerade dadurch die Reichweite des von Bense postulierten Trends hin zu ›digitalen‹ Formen von sprachlicher Repräsentation zusätzlich bezeugen.

Ein besonders aussagekräftiges Beispiel dafür liefert das Gedicht *film* (Abb. 3), das im Januar 1964, nur zwei Wochen nach Jandls erster Begegnung mit Bense und zweifelsohne unter dem Eindruck der in Stuttgart geführten Diskussionen um die Prinzipien einer ›progressiven‹ Poetik entstand. Nicht umsonst wurde der Text später zusammen mit drei anderen Kompositionen Jandls in Emmett Williams' *Anthology of Concrete Poetry* (1967) aufgenommen, eine der ersten Sammlungen, die den Anspruch erhoben, das internationale Spektrum der mittlerweile weit verzweigten Bewegung umfassend abzubilden.⁹⁰ »This poem is a film«,⁹¹ merkte Jandl in einem eigens für diese Publikation verfassten Selbstkommentar an. Ein Film aus Buchstaben nämlich, oder genauer: ein Text, der aus den Buchstaben des *Wortes* ›film‹ und somit aus einer lexikalisch begründeten Menge von vier alphabetischen Zeichen (f – i – l – m) gebildet ist. In der vertikalen Abfolge der insgesamt 53 Zeilen wird die horizontale Kombination dieser vier Elemente durch Tilgungen und Verschiebungen der beiden mittleren mehrfach und in teils rhythmisierenden Mustern variiert, während die Positionen der beiden äußeren stabil bleiben. Durch dieses »filmbandartige Arrangement des als serielle Wiederholungsreihe mit wechselnden Buchstabenauslassungen gesetzten Wortes ›film‹« scheint das Gedicht zunächst zwar vor allem im Register einer analogen Ikonizität zu operieren.⁹² Jandl selbst unterstreicht diese ikonische, figurative Dimension in seinem Kommentar zusätzlich, indem er betont, die Buchstaben ›i‹ und ›l‹ agierten hier gleichsam wie zwei »Schauspieler« (actors),⁹³ deren sukzessive Bewegungen die dramatische Handlung des Films konstituieren.

90 Vgl. Emmett Williams (Hg.): *An Anthology of Concrete Poetry*, New York/Stuttgart 1967. Im selben Jahr erschien Stephen Bann (Hg.): *Concrete Poetry. An International Anthology*, London 1967, nur ein Jahr später Mary Ellen Solt (Hg.): *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington 1968.

91 Ernst Jandl: o.T. [›film‹], in: Emmett Williams (Hg.): *An Anthology of Concrete Poetry*, New York/Stuttgart 1967, o.S.

92 Karl Riha: »Ernst Jandl – visuell. Bildgedicht, Typogramm und visuelles Lippengedicht als Teile des lyrischen Gesamtwerks«, in: Klaus Siblewski (Hg.): *Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder*, Frankfurt a.M. 1990, S. 102–111, hier S. 103.

93 Jandl: o.T.

Doch geht der Text in seiner bildlichen Angleichung an das räumliche Format einer »aufgespannt[en] Filmrolle« und in der Evozierung dynamisch-temporaler Abläufe keineswegs auf.⁹⁴ In einer mit Benses *tallose berge* vergleichbaren Weise rückt auch *film* – in seinem imitativen Bezug auf ein (anderes) analoges Bildmedium – bestimmte Digitalitätseffekte in den Blick, insofern die Diskretheit und Zählbarkeit der eingesetzten Zeichen auch für seinen Aufbau in betonter und reflexiver Weise strukturbildend sind.

So gibt sich Jandls Gedicht insbesondere dadurch als (eine Art von) Film zu verstehen, dass es eine Sequenz klar definierter, räumlich voneinander unterschiedener Einheiten darstellt: Jede Zeile und somit jede Iteration des Wortes »film« hat hier den Status eines einzelnen Frames, kann im statischen Zustand für sich allein betrachtet werden und bringt dadurch eine Diskontinuität zur Geltung, die der technischen Funktionsweise des zeitbasierten Mediums Film zugrunde liegt. Dass eine solche Verwandtschaft zwischen Schrift(-zeilen) und Film(-stills), zwischen Wörtern auf Papier und Einzelbildern auf Zelluloid nicht nur als formale Parallele, sondern als Resultat eines medienhistorischen Kausalzusammenhangs zu begreifen sei, führte exakt zur selben Zeit Marshall McLuhan in einem Abschnitt seines Buches *Understanding Media* (1964) aus. Dort betonte er, dass der Film zwar üblicherweise im Wortsinne eines »bioscope« verstanden worden sei, das heißt als »visual presentation of the actual movements of the forms of life«. ⁹⁵ Doch beruhe dieser Eindruck auf einer mechanisch operierenden Apparatur, die das (zeitliche) Kontinuum von lebendiger Bewegung nur dadurch reproduzieren könne, dass sie es zuvor in eine lineare Sequenz von Phasenbildern zerlege: »by making motion and change into a series of static shots.« ⁹⁶ Daher stellt der Film für McLuhan kein (reines) Analogon der »realen« Welt dar, sondern bildet stattdessen »[t]he Reel World«, ⁹⁷ soll heißen: eine auf dem Filmband gespeicherte Abfolge von Einzelaufnahmen, die in ihrer Struktur ganz der in der westlichen Schrift- und Buchkultur vorherrschenden »logic of lineality« entspricht. ⁹⁸ In McLuhans Beschreibung wirkt diese Zuordnung nach zwei Seiten hin: Einerseits machten es schon die phonetische Schrift und der Buchdruck erforderlich, eine protofilmische Wahrnehmungsform einzuüben – »to follow the black and white sequences of stills that is typography« ⁹⁹ – und die statischen Buchstaben auf dem Papier beim Lesen gleichsam in fließende »Bewegung« zu übersetzen. Andererseits folgt daraus umgekehrt, dass das Regime

94 Katja Stuckatz: *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung*, Berlin 2016, S. 246.

95 McLuhan: *Understanding Media*, S. 383.

96 Ebd., S. 385.

97 Ebd., S. 381.

98 Ebd., S. 384.

99 Ebd., S. 383.

der Gutenberg-Galaxis im Medium des Films durchaus noch nicht an sein Ende, sondern eher zu vollständiger Entfaltung gelangt sei: »Film was, as a form, the final fulfillment of the great potential of typographic fragmentation.«¹⁰⁰

Aussagekräftig ist vor diesem Hintergrund vor allem, dass Jandl die Buchstabenfolge des Wortes ›film‹ an mehreren Stellen seines Gedichts zu ›flim‹ abwandelt und in seinem Kommentar für eine internationale Leserschaft dazu anmerkt: »flim, if you like, is the weightier half of the German *flimmern*, to flicker.«¹⁰¹ Darin lässt sich zunächst eine Anspielung auf den semantischen Sachverhalt sehen, dass *flick* bzw. *flicker* im britischen Englisch seinerzeit als alternative, umgangssprachliche Bezeichnung für den Filmstreifen gebräuchlich war.¹⁰² Über diese bilingual vermittelte *lexikalische* Verknüpfung von Filmband und Flimmern hinaus nimmt Jandls Text aber vor allem auf ein visuelles Phänomen Bezug, das sich durch die *technische* Funktionsweise des Mediums Film bedingte. Denn das Flimmern des Projektionsbilds war ein insbesondere in der Frühzeit des Kinos verbreiteter (Stör-)Effekt, der sich einstellte, wenn der Transport des Filmbands im Projektor zu langsam oder zu ungleichmäßig vonstattenging. Dann nämlich wurde im Wahrnehmungsprozess der Betrachtenden der physiologisch basierte Vorgang der Filmbildverschmelzung behindert, auf dem die Illusion eines ununterbrochenen Bildflusses beruht, und die kurzen, bei der Projektion zwischen den Einzelbildern liegenden Dunkelphasen konnten sich als minimale Lücken im Kontinuum bemerkbar machen.¹⁰³ Was als Flimmern sichtbar zutage trat, war somit ein Anzeichen für den diskreten Charakter der auf dem Filmstreifen gespeicherten *shots* oder *stills*, deren linear-statische Abfolge in McLuhans Perspektive ein Pendant, ja die Fortsetzung der typografischen Organisation bedruckter Buchseiten darstellte.

Jandls Text indes rekurriert auf dieses filmische Störphänomen, indem er es in sein eigenes Medium – die alphabetische Schrift – übersetzt bzw. darin nachbildet. Die Tilgung und Verschiebung von Buchstaben reproduziert im Ablauf von *film* den Effekt eines Flimmerns, indem es Lücken in der seriellen Wiederholung des Wortes ›film‹ zutage treten lässt. Wenn Lesen für McLuhan darin bestand, eine Sequenz diskontinuierlicher Schriftzeichen als ein (visuelles und semantisches) Kontinuum zu begreifen, so führt Jandls Text ein ästhetisches Verfahren vor, um diesen Prozess umzukehren und die Einzelelemente einer fragmentierten und permutierten

100 Ebd., S. 393.

101 Jandl: o.T.

102 Auf denselben begrifflichen Zusammenhang rekurriert McLuhan, indem er mit Blick auf den ruckhaften Transport des Filmstreifens im Projektor anmerkt, »[that] film is itself a jerky mechanical ballet of flicks«. McLuhan: *Understanding Media*, S. 389.

103 Vgl. dazu aus filmhistorischer Sicht Thierry Lefebvre: »Flimmerndes Licht. Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino«, in: *KINtop* 5 (1996), S. 72–83.

Buchstabenfolge *als solche* in den Blick treten zu lassen. Die schriftliche ›Imitation‹ des Flimmerns macht daher erkennbar, dass das Gedicht in seinem bildlichen Bezug zum Medium Film keineswegs einer rein analogen Logik gehorcht, sondern diese mit einem digitalen Strukturprinzip im Sinne Benses zusammenführt. Mehr noch: Dieses Prinzip wird nicht nur im ikonischen Aufbau des Textes selbst ausgestellt, sondern zugleich auf den nachgebildeten Gegenstand zurück übertragen – mit dem Effekt, dass das Filmband sozusagen *durch* den Text die ihm eigene digitale Verfasstheit als eine Sequenz diskreter Einheiten offenbart.

Mit Blick auf Benses Konzept von ästhetischer Information ist schließlich auch hervorzuheben, dass sich Jandls Gedicht in seiner Inszenierung eines filmartigen Flimmerns durch die spezifische Funktionsweise der Schreibmaschine bedingt und an die Materialität ihrer Zeichen gebunden zeigt. (Nicht umsonst ist *film* in späteren Buchausgaben daher immer wieder in seiner Form als Typoskript reproduziert worden.¹⁰⁴) Während sich nämlich Filmband und Schreibmaschinenschrift nach Friedrich Kittler genau darin miteinander »solidarisch« zeigen,¹⁰⁵ dass sie eine mechanische Zerlegung von Kontinuität betreiben, assoziiert Jandls Text auch die möglichen Störungen, die aus diesem Verfahren resultieren. Die Verwandlungen von »film« in »flim« sowie die im Textverlauf auftretenden Lücken rekurren hier nämlich nicht nur – semantisch und strukturell – auf einen visuellen Effekt der Filmprojektion, sondern stellen sich ebenso dezidiert als *Schreibfehler* dar, die infolge des Übergangs von der Handschrift zum Tippen auftreten: Buchstabendreher (i/l) und falsch platzierte Leerzeichen (»fi m«/»f lm«), die durch das mechanische Klemmen einzelner Hebel oder den mangelhaften Transport des Farbbands entstehen können. Jandls Verfahren, solche Lücken im *Innern* des Wortes »film« sichtbar zu machen, hat dabei zur Folge, dass der diskrete Charakter der Buchstaben und der binäre Kontrast von Schwarz und Weiß, auf dem ihre Lesbarkeit beruht, umso deutlicher in den Blick treten. Denn während die Leerzeichen zwischen Wörtern im McLuhan'schen Sinne ganz buchstäblich *überlesen* werden, lenkt *film* die Aufmerksamkeit auf das Prinzip des *spacing* selbst und exponiert damit eine Logik der Schriftsetzung, die in der Leertaste des Typewriters erstmals eine eigene materielle Repräsentation gefunden hatte.¹⁰⁶ Nicht zuletzt durch diesen selbstreferenziellen Bezug zur Anlage der Schreibmaschinentastatur zeigt Jandls Typoskript-Gedicht an, dass es auf der Basis einer spezifischen prädefinierten Zeichenmenge im Sinne Benses generiert wurde. Diese

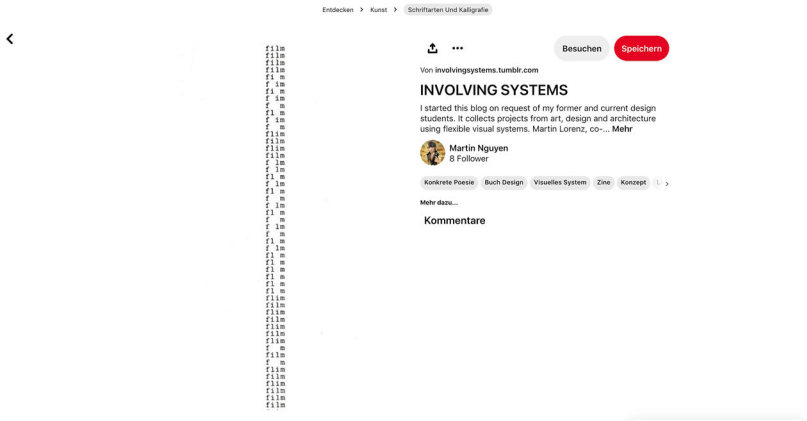
104 Vgl. z.B. Ernst Jandl: *Poetische Werke*, hg. von Klaus Siblewski, Bd. 3: *Sprechblasen. Verstreute Gedichte* 3, München 1997, S. 94.

105 Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, S. 268. Zum Charakter der Schreibmaschine als »digitale[m] Prototyp« und ihrer Verwandtschaft mit der Universellen Diskreten Maschine Alan Turings vgl. ebd., S. 31.

106 Zur Bedeutung des *spacing* für die »digitization of writing« vgl. Hayles: *My Mother Was a Computer*, S. 57; zum räumlichen Aspekt der Schreibmaschinenschrift auch Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München 1985, S. 243f.

Menge umfasst hier allerdings, wie nun deutlich wird, nicht allein die vier Buchstaben des Wortes ›Film‹, sondern überdies ein fünftes Element, das zur differenziellen Markierung ihrer (aller) Abwesenheit dient.¹⁰⁷

Abb. 4: Screenshot von Ernst Jandl: *film* auf Pinterest



Anders also als es Benses Charakterisierung von Jandls ›analogem‹ Sprachgebrauch nahelegt, operiert ein Text wie *film* – ebenso wie viele andere Schreibmaschinentexte aus dieser Phase – im Register einer erkennbar an Diskretheit und Zählbarkeit orientierten Zeichenverwendung.¹⁰⁸ Wie Benses *tallose berge* gehörte daher auch Jandls Gedicht schon lange bevor es seinerseits als Digitalisat im Internet ›gepostet‹ und ›gepinnt‹ (Abb. 4) werden sollte einer frühen Entwicklung von digitalen Schreibverfahren an. Zwar wurde diese Teilhabe nicht durch solche expliziten informationstheoretischen Anleihen gerahmt, wie sich dies anhand von Benses Textbegriff und seiner Poetik der Zeichenmenge beobachten lässt. Auch ist das

107 Schon im Kontext der Informationstheorie hatte das Leerzeichen eine wesentliche Bedeutung erlangt, denn Shannon verwendete für seine Experimente zur statistischen Struktur von Buchstabenfolgen »a 27-symbol ›alphabet, the 26 letters and a space«. Shannon: »A Mathematical Theory of Communication«, S. 388.

108 Ein weiteres Beispiel für diese Entwicklung liefert das Werk Gerhard Rühms, eines Gründungsmitglieds der Wiener Gruppe, mit der Jandl in den 1950er und 1960er Jahren gleichfalls assoziiert war. Vgl. dazu Tobias Wilke: »Digitale Sprache. Poetische Zeichenordnungen im frühen Informationszeitalter«, *ZfL BLOG*, 12.10.2021, <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2021/10/12/tobias-wilke-digitale-sprache-poetische-zeichenordnungen-im-fruehen-informationszeitalter/#more-2145> (aufgerufen am 10.10.2022).

von Jandl auf Papier inszenierte ›Flimmern‹ des Textes – nicht nur unter technischen Aspekten – noch denkbar weit vom Konzept der »flickering signifiers« entfernt,¹⁰⁹ durch das eine Theoretikerin wie Hayles dreißig Jahre später die Virtualisierung von (ehemals materiellen) Schriftzeichen im Computer charakterisieren sollte. Doch gibt das Gedicht *film* auf seine Weise eine Strategie der Digitalisierung von Schrift zu erkennen, und zwar nicht allein, wie bei Shannon und Bense, durch die Markierung seiner Funktionsweise als diskretes Kommunikationssystem, sondern zugleich durch seine ›konkrete‹ materielle Ausgestaltung mittels der spezifischen Technologie der Schreibmaschine.

Im Hinblick auf aktuelle Diskussionen zur digitalen Literatur und Kultur des frühen 21. Jahrhunderts und zur Entwicklung postdigitaler ästhetischer Konzepte und Praktiken ergibt sich daraus eine entscheidende Möglichkeit der Historisierung. Denn es zeigt sich, dass in jüngster Zeit formulierte Einsichten in die digitalen Eigenschaften vermeintlich analoger Medien schon vor fünfzig Jahren im Kontext experimental-literarischer Strategien erstmals artikuliert und umgesetzt wurden. In seinem eingangs zitierten Beitrag zur Frage »What Is ›Post-digital?« hat Florian Cramer festgestellt, »[that] in a colloquial sense, the typewriter is definitely an ›analogue‹ machine, as it does not contain any computational electronics.«¹¹⁰ Aufgrund der sichtbaren Anordnung des Alphabets in Form eines endlichen und abzählbaren Sets von Tasten gelte jedoch, »[that] in a strictly technical sense [...] even a mechanical typewriter is a digital writing system.«¹¹¹ Ein Text wie Jandls *film* macht exemplarisch deutlich, welche Konsequenzen aus diesem Sachverhalt bereits für poetische Schreibverfahren des frühen Informationszeitalters resultierten. Benses Arbeit am Konzept eines ›digitalen Schreibens‹ wiederum, das auf den Prinzipien von Mengenbildung und Wahlentscheidungen beruht, gibt ein Beispiel dafür ab, dass es unter historischem Gesichtspunkt wenig zielführend wäre, aus solchen früheren Anwendungen auf eine defizitäre Unschärfe der (heutigen) Rede von ›digitalen Medien‹ zu schließen. In seiner wegweisenden Studie *The Language of New Media* (2002) hat Lev Manovich – schon unter dem Eindruck des rasanten Aufstiegs von PC und World Wide Web – eine solche Position vertreten. Seine bereits im Titel des Buches angezeigte Entscheidung nämlich, mit Blick auf diese Phänomene von ›neuen‹ anstatt von ›digitalen‹ Medien zu sprechen, dient der Abgrenzung gegen genau jene Ambiguität, die für ihn aus der begrifflichen Assoziation des Digitalen mit jedweden diskreten Repräsentationssystemen resultiert. Für ihn ist es dabei in erster Linie der Film, der den zentralen Unterschied zwischen ›älteren‹, zugleich analogen und diskreten Medien auf der einen Seite und wahrhaft digitalen, d.h. numerisch quantifizierenden Medien auf der anderen Seite zu illustrieren erlaubt:

109 N. Katherine Hayles: »Virtual Bodies and Flickering Signifiers«, in: *October* 102 (1993), S. 69–91.

110 Cramer: »What Is ›Post-digital?«, S. 2.

111 Ebd.

»While some old media such as photography are truly continuous, most involve the combination of continuous and discrete coding. One example is motion picture film: each frame is a continuous photograph, but time is broken into a number of samples (frames). [...] [W]hile modern media contain levels of discrete representation, the samples are never quantified. This quantification of samples is the crucial step accomplished by digitization.«¹¹²

Und an späterer Stelle fügt Manovich nochmals bekräftigend hinzu: »[N]umerical representation is the one really crucial concept [...]. Numerical representation turns data into computer data, thus making it programmable. And this indeed radically changes the nature of media.«¹¹³ Im Kern besagt dies also erstens, dass das Konzept der ›Digitalisierung‹ in einem präzisierten Sinne auf solche Repräsentationssysteme zu beschränken sei, die mittels einer zahlenbasierten Kodierung von diskreten Einheiten bzw. ›Daten‹ operieren. Da diskrete Darstellungsprinzipien jedoch zweitens in einer nichtnumerischen Form schon in ›alten‹ bzw. ›modernen‹ Medien anzutreffen seien, soll auf das Konzept des Digitalen letztlich verzichtet werden, um den ›radikal‹ neuen Charakter computerisierter Informationsverarbeitung auch begrifflich eindeutig(er) abzubilden.

Manovichs terminologisch ausgerichtetes Argument hat sich, zwanzig Jahre später betrachtet, bei allem Einflussreichtum seines theoretischen Einsatzpunkts sicherlich nicht durchzusetzen vermocht. Über die empirische Sachlage aktueller Redekonventionen hinaus sind jedoch auch grundsätzliche Vorbehalte gegenüber der Begründungslogik seines Vorschlags angebracht. Denn das Bestreben, vom Gebrauch des Begriffes ›digital‹ abzusehen, um ein tragfähiges Verständnis von der Neuheit der ›neuen Medien‹ zu entwickeln, droht umgekehrt die Einsicht in die produktive Kraft zu verschließen, die das Konzept – historisch besehen – gerade aufgrund seiner Offenheit zu entfalten vermochte. Ein wesentliches Beispiel dafür liefert die Konkrete Poesie der 1960er Jahre, die deutlich macht, wie eng die Zusammenhänge zwischen (Theorien der) Digitalität und (Praktiken von) schriftlicher Repräsentation zumal in der Anfangsphase des Informationszeitalters waren. Während solche Zusammenhänge heute im Kontext neuerer postdigitaler Positionen ›wiederentdeckt‹ bzw. reformuliert werden, zeigt der Blick auf diese früheren experimentellen Schreibverfahren, dass sie sich zwar noch in analogen Umgebungen und Formaten entfalteteten, mit ihrem Fokus auf den Aspekten von Diskretheit und Zählbarkeit jedoch bereits an der Gestaltung digital verstandener Zeichenordnungen gearbeitet haben.

112 Lev Manovich: *The Language of New Media*, Cambridge, Mass. 2002, S. 28.

113 Ebd., S. 52.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Max Bense: *tallose berge (futura 3)*, Stuttgart 1965, Faltblatt, 24×16 cm (gefaltet) bzw. 64×48 cm (ungefaltet), © Erbgemeinschaft Max Bense/Hansjörg Mayer.
- Abb. 2: Max Bense: »tallose berge«, *UbuWeb*, <https://ubu.com/historical/bense/bense01.html> (aufgerufen am 10.10.2022).
- Abb. 3: Ernst Jandl: *film*, Typoskript, datiert 25.01.1964, Vorderseite; Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl, Sign.: 139/W108, © ÖNB/Luchterhand Literaturverlag, München, Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH.
- Abb. 4: Ernst Jandl: »film«, *Pinterest*, <https://www.pinterest.de/pin/visualpoetry-film-by-ernst-jandl--47921183519590318/> (aufgerufen am 10.10.2022).

Vorderseitigkeit

Überlegungen zur Ästhetik des PDFs

Wolfgang Hottner

PDFs schaffen Verbindlichkeit. Mit ihrer Erstellung gehen kreative Prozesse und Schreibphasen zu Ende. Man wird zur Leser:in des eigenen Textes in seiner womöglich finalen Form, es erscheinen Bilder von Seiten, die den Zustand permanenter Umschrift hinter sich gelassen haben. Für den Autor Wolfram Lotz wird die Erstellung eines PDFs zur Möglichkeit, eine produktive »Distanz«¹ zur Prozessualität des eigenen Schreibens einzunehmen, die Vorläufigkeit des handschriftlichen Manuskripts hinter sich zu lassen und den Blick auf die »Form des Textes«² selbst zu richten:

»Hatte mir in den letzten Jahren auch angewöhnt, zwischendurch den Text als PDF zu speichern, durch diese minimal andere Optik schon ein ganz anderes Anschauen, von weiter weg, die Schrift bereits etwas erkaltet

Das hat aber kurzzeitig dazu geführt, dass ich nach jedem zweiten Wort das ganze als PDF gespeichert und geöffnet habe, PDF-WAHN.«³

Die »Optik« des PDFs – die *cleanness*, Absolutheit und Rigidität seines Layouts – sehen aus »wie gedruckt« und doch ist der Umgang mit dem PDF ein ganz eigener. Es herrscht die Tendenz zum Überfliegen, man blättert nicht, sondern scrollt, zoomt hinein und hinaus, die kleine weiße Cursor-Hand greift zwar fest zu, aber auch irgendwie ins Leere. Die Medientheoretikerin Lisa Gitelman hat daher zu Recht die »ontological complexity« des PDFs hervorgehoben,⁴ mit dem die gedruckte Seite lediglich simuliert wird.

Seit seiner Entwicklung in den frühen 1990er Jahren ist das PDF unhinterfragter Bestandteil des Alltags und seiner Abläufe geworden. Das PDF (Portable Document Format) ist ein häufiges Austausch- und Archivierungsformat sogenannter *grey literature*, also von Broschüren, Bedienungsanleitungen und Memos. Als PDF wer-

1 Wolfram Lotz: *Heilige Schrift I*, Frankfurt a.M. 2022, S. 193.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 193f.

4 Lisa Gitelman: *Paper Knowledge. Towards a Media History of Documents*, Durham 2014, S. 128.

den Anträge und Bewerbungen eingereicht, Formulare ausgefüllt und Tickets vorgezeigt. Wie DIN-A4, VHS, MP3 und 16mm ist auch das PDF ein technisches Format und so durch die Spezifität seiner intendierten Gebrauchswesen determiniert.⁵ Formate standardisieren den Umgang, die Rezeption und die Erscheinungsform eines Mediums, sie bestimmen seine Ästhetik ebenso entscheidend mit wie wirtschaftliche Aspekte seiner Produktion und Distribution. So wie Bilder, Texte und Dokumente in ihrer Formatierung als PDF andere werden, so verändert sich auch die Produktion, Rezeption und Zirkulation von Literatur unter den Bedingungen des PDFs.⁶ Dies bedeutet weit mehr als nur die Tatsache, dass ein Text als PDF andere Produktions- und Gebrauchswesen als ein gedrucktes Buch impliziert, und zwar insbesondere, dass damit Schreib- und Publikationsweisen ermöglicht werden, die sich explizit am Format des PDFs orientieren.

Wie eng die Geschichte des postdigitalen Veröffentlichens, Lesens und Schreibens mit dem PDF verbunden ist, zeigt ein Blick auf die experimentelle Print-on-Demand-Kultur, wie sie auf Plattformen wie *GaussPDF* und *Troll Thread* zu finden ist. Hier stehen Dateiformate selbst im Zentrum und werden jenseits von literarischen Gattungskonventionalitäten zur zentralen ästhetischen Kategorie. Das PDF wird für *publishing collectives* der 2010er Jahre wie *K-HOLE* oder *Tegel Media* zur Möglichkeit eines postdigitalen Kuratierens und Veröffentlichens jenseits von Verlagsprogrammen, ohne dabei gänzlich auf Werkhaftigkeit verzichten zu müssen. Abseits des konventionellen Buchmarkts und seiner E-Books konzentrieren sich im PDF, so die Ausgangsthese der folgenden Überlegungen, die Veränderungen des Literaturbetriebs durch die Digitalisierung: Auf der einen Seite scheint das PDF das digitale Versprechen der Zirkulierbarkeit zu erfüllen, auf der anderen Seite perpetuiert es ein klassisches Verständnis von Werk- und Buchhaftigkeit. Ich will zunächst auf die Geschichte des PDFs eingehen und anschließend anhand von einigen Beispielen die Spezifika eines kritischen, künstlerischen und literarischen Umgangs mit PDFs beschreiben.

5 Vgl. Jonathan Sterne: *MP3. The Meaning of a Format*, Durham/London 2012; daran anschließend Marek Jancovic/Alexandra Schneider/Axel Volmar (Hg.): *Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Cultures*, Lüneburg 2019; Stefanie Stallschus: »Format«, in: Jörn Schafaff/Nina Schallenberg/Tobias Vogt (Hg.): *Kunst-Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln 2013, S. 73–77; zur literarischen Problematik des Formats zuletzt auch Michael Niehaus: *Was ist ein Format?*, Hannover 2018; Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur: Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018.

6 Vgl. dazu Hannes Bajohr: »Infradünne Plattformen. Print-on-Demand, Autofaktografie und postdigitales Schreiben«, in: ders.: *Schreibenlassen. Texte zur Literatur im Digitalen*, Berlin 2022, S. 39–69.

I. *Beyond Paper* und die Geschichte des PDFs

Die Geschichte des PDFs nimmt Ende der 1980er Jahre ihren Anfang.⁷ Das Internet ist zu dieser Zeit noch nicht weitläufig verfügbar, innerhalb von Konzernen, Betrieben und Firmen sind einzelne Computer selten miteinander verbunden, Networking erschöpft sich im Faxen oder Verschicken von Dokumenten – es ist die große Zeit der *overnight mail* und der Fahrradkuriere.⁸ Für viele IT-Abteilungen stellt sich in Anbetracht dieser Umständlichkeit die praktische Frage, wie sich elektronische Dokumente vertraulich, kompakt und über verschiedene Betriebssysteme hinweg »transportieren« lassen, ohne dass sich ihr Layout drastisch verändert. Wie kann ein stabiler und universaler Dokumentenverkehr aussehen, ohne das Dokument auszudrucken, zurechtzuschneiden und dann zu faxen? Wie lässt sich von Papierverschwendung auf das Versenden von Screen zu Screen umstellen?

Der Entwickler der Seitenbeschreibungssprache PostScript und spätere Adobe-Systems-Mitgründer John Warnock setzt sich daher zum Ziel, ein elektronisches Äquivalent zur ausgedruckten Seite zu entwerfen. Warnock imaginiert ein »leichtes« (d.h. komprimiertes) Format, das die Veröffentlichung, Archivierung und den Workflow in Verbindung mit Dokumenten vereinfachen sollte. Im sogenannten »Camelot-Projekt« aus dem Jahr 1990 beschreibt Warnock die Ansprüche an ein solches portables Standardformat, das auf nicht weniger als eine fundamentale Veränderung der Arbeitswelt zielt:⁹

»The problem is concerned with our ability to communicate visual material between different computer applications and systems. The specific problem is that most programs print to a wide range of printers, but there is no universal way to communicate and view printed information electronically. [...] What industries badly need is a universal way to communicate documents across a wide variety of machine configurations, operating systems and communications networks. These documents should be viewable on any display and should be printable on any modern printers. If this problem can be solved, then the fundamental way people work will change.«¹⁰

Das Abhilfe schaffende Format soll dabei wie ein Dokument aussehen, indem es Seiten in einem fixierten Zustand abbildet, soll dessen Gebrauchsmöglichkeiten, bei-

7 Vgl. Gitelman: *Paper Knowledge*, S. 111–136; Edgardo García: »History of the PDF«, *rgbcmyk – colors & numbers*, 20.9.2016, <https://rgbcmyk.com.ar/en/history-of-pdf> (aufgerufen am 11.01.2023).

8 Vgl. Gitelman: *Paper Knowledge*, S. 123f.

9 Vgl. ebd., S. 124, 130.

10 John Warnock: »The Camelot Project«, entstanden 1990, erstellt als PDF 1995, zu finden auf der Website der PDF association, https://www.pdfa.org/norm-refs/warnock_camelot.pdf (aufgerufen am 11.01.2023).

spielweise durch den Einsatz von Hyperlinks, aber zugleich transzendieren. Es soll jederzeit und überall geöffnet und gedruckt werden können, einfach herunterzuladen, schnell zu verschicken und unkompliziert zu speichern sein.¹¹

Kurze Zeit später veröffentlicht Adobe im Juni 1993 das Anwendungspaket Acrobat Exchange, das, wie der Name andeutet, Ausdauer und Flexibilität vereinen soll.¹² Das PDF ist dabei eher als Zirkulations- und Distributionsformat denn zur Erstellung und Veränderung von Dokumenten gedacht. Als »document communication tool, not a creation application« kommt es dann ins Spiel,¹³ wenn kreative und editorische Prozesse bereits abgeschlossen sind. Mit der Umstellung auf digitalen Dokumentenverkehr soll nicht nur die Arbeitswelt revolutioniert werden, sondern sollen auch Versprechungen eines ökologisch vertretbaren *paperless office* Wirklichkeit werden.¹⁴

Die Veröffentlichung von Acrobat wird von einer Buchpublikation begleitet. In *Beyond Paper. The official guide to Adobe Acrobat*, das ironischerweise nur gedruckt erscheint und heute schwer zu bekommen ist, beschreibt Patrick Ames, ein früherer »publisher and publishing consultant« (BP Umschlagtext), die Vorteile und potenziellen Auswirkungen der neuen Technologie. Das knapp 130 Seiten umfassende Buch ist weder als bloße Anleitung noch als technische Abhandlung zu verstehen, sondern als praxeologische Beschreibung und Zukunftsvision zugleich. Auf präzise Weise wird der Umgang mit herkömmlichen Dokumenten in diversen Arbeitszusammenhängen beschrieben und mit den »smarten« Lösungen kontrastiert, die das PDF bietet – alles, so die These des Buchs, kann effizienter, schneller und billiger ablaufen. Die in *Beyond Paper* beschriebene Praxeologie analoger Dokumentenverarbeitung zielt darauf, deren Redundanz und Ineffizienz zu entlarven sowie durch Prozessoptimierung Personalkosten zu sparen.¹⁵ Warnocks Vorwort zu *Beyond Paper* skizziert ein düsteres Szenario der Arbeitswelt der frühen 1990er Jahre:

»We live in a sea of paper. Our everyday lives are flooded with newspapers, magazines, catalogues, promotional pieces, forms, and all manner of other printed

11 Ebd.: »Our visions for Camelot is to provide a collection of utilities, applications, and system software so that a corporation can effectively capture documents from any application, send electronic versions of these documents anywhere, and view and print these documents on any machines.«

12 Zur Firmengeschichte Adobes vgl. Pamela Pfiffner: *Inside the Publishing Revolution: The Adobe Story*, Berkeley 2003.

13 Patrick Ames: *Beyond Paper. The official guide to Adobe Acrobat*, Mountain View 1993, S. 24. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle BP und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

14 Vgl. dazu Abigail J. Sellen/Richard H.R. Harper: *The Myth of the Paperless Office*, Cambridge, Mass, 2002.

15 »[I]t's amazing how much lost productivity and needless money is spent communicating and processing documents.« (BP 25)

communication. Information is exploding at a rate that is pushing the boundaries of our abilities to cope with it. Trees are being used up in ever-increasing numbers. Energy costs for shipping paper are increasing. The basic infrastructure and environment linked to our use of paper is straining to the point of collapse.« (BP 8)

So kann es nicht weitergehen. PDFs sollen dieser Verschwendung von Ressourcen, Arbeitszeit und Geld entgegenwirken und das Prozessieren von Dokumenten von Grund auf verändern, indem sie »the promise of digital information with the traditional security of printed materials« (BP 16) verbinden. Ames beschreibt anhand eines »normal business day« (BP 16) von acht Uhr morgens bis fünf Uhr nachmittags in zwei fiktiven amerikanischen Unternehmen – einem multinationalen Konzern mit 15.000 Angestellten und einem kleineren Hersteller mit 350 Mitarbeiter:innen – den bisherigen problematischen, unökologischen, kostspieligen Umgang mit Dokumenten sowie künftige Lösungen und Erleichterungen, die mit der Umstellung auf das portable Format möglich werden. Die neue Technologie »can improve communication, speed distribution, and create intelligent information that can be manipulated, accessed, searched, and stored electronically.« (BP 16) Da PDFs nicht mehr ausgedruckt werden müssen, werde eine ganze papierene Infrastruktur obsolet werden. Die Kosten für Papier würden sich selbstverständlich senken lassen, Ordner, Scheren, Umschläge und Aktenschränke würden langfristig verschwinden. Der Umgang mit den verschiedensten Dokumententypen wie dem »morning memo« (BP 20) oder dem »project proposal« (BP 30) werde durch das neue Format effizienter werden. Das PDF übertreffe das gedruckte Dokument »in scope, richness and accessibility« (BP 107). Indem es mit jedem Device jederzeit bearbeitet werden kann, lässt sich dementsprechend auch überall arbeiten. Meetings können außerhalb des Büros und spontan durchgeführt werden – in der in *Beyond Paper* skizzierten Welt insbesondere in Flughäfen –, Dokumente liegen nicht mehr im Büro, sondern sind nur einen Klick entfernt. Durch die neue ubiquitäre Verfügbarkeit ist ein Arbeitstag nicht um 17 Uhr zu Ende, sondern lässt sich stets verlängern. Exemplarisch wird dies am Beispiel des fiktiven Außendienstmitarbeiters Robert Hernandez gezeigt.¹⁶ Hernandez kann während seiner Geschäftsreise nun im Flugzeug arbeiten, und auch als er im Hotel ankommt, geht die Arbeit weiter:

»Robert has dinner then returns to his hotel room to finish the day's work. Connecting his notebook computer to the phone in the room, he calls his office and accesses CubeWork's E-Mail-system. He attaches the PDF memos to an email message and sends the memos. [...] All in all it's been a busy, but productive day.

16 Zu den Folgen unbegrenzter Arbeitszeiten vgl. Jonathan Crary: *24/7: late capitalism and the end of sleep*, London 2013.

As Robert watches the late-night news he cannot contain his excitement«. (BP 110f.)

Der strukturierte Nine-to-five-Arbeitstag, an dem die Rahmenerzählung von *Beyond Paper* noch festhält, ist bereits in Auflösung begriffen. Zumindest für Außen dienstmitarbeiter oder Manager erscheint das Homeoffice nun als Möglichkeit:

»The world is becoming smaller and offices are becoming mobile as we can carry our notebook computers and modems into the streets and airports of the worlds. A worldwide network is just a phone away, and advances in remote access can link you to your office network even though you're on another continent. Mobile computing is advancing faster than this small book can hope to describe but what is apparent is that your office is no longer the only place you can ›work‹. Telecom muting from home to office is encouraged in many corporations. Frequent flyers swear they get more work done on the plane than anywhere else. [...] The cafés of the world will never be quite the same.« (BP 107)

Doch nicht nur die Arbeitswelt werde sich durch das PDF verändern, auch die Publikation von Texten, Dokumenten und Literatur werde in den kommenden Jahren einfacher, da digitaler werden:

»In the very near future a set of tools for corporate and commercial publishers will provide a way to create PDF documents with a variety of enhanced functions. Publishers will use these tools to add value to PDF versions of their publications. Books, manuals, magazines, journals, even newspapers will be ›published‹ electronically, either online or on CD-ROM.« (BP 115)

Adobe propagiert das PDF in den Jahren nach der Erstveröffentlichung von Acrobat als ideales Format für einfaches und schnelles Publizieren im Internet. Nicht nur die Beschränkungen des Analogens ließen sich kostengünstig überwinden, sondern auch neue Gestaltungsmöglichkeiten ergeben sich: Verschiedene Medien ließen lassen sich miteinander verknüpfen, auf andere Files und Seiten lasse sich verweisen und insbesondere visuell anspruchsvolles Material könne damit jenseits von körniger Bildqualität und abfärbender Druckerschwärze auf unkomplizierte Weise zugänglich gemacht werden.¹⁷ In Verbindung mit den Versprechungen der Hypertextpoetik versteht Adobe das PDF als spielerisches Format, in das sich (mehr oder weniger funktionierende) »interactive und navigational objects« einbauen lassen.¹⁸

17 Vgl. Roberto Simanowski: »Autorschaft in digitalen Medien. Eine Einleitung«, in: *Text + Kritik* 152 (2001): *Digitale Literatur*, hg. von dems., S. 3–22, hier S. 3: »Das Verhältnis von Literatur und neuem Medium bestimmt sich [...] vornehmlich finanziell, was die neuen Diskussions- und Feedbackfaktoren auf den Websites im Sinne einer modernisierten PR-Strategie einschließt.«

18 Gordon Kent: *Internet Publishing with Acrobat*, Mountain View 1996, S. 32.

Die integrierte Suchfunktion des PDFs ermögliche zudem die leichte Navigierbarkeit innerhalb stets anwachsender Informationsmassen. Dagegen ist bereits früh eingewendet worden, dass sich PDFs nur wenig für das Lesen online und auf einem Screen eignen, da es sich meist um sehr lange Dokumente handle, in denen ›Orientierung‹ nur schwer möglich sei.¹⁹ Um PDFs zu veröffentlichen, so Adobes Idee, benötige es wenig technische Expertise, was die Ökonomie des Publizierens sowie die damit verbundene Verbreitung und Rezeption von Informationen verändere.²⁰ Durch die kostengünstige Distribuierbarkeit und einfache Zugänglichkeit verändere sich auch der ›Wert‹ von Dokumenten, denn wo keine Druckkosten mehr anfallen, lassen sich umfangreichere Publikationen gestalten, »a magazine could easily be 10,000 pages long« (BP 117).²¹

Eine »world beyond paper« (BP 117) scheint im Jahr 1993 nur einen Schritt entfernt.²² Viele Dinge, die Ames beschreibt, werden zwar in den darauffolgenden Jahrzehnten Wirklichkeit werden, doch der erhoffte Erfolg des PDFs bleibt zunächst aus. Acrobat wird als »solution looking for a problem« kritisiert,²³ die Preise für den einzelnen User sind mit knapp 200 Dollar, für Firmen mit 2.500 Dollar schlicht zu hoch, was eine weite Verbreitung und die Etablierung eines neuen Standards verhindert. Zudem konkurriert Adobe in den 1990er Jahren mit weiteren Dateiaustauschformaten. Das PDF ist Teil eines Standardisierungskampfes mit anderen Formaten wie Common Ground, Envoy oder DjVu. Erst mit der Veröffentlichung von Acrobat 2.0 im Jahr 1994 und der Entscheidung der US-Steuerbehörde, mit elektronischen Formularen ihre Druck- und Versandkosten für Steuerunterlagen zu senken, nimmt das Projekt an Fahrt auf.

19 Vgl. Jakob Nielsen: »In Defense of Print«, *Nielsen Norman Group*, 31.01.1996, <https://www.nngroup.com/articles/in-defense-of-print> (aufgerufen am 16.01.2023).

20 »These and other technologies will ultimately change the economics of publishing. The physical constraints of paper and associated restrictions of its delivery will eventually disappear. Information will still be printed, but it will no longer be a necessary step in the distribution process. [...] This change in the economics of document delivery will transform the information business.« (BP 116f.)

21 »The value of future documents will not be measured by today's standards. Since documents will include massive amounts of information (a magazine could easily be 10,000 pages long), success will depend on the user's ability to navigate. Feature articles might contain video and audio and enough background information to fill a full-length novel. Editorial content and interface design will have to rise to the occasion by providing information that allows the relating and amplifying of concepts and ideas.« (BP 117)

22 »In twenty years«, so Ames in *Beyond Paper*, »we will have access to ever-widening circles of information. Millions of electronic papers will be readily available and complex searches on diverse material across multiple databases will be an everyday occurrence. Just as computers changed the way people create documents, computers will also change the way people communicate them, as well as the nature of the documents themselves.« (BP 117)

23 García: »History of the PDF«.

Der große Sprung hin zum Standardformat sollte im Jahr 2008 gelingen, als Adobe das PDF nicht mehr als proprietäres Format führt und die kostenfreie Weitergabe der Software ermöglicht. Unter dem Namen ISO 32000-1:2008 wird das PDF zu einem offenen Standard. Wenngleich sich die papierlose Zukunft in der postdigitalen Gegenwart bislang nicht gänzlich verwirklicht hat – papierene Dokumente, z. B. Verträge, finden weiterhin Verwendung, Texte werden immer noch ausgedruckt, auch wenn E-Mail-Signaturen explizit davon abraten –, so ist das PDF das Standardformat in Datenbanken wie JSTOR, unverzichtbarer Bestandteil im Workflow diverser privater und staatlicher Institutionen, der Goldstandard in der Langzeitarchivierung sowie im *storing* aller möglicher Formen von *grey literature*.²⁴ Im Beiheft zur Veröffentlichung von 2008 – nun nicht mehr als Buch, sondern als PDF – schreibt Adobe über das so einfach wie zuverlässig handzuhabende Format:

»PDF files may be created natively in PDF form, converted from other electronic formats or digitized from paper, microform, or other hard copy formats. Businesses, governments, libraries, archives and other institutions and individuals around the world use PDF to represent considerable bodies of important information.«²⁵

PDFs haben dabei freilich nie uneingeschränkte Beliebtheit erfahren.²⁶ Kritiker:innen des PDF-Formats haben von Anfang an auf die ›Unlesbarkeit‹, die Orientierungsproblematik und Userunfreundlichkeit von PDFs hingewiesen, die eigenartige Substanzlosigkeit der »unnavigable content masses«²⁷ kritisiert. »Burying information in PDFs«, so Jakob Nielsen, »means that most people won't read it.«²⁸ Als eher unflexibles, autorzentriertes Format ist es zunächst Ausdruck eines »corporate liberalism«, dem es um die Zirkulation, nicht um das Weiterschreiben von Dokumenten sowie die Operabilität von Programmen, Devices und Networks bestellt ist. In PDFs zeigen sich, so Gitelman, »hierarchical labor relations in which readers above, below, or beyond the authoring process passively receive its fruits.«²⁹ PDFs trennen die Sphäre des Schreibens scharf von der des Lesens: Der Preis des unkom-

24 Vgl. Lisa Gitelman: »Searching and Thinking about Searching JSTOR«, in: *Representations* 127.1 (2014), S. 73–82.

25 Adobe Systems Incorporated: »Document management – Portable document format – Part 1: PDF 1.7«, *Adobe Open Source*, 2008, https://opensource.adobe.com/dc-acrobat-sdk-docs/pdfstandards/PDF32000_2008.pdf (aufgerufen am 11.01. 2023).

26 Vgl. Gitelman: *Paper Knowledge*, S. 132.

27 Jakob Nielsen: »PDF: Still Unfit for Human Consumption, 20 Years later«, *Nielsen Norman Group*, 09.08.2020, <https://www.nngroup.com/articles/pdf-unfit-for-human-consumption> (aufgerufen am 11.01. 2023).

28 Ebd.

29 Gitelman: *Paper Knowledge*, S. 130f.

plizierten *on-the-same-page*-Seins, um das es den Erfindern des PDFs ging, ist die strikte Trennung von Produktion und Rezeption.

II. PDF und Normcore

Mit Verfügbarmachung des Formats als offenem Standard im Jahr 2008 setzt auch ein literarisches und künstlerisches Interesse an PDFs ein. Die einfache Distribuerbarkeit und Zirkulierbarkeit macht das PDF für mehrere in den 2010er Jahren gegründete Kollektive zum zentralen Veröffentlichungsformat sowie zur Reflexionsfigur postdigitalen Schreibens und seiner Ästhetik.

Im Jahr 2010 gründen Greg Fong, Sean Monahan, Chris Sherron, Emily Segal und Dena Yago in New York das Kollektiv K-HOLE. Als selbsternannte »trend forecasting group«³⁰ veröffentlichen sie zwischen 2011 und 2016 insgesamt fünf sogenannte »Reports«. Diese auf der Website des Kollektivs kostenlos zur Verfügung gestellten und jeweils ca. 40-seitigen PDFs befassen sich vornehmlich mit Marketingstrategien von Luxusmarken, für die K-HOLE beratend tätig ist, aber auch mit allgemeinen Lifestylefragen und aktuellem Konsumverhalten. Es geht um die Kartierung kultureller, technologischer sowie sozioökonomischer Veränderungen, darum, gegenwärtige gesellschaftliche Stimmungen und ästhetische Tendenzen auf Begriffe zu bringen (Fragmoration, Prolasticity, Normcore) sowie daraus (mehr oder weniger haltbare) »Prognosen« für die nähere Zukunft zu entwerfen. K-HOLEs PDFs werden zur Inspirationsquelle für spätere Plattformen wie *Tegel Media*, jenem »Label für Content«,³¹ das Leif Randt und Jakob Nolte 2017 gründen und das in den ersten PDFs den Business-Style von K-HOLE aufgreift.

K-HOLEs aufwendig gestaltete und einer Logik und Dramaturgie des Pitches folgende Reports kombinieren Textabschnitte und Bilder, enthalten Interpretationen einzelner kultureller Artefakte (wie z. B. einer Stone-Island-Jacke) sowie Thesen zum Verhältnis von Branding und technologischer Innovation. Ihre Gestaltung ist an Slideshows und *meme captation* angelehnt, es findet sich meist eine linksbündige, überdimensionierte serifenlose Schrift in verschiedenen Farben. Die Ästhetik dieser PDFs – aphoristische Slogans und kontrastive Bilderfolgen angereichert mit Tabellen und Diagrammen – ist an Sprache, Ikonografie und Gestus der Jahresberichte großer Firmen und Luxusmarken angelehnt. K-HOLEs Bild-Text-Collagen nehmen sich dabei stets die Freiheit »to generalize, globalize, lob assumptions as thruth, casually plagiarize, misconstrue sociological date«, so Emily Segal in ihrem autofiktionalen Roman *Mercury Retrograde*.³² Die PDFs sind als hyperbolische Hom-

30 K-HOLE: »About«, K-HOLE, <http://khole.net/about/> (aufgerufen am 11.01.2023).

31 o.A.: »Über«, *Tegel Media*, 2018, <https://tegelmedia.net/ueber/> (aufgerufen am 11.01.2023).

32 Emily Segal: *Mercury Retrograde*, New York/Los Angeles 2020, S. 53.

mage an den Jargon kostspieliger *forecasting reports* konzipiert. Die ursprüngliche Idee zu diesen Reports beschreibt Segal folgendermaßen:

»[W]e got our hands on a couple of PDF trend forecasting reports from friends who had gotten jobs like mine, but branding agencies instead of PR. We did some research and discovered that subscribing to these reports cost companies tens of thousands of dollars a year, and featured cheeky pseudo-sociological quasi-art-speak on currents of change in consumer behavior, with a focus on young urban consumers and artists in emerging cities, punctuated with emoticons. The fact that these expensive PDFs could be shared with any old schmo in an email, yet were meant to be private and scarce, only sweetened the deal in our eyes, quaintly speaking to an older generation's conflicted views on media and how it ought to travel. Ultimately, our idea had been to make our own trend report in homage to these reports and release it for free on the Internet – kind of in the spirit of the fan fiction, or like a zine, albeit one that used a fairly obscure corporate format as its organizing principle.«³³

Herausgelöst aus der internen Distributionslogik großer Firmen verbinden sich in K-HOLEs PDFs zwei Tendenzen: »wertvolle« Einsichten über die Gegenwart sowie eine kostenlose Verfügbarmachung. Im Gegensatz zur Kostspieligkeit und Vertraulichkeit der für den internen Gebrauch bestimmten Dokumente stehen die Reports für eine zwischen Ironie und Universalitätsanspruch schwankende »public form of consumer fiction«. ³⁴ Bereits in der Entscheidung, die eigenen Reports in jenem »obscure corporate format« des PDFs zu veröffentlichen, scheinen sich für K-HOLE Medienkritik, Gegenwartsanalyse und künstlerischer Anspruch verbinden zu lassen.

Besonders deutlich wird die für K-HOLE maßgebliche Spannung zwischen Veröffentlichungsformat und Ästhetik in deren wohl bekanntestem und einflussreichstem PDF. Unter dem Titel *Youth Mode: A Report on Freedom* erscheint im Oktober 2013

33 Ebd., S. 17.

34 Vgl. Huw Lemmey: »The Future isn't what it used to be«, *Rhizome*, 05.02.2019, <https://rhizome.org/editorial/2019/feb/05/acting-basic/> (aufgerufen am 13.01.2023): »By utilizing the language and visual lexicon of the trend forecast, the group has turned it in on itself, critically examining not just the propensity of consumer capitalism towards constant obsolescence and reinvention, but also its complex, knotty relationship with the affects and emotional landscapes it both produces and feeds off. Rather than just analysing the content of trends, they begin to explore what his culture actually *does* to its producers, users and consumers. In doing so, what they produce isn't the blunt tool of a political analysis that directly condemns that relationship between consumer and the brand: it's instead a response that acknowledges complicity, turns tools into critiques of themselves, allows itself the nuance of doubt, but also, fatally, opens itself up for recuperation by the targets of its critique.«

der vierte Report,³⁵ der das Konzept ›Normcore‹ prägt und damit eine Haltung, Ästhetik und Weltanschauung beschreibt, die mit dem Versprechen des Individualismus zu brechen versucht: »We were trying to come up with a way of being cool that wasn't about making yourself as different from other people and special and unique as possible, but instead was about opting into being similar or the same as others.«³⁶ Normcore ist als Abgesang auf einen gesteigerten Individualismus zu verstehen, als expliziter Bruch mit dem Anspruch und Willen, sich ›ganz anders‹ zu verhalten, zu konsumieren und zu sein. Propagiert wird dagegen eine Ästhetik der Angleichung, der undogmatischen Anschlussfähigkeit – nicht Singularität (*being special*), sondern Gleichheit (*being similar*). Der Report beginnt mit der Diagnose einer tiefgreifenden und fundamentalen Überforderung:

»It used to be possible to be special – to sustain unique differences through time, relative to a certain sense of audience. As long as you were different from the people around you, you were safe. But the Internet and globalization fucked this up for everyone. In the same way a video goes viral, so does potentially anything. The likelihood that you and Michelle Obama wish upon the same star is greater than ever.« (YM 4)

Das durch den Aufstieg sozialer Medien sowie durch die Globalisierung der Lebenswelt verstärkte und letztlich illusorische Insistieren auf persönlicher Einzigartigkeit, auf einer zur Schau gestellten und der Abgrenzung dienenden Bedeutsamkeit von »significant details« (YM 19) führe, so K-HOLEs These, zu Unfreiheit und Isolation: »It's the potluck where the guest have so many dietary restrictions, that everyone can only eat what they brought. It's the party that's so exclusive that no one even shows up. This is some Tower of Babel shit.« (YM 20) K-HOLEs Vorschlag, sich diesem Spiel nicht bloß zu entziehen, sondern es neu zu ›denken‹, zielt weder auf die regressive Leugnung der Komplexität der Welt noch auf Reduktionismus (›acting Basic‹) oder Minimalismus, sondern auf eine neue Form der Anpassungsfähigkeit. »Adaptability« (YM 27) lautet das entscheidende Schlagwort und meint die Möglichkeit, sich den verschiedensten Kontexten zu öffnen:

»Normcore moves away from a coolness that relies on difference to a post-authenticity coolness that opts in to sameness. But instead of appropriating an aestheticized version of the mainstream, it just cops to the situation at hand. To be truly Normcore, you need to understand that there's no such thing as normal.« (YM 28)

35 Vgl. K-HOLE: »Youth Mode«, *K-HOLE*, 2013, <http://khole.net/issues/youth-mode/> (aufgerufen am 11.01.2023), Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle YM und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

36 Segal: *Mercury Retrograde*, S. 27; vgl. dazu auch Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2018.

Abb. 1: K-HOLE: Youth Mode (2015)



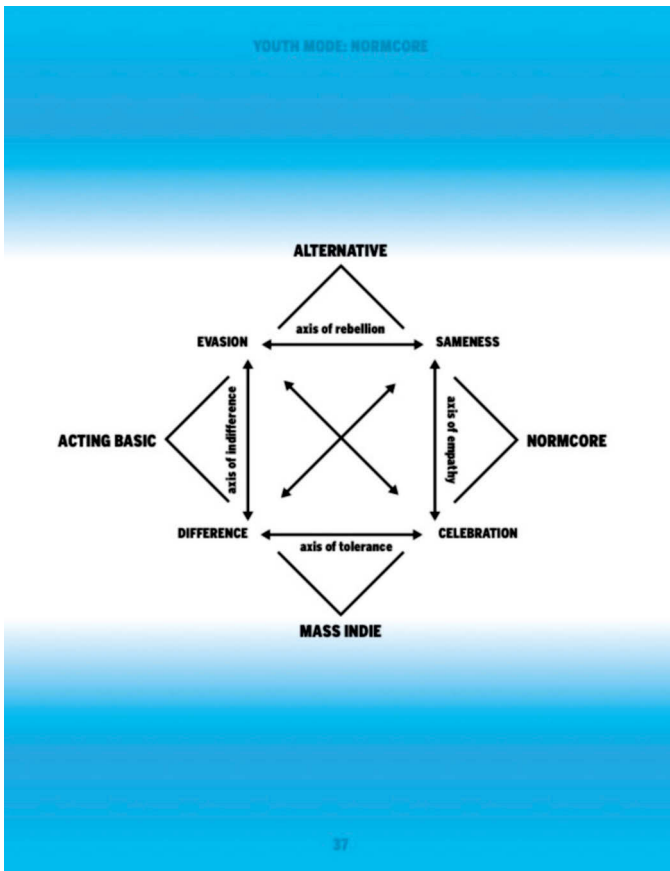
Normcore ermöglicht ›Anschlüsse‹ an diverse soziale Gruppen, Stilgemeinschaften und Gesprächszusammenhänge. Konfligierende oder konträre Positionen einzunehmen, müsse nicht als heuchlerisch abgestempelt werden, sondern sei Ausdruck des Bewusstseins für die grundsätzliche Kontingenz (und Inkonsequenz) jeglicher Entscheidung.

»Normcore knows your consumer choices aren't irrelevant, they're just temporary. People compromise, people are inconsistent. Making one choice today and a conflicting choice tomorrow doesn't make you a hypocrite. It just makes you complex. Consumption has never been a chance for absolute self-actualization.« (YM 32)

Youth Mode entwirft eine undogmatische Unausschließlichkeit, ein empathisches, situatives Sich-einlassen-Können. Das gute Leben, so K-HOLEs abschließende These, finde jenseits eines gesteigerten Individualismus statt und wisse um die unweigerliche eigene ›Formatiertheit‹ durch Umstände und Diskurse:

»Individuality was once the path to personal freedom – a way to lead life on your own terms. But the terms keep getting more and more specific, making us more and more isolated. Normcore seeks the freedom that comes with non-exclusivity. It finds liberation in being nothing special, and realizes that adaptability leads to belonging. Normcore is a path to a more peaceful life.« (YM 36)

Abb. 2: K-HOLE: *Youth Mode* (2015)



Spielend zwischen unterschiedlichen Systemen, divergierenden oder gar konträren Kontexten wechseln zu können, sich auf verschiedene Gesprächszusammenhänge und Lebenswelten einzulassen, unkompliziertes, nahezu universelles Funktionieren und Zirkulieren in diversen Milieus – diese *easyness* leitet sich aus dem Funktionalitätsversprechen des PDFs selbst her. Kompatibilität als bewusste Zurücknahme zugunsten einer höheren Anschlussfähigkeit wird zur Kategorie, in der sich Format, Ästhetik und Weltverhältnis verbinden. »Non-exclusivity«, »adaptability«, Zugänglichkeit, letztlich maximale Anschlussfähigkeit an diverse Systeme erfüllt sich in K-HOLEs Ästhetik des PDFs selbst.³⁷ Normierung bildet nicht nur die »Rückseite« jeglicher Formatierungsprozesse,³⁸ sondern wird zum Ausweg aus den Fängen dogmatischer Idiosynkrasien.

III. *Poor Publishing* und die Ästhetik der Formate

In New York formieren sich im Jahr 2010 zwei weitere Plattformen, für deren künstlerisches Publikationskonzept das PDF zur zentralen Komponente wird: Chris Sylvester, Holly Melgard und Joseph Yearous-Algozin gründen *Troll Thread*, wenig später ruft J. Gordon Faylor *GaussPDF* ins Leben. Während es K-HOLE um eine (Über-)Affirmation der *corporate*-Ästhetik des PDFs zu tun ist, betreiben *GaussPDF* und *Troll Thread* eine gezielte Subversion des Formats.³⁹ Beide verfolgen ein magazinhaftes, serielles sowie zweigleisiges Veröffentlichungsmodell, das die

37 Vgl. zum PDF N. Catherine Hayles: *Postprint. Books and Becoming Computational*, New York 2021, S. 67: »This development accelerated the shift, already gaining momentum, from thinking of proprietary solutions that worked for only one device to a systems view in which interfaces were developed that allowed for flexibility and adaptability – the principle that made the web possible.«

38 Susanne Müller: »Formatieren«, in: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Köln 2014, S. 253–267, hier S. 261.

39 Ein Archiv der Print-on-Demand-Literatur und Kunst haben Andreas Bülhoff und Annette Gilbert erstellt. Vgl. Andreas Bülhoff/Annette Gilbert: *Library of Artistic Print on Demand*, <https://apod.li/about> (aufgerufen am 16.01.2023).

Grenze zwischen Digitalem und Analogem zu verwischen versucht:⁴⁰ Auf den schlichten Websites werden PDFs kostenlos zum Download zur Verfügung gestellt, zugleich finden sich Links zu Print-on-Demand-Anbietern wie Lulu, wo sich das Werk als gedrucktes Buch erwerben lässt: »Basically, we use Lulu as a means to host the PDFs, something Tumblr's platform does not accomodate, withut having to pay for our own domain.«⁴¹ Den künstlerischen Anspruch (»this poetry, you shouldn't be making a profit/don't be an asshole«) und die ökonomische Unrentabilität dieses »poor publishing«⁴² thematisiert Yearous-Algozin in dem manifestartigen PDF *How to stop worrying abt the state of publishing when the world's burning and everybody's broke anyways and all you really care abt is if anyone is even reading your work* auf explizite Weise: »don't worry about making it look good, guttes, paratext etc./that's all just marketing«.⁴³ Die Orientierung an PDFs und Print-on-Demand ermöglicht schnelle und einfache Herstellbarkeit, die DIY-haftigkeit ist einer Nostalgie für büttenpapierene Minimalauflagen entgegengesetzt.⁴⁴ Im Zentrum steht das Spiel, die Verfremdung und Erkundung digitaler Formate, deren Verhältnis und Verflech-

40 Vgl. Tan Lin: »Troll Thread Interview«, *Poetry Foundation*, 04.05.2014, <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2014/05/troll-thread-interview> (aufgerufen am 16.01.2023): »I don't want to argue that the kind of work that TT is publishing is not literary, clearly we publish ›books‹ and PDFs that we label as poetry and are distributed, for the most part, within different poetry communities. However, their status as literature has certainly become more generic or general, while also becoming more ephemeral and reliant on a different speed of production/publication/distribution. [...] Holly's ›Black Friday‹ foregrounds the medium of its composition/distribution and mobilizing that medium in unexpected ways. Ultimately, I think of this writing as coming after conceptual writing.«; vgl. auch Sophie Seit: *Provisional Avant-Gardes. Little Magazines Communities from Dada to Digital*, Stanford 2019, S. 164.

41 Lin: »Troll Thread Interview«.

42 Ebd.

43 Joseph Yearous-Algozin: »How to stop worrying abt the state of publishing when the world's burning and everybody's broke anyways and all you really care abt is if anyone is even reading your work«, *Troll Thread*, 19.06.2016, <https://www.lulu.com/shop/joey-yearous-algozin/how-to-stop-worrying-abt-the-state-of-publishing-when-the-worlds-burning-and-everybodys-broke-anyways-and-all-u-really-care-abt-is-if-anyone-is-even-reading-yr-work/ebook/product-22795127.html?page=1&pageSize=4> (aufgerufen am 13.01.2023); vgl. Seit: *Provisional Avant-Gardes*, S. 166f.

44 Vgl. dazu ebd., S. 172; vgl. Bajhor: »Infradünne Plattformen«, S. 59: »Der De-facto-Standard kommerziellen E-Publishings, der auf die Lektüre mit Smartphones, Kindles und iPads abzielt, ist das Epub; für die hier genannten experimentellen Plattformen ist hingegen das PDF zum Standard geworden, weil die kommerziellen Print-on-Demand-Anbieter von diesem Format aus drucken. Daher bestimmt der Text nicht nur die Formatierung der Datei, auch die Datei ist durch Vorgaben der Buchproduktion bestimmt, die wiederum die Textästhetik beeinflussen. Text, Datei und Buchobjekt sind so miteinander verschränkt, dass sie jeweils aufeinander verweisen – postdigitaler geht es kaum.«

tung mit Gedrucktem, die Reflexion der Zugänglichkeit und der Gebrauchsweisen von Literatur unter postdigitalen Bedingungen.⁴⁵

Beide Kollektive verzichten in ihren Veröffentlichungen auf Genrebezeichnungen, Inhaltsangaben oder Kontextualisierungen.⁴⁶ Vor allem auf *GaussPDF* stehen Werke in verschiedensten Formaten und Gattungen konstellativ nebeneinander, was dem Projekt, so Faylor, Züge eines Archivs, einer Anthologie sowie einer Kunstgalerie verleihe.⁴⁷

»GaussPDF ist, einfach gesagt, ein Verlag für digitale Arbeiten, der alle möglichen Dateitypen begrüßt. Alle Publikationen stehen kostenlos zum Download bereit. Die einzigen Parameter für das Einreichen von Werken sind, dass sie abgeschlossen sind und exklusiv bei uns erscheinen. Diese sehr offenen Vorgaben lassen dann alles zu, von PDFs und JPGs zu ZIP-Dateien oder Videos.«⁴⁸

Für *GaussPDF* ist weder eine durchgehende poetologische Agenda leitend noch wird eine bestimmte literarisch-künstlerische Ästhetik verfolgt, vielmehr steht die Arbeit an der Erweiterung eines konventionellen Literaturverständnisses im Mittelpunkt. Die Heterogenität der Veröffentlichungen und die File-Vielfalt auf *GaussPDF*, so Faylor, ermögliche es »not to oppose poetry, but to use its materials and models towards broader purposes«.⁴⁹ Die extrem kurzen publizistischen Wege, die Adobe seit der Veröffentlichung von Acrobat in den frühen 1990er Jahren propagiert, werden konsequent (aus-)genutzt, woraus ein spontanes Publizieren hervorgeht: »Troll Thread is occasional in the way the internet is occasional. [...] Our publishing activity is spo-

45 Vgl. Holly Melgard: »Die Zukunft ist noch nicht passiert. Ein Gespräch mit Hannes Bajohr«, in: *Kunstforum International* 256 (2018), S. 160–165, hier S. 162.

46 Ein Effekt, den Hannes Bajohr als »postdigitale Verfremdung« beschrieben hat: »Der scheinbar kühl-technizistische Rückzug auf das Dateiformat unterläuft eingefahrene Gattungszuschreibungen und entautomatisiert auf einer rein kategorialen Ebene klassische Erwartungen an Literatur«. Hannes Bajohr: »In der Asche des Digitalen«, in: *Kunstforum International* 256 (2018), S. 150–159, hier S. 152.

47 Vgl. Tan Lin: »GaussPDF Interview«, *Poetry Foundation*, 04.05.2014, <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2014/05/gauss-pdf-interview-with-j-gordon-faylor> (aufgerufen am 11.01.2023).

48 J. Gordon Faylor: »Dateitypen als Publikationstaktik. Ein Gespräch mit Hannes Bajohr«, in: *Kunstforum International* 256 (2018), S. 166–171, hier S. 167, vgl. auch S. 170: »Anstatt also die Idee des ›Genres‹ umzudefinieren, konzentriere ich mich lieber auf den Dateityp einer Publikation, weil er auf die vielen Prozesse aufmerksam macht, die innerhalb und außerhalb eines bestimmten Werks ablaufen. Davon sind einige ›künstlerisch‹ und andere nicht. Das lässt wiederum die Materialität des Werks sichtbar werden und das wiederum erhöht die Chance, die eigenen ideologischen, auf Genres fixierten Vorurteile aufzubrechen.«

49 Kristen Gallagher: »The Gauss Interview. Chris Alexander talks to J. Gordon Faylor«, *jacket2*, 05.03.2013, <https://jacket2.org/commentary/gauss-interview> (aufgerufen am 13.01.2023).

radic.«⁵⁰ Jenseits von Gattungszuschreibungen entstehen vornehmlich experimentelle Werke, werden Unklassifizierbarkeiten hervorgebracht, die den Blick auf das jeweilige Dateiformat zurückwerfen, das dabei zum explorativen »tool in categorizing manifold forms of art production« avanciert.⁵¹ Neben PDFs finden sich unter den 300 Werken auf *GaussPDF* auch Dateiformate wie .mov, .rtf, .jpeg, .mp4 oder .doc.

Im Zentrum steht also nicht die Überführung der Literatur in den Bereich des Digitalen, sondern eine DIY-Ästhetik des Provisorischen sowie die Frage nach der Literatur in »expansiven Medienzusammenhängen«.⁵² Das Interesse am Konzeptuellen rückt vor inhaltliche Aspekte und die Plattform wird zur Möglichkeit des *staging* und Veröffentlichens von »Materialien«. Die PDFs verstehen sich als Reflexionen und Kommentare auf die veränderte Rezeption von Literatur im Digitalen, neue Formen des Lesens und schweifende Aufmerksamkeit.⁵³ Sie provozieren eine Lektürehaltung, die nicht so sehr auf Linearität, Gründlichkeit und Vollständigkeit abzielt als auf Sprünge, Beiläufigkeit und scrollendes Zurkenntnisnehmen. In einem Interview beschreibt Yearous-Algozin dieses Lesen folgendermaßen:

»TBH, I think people read TT [Troll Thread, W. H.] in passing and sporadically. We know from Lulu that only a few people actually buy the physical books. Unfortunately, we don't know how many people who visit the site access the PDFs. All I mean to say is that I'm not sure if people read them at all. I would imagine that most people download the PDF to their hard drive or just access it from their web browser, scroll thru a few pages and move on. It might be more accurate to call them TT tourists or browsers, rather than readers? But, I mean, that's how I read Gawker or the Guardian, so I don't think it's really any different from how people consume other digitized texts.«⁵⁴

Troll Thread verfolgt daher den Anspruch, ein postdigitales Leseverhalten in den Veröffentlichungen zu reflektieren:

»[W]e have entered the stage of a very peculiar type of ›looking/staring‹ in relation to the text object or process. Especially in minimally interactive formats. I

50 Lin: »Troll Thread Interview«.

51 Lin: »GaussPDF Interview«; vgl. auch Rosa Menckmann: *A Vernacular of File Formats*, Amsterdam 2010.

52 Harry Burke: »Page Break«, in: *Texte zur Kunst* 98 (Juni 2015), <https://www.textezurkunst.de/en/98/burke-page-break/> (aufgerufen am 15.01.2023).

53 Vgl. Maryanne Wolf: *Reader, Come Home. The Reading Brain in a Digital World*, New York 2018; Naomi S. Baron: *Words Onscreen. The Fate of Reading in a Digital World*, Oxford 2015.

54 Lin: »Troll Thread Interview«.

see TT as being a site where this mutation in reading practice is being exploited, manipulated, (hopefully) grotesquely exaggerated.«⁵⁵

Eine solche Agenda lässt sich sicherlich auch bei anderen Plattformen wie *oxoa* oder *TraumaWien* finden, geht es doch darum, die Spezifität postdigitaler Formate herauszustellen sowie die Gebrauchsweisen von Literatur auf mobilen Devices zu befragen. Dabei soll keineswegs Literatur im Medium des PDFs simuliert, sondern die ästhetische und reflexive Qualität digitaler Formate erkundet werden. Es geht nicht um die digitale Veröffentlichung von gut gemachten Kurzgeschichten oder die ›Aktualisierung‹ von Gattungen und deren Konventionen im Digitalen, sondern um das Kuratieren und Konstellieren von Content.⁵⁶ Veröffentlicht werden Werke, die vornehmlich auf digitalen Devices rezipiert werden sollen, die Ambivalenz des PDFs zwischen Print und Digitalität ausloten und die spezifische Gebrauchsweise von digitalen Texten vor Augen führen.

IV. Scrollen, Zoomen und Vorderseitigkeit

Viele der auf *GaussPDF*, *Troll Thread* oder *Tegel Media* veröffentlichten Werke verhandeln die Gebrauchsweisen und materiellen Spezifika, jenen »look and feel«⁵⁷ des Formats selbst.⁵⁸ So finden sich beispielsweise in John Paetschs *annotated don cha (GPDF006)*⁵⁹ von 2010 neben Links zu YouTube-Videos oder gescannten Dokumenten auch verstreute Textblöcke in ultrakleiner Schriftgröße, eine Anlehnung an das ›komprimierte‹ Format selbst.

In ihrer zufälligen Anordnung erscheinen sie auf dem Hintergrund der weißen Seite zunächst wie Farbkleckse und werden erst durch Heranzoomen erkennbar und als Text lesbar. Einige der Textblöcke ähneln einander, scheinen sich zu verdoppeln, andere wiederum erinnern an Farbe, die eine Leinwand hinunterläuft, und geben dem PDF eine Tiefendimension. Die Spezifik des Umgangs mit PDFs rückt damit explizit in den Blick: Zeitigt der kleinstgeschriebene Text im digitalen Format perspektivische Effekte und verdeutlicht so das Wechselspiel von Nähe und Distanz, von Abstraktion und Immersion, würde dies beim Ausdrucken der Seite schlichtweg verlorengehen. Paetschs PDF erinnert daran, dass das Medium der Schrift dort auf spezifische Weise wiedergegeben wird, es auf andere Weise neu in Erscheinung tritt.

55 Ebd.

56 Vgl. Seita: *Provisional Avant-Gardes*, S. 167.

57 Kent: *Internet Publishing*, S. 44.

58 Vgl. Seita: *Provisional Avant-Gardes*, S. 163.

59 Vgl. John Paetsch: »annotated don cha«, *GaussPDF*, 10.11.2010, <https://www.gauss-pdf.com/post/1537816920/gpdf006-john-paetsch-annotated-don-cha> (aufgerufen am 16.01.2023).

Abb. 3: John Paetsch: annotated don cha (2010)

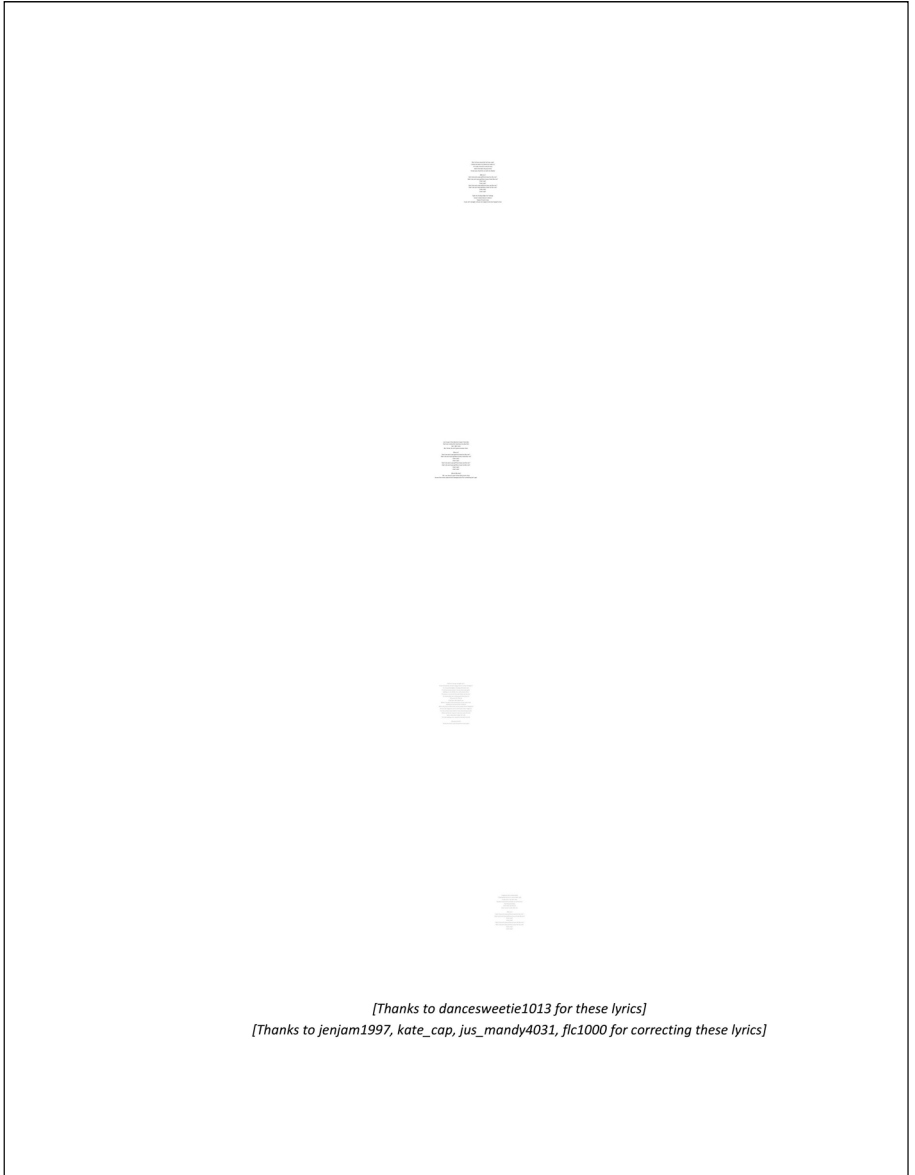
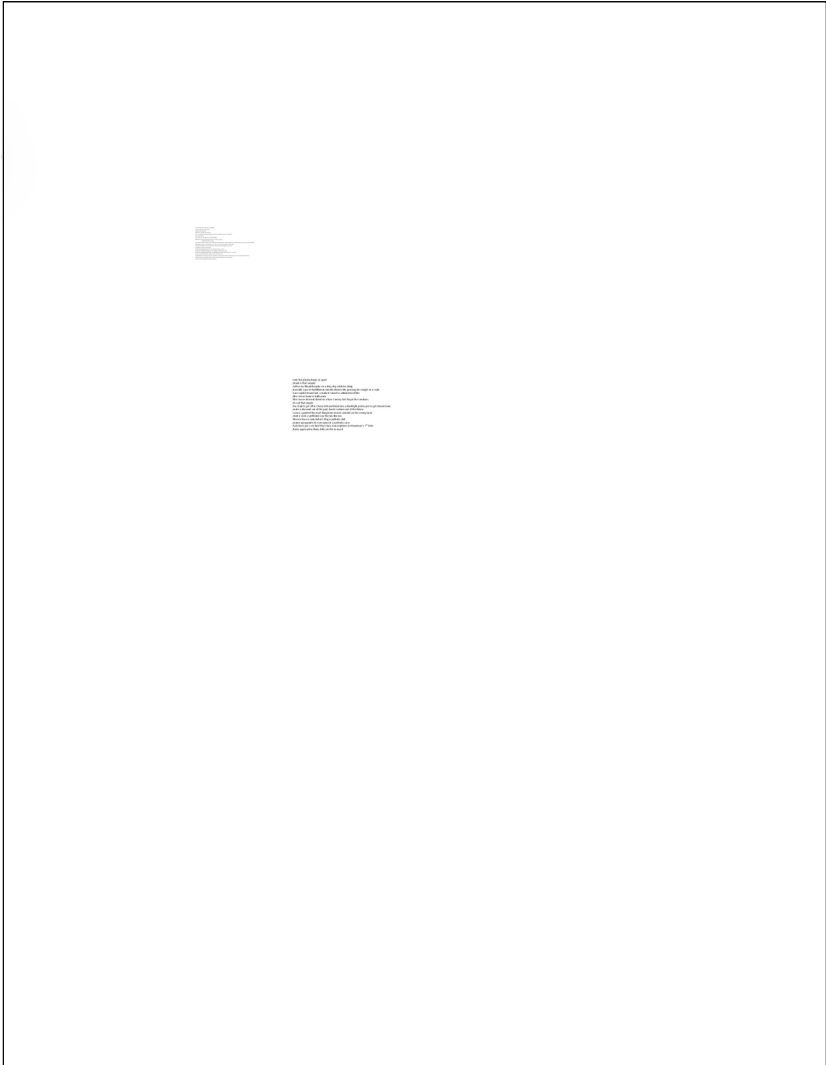


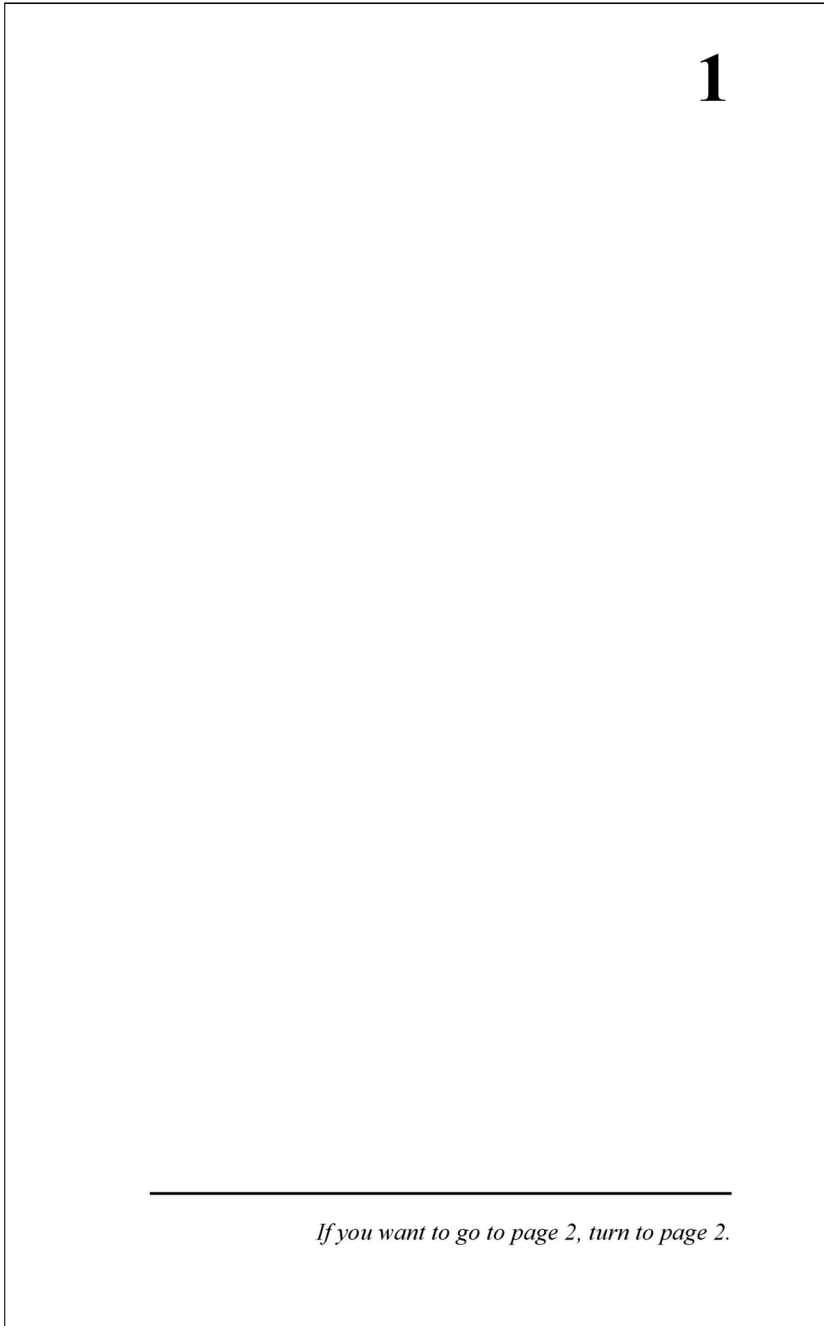
Abb. 4: John Paetsch: *annotated don cha* (2010)



Auch Lawrence Giffins *Non facit saltus*, das 2014 bei *Troll Thread* veröffentlicht wurde, hat die Gebrauchsweise des PDFs zum Thema.⁶⁰

60 Vgl. Lawrence Giffin: »Non facit saltus«, *Troll Thread*, 02.02.2014, <https://trollthread.tumblr.com/post/78371419861/non-facit-saltus-lawrence-giffin-troll-thread> (aufgerufen am 16.01.2023).

Abb. 5: Lawrence Giffins: *Non facit saltus* (2014)



Der Titel verweist auf ein naturgeschichtliches Axiom, *natura non facit saltus*, das bis ins 19. Jahrhundert hinein mit der Vorstellung verbunden ist, dass die Natur in ihrer historischen Entwicklung nicht plötzlich verfare, dass die große Kette aller Wesen ohne Unterbrechungen zusammenhänge. Giffin überträgt dieses Linearitätsversprechen auf den digitalen Kontext und auf ein Format, das, wie oben skizziert, für Sprunghaftigkeit und nichtlineares Lesen steht. Die auf jeder Seite wiederholte Anweisung, auf die folgende Seite zu gehen, indem man auf diese blättere, ist dabei nicht nur als ironischer Kommentar auf die Interaktivität, Nonlinearität und ›Freiheit‹ des Hypertextes zu verstehen, sondern erweist sich auch als anachronistisch: Blätternes *going* und sprunghaftes *turning* sind im Scrollen und Swipen nur bedingt möglich, und auch die Richtung ist eine andere. Nicht mehr von vorne nach hinten, sondern von oben nach unten verläuft der Fluss des digitalen Dokuments.⁶¹ Das Scrollen macht im Gegensatz zum abwegigen Springen von Seite X zu Seite Y in der Tat keinen Sprung, *non facit saltus*, der vertikale Bildlauf des PDFs ist kontinuierlich, die Seiten eines PDFs, so Gitelman, »can be read, but they can't be turned«. ⁶² Wahr ist Giffins Naturgesetz aber nur für den Gebrauch und die Struktur des Formats selbst, dessen nicht vorhandener Inhalt sich einer hermeneutischen Rezeption widersetzt. Zwar ist das PDF in seiner ›Buchhaftigkeit‹ endlich, zugleich nähert es sich dem an, was Segal als »[h]ypnagogic scroll« bezeichnet, jene »experience of the infinite document construct, the forever scroll that stretched to a greyish black horizon beyond time zones«. ⁶³

Eine ähnliche Reflexion auf die digitalen Gebrauchsweisen von Dokumenten findet sich auch in Max Kerstings *Towers*, das die scrollende Rezeption von PDFs selbst zum Thema hat.

61 Vgl. Harun Maye: »Medien des Lesens«, in: Alexander Honold/Rolf Paar (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*, Berlin 2018, S. 103–122, hier S. 106: »Die blätternde Lektüre bleibt auf das Medium Buch verwiesen, denn die alten Schriftrollen und die neuen Bildschirme lassen sich nicht durchblättern, sondern nur abrollen, umschalten oder wischen.«; vgl. auch Andrew Piper: *Book was there. Reading in electronic times*, Chicago 2012, S. 16–19.

62 Gitelman: *Paper Knowledge*, S. 119.

63 Segal: *Mercury Retrograde*, S. 64.

Abb. 6: Max Kersting: Towers (2020)



Der im Mai 2020 bei *Tegel Media* veröffentlichte Bildband behandelt, so die Ankündigung bei Facebook, die »Themen Nostalgie, Monument und Vergänglichkeit«. ⁶⁴ Es handelt sich um ein hundert Seiten langes PDF mit Fotos von leeren CD-Aufbewahrungsregalen, sogenannten CD-Türmen, die an die Wohn- und

64 Max Kersting: »Towers«, *Tegel Media*, Mai 2020, <https://tegelmedia.net/entry/towers/> (aufgerufen am 13.01.2023).

Teeniezimmer-Ästhetik der frühen 2000er Jahre erinnern. Die Türme sehen Wolkenkratzern wie den *Twin Towers* ähnlich, ihre Anordnung in der Mitte des Bildes lässt sie beim Scrollen beinahe ineinander übergehen, sie scheinen zu einem einzigen großen Turm zu verschmelzen. Zugleich verweisen ihre Spitzen wie Pfeile, jene »buttons of navigation«,⁶⁵ nach oben und/oder unten und scheinen dabei die Leserichtung und den Bildlauf anzudeuten, in der das PDF »gelesen« wird. Kerstings *Towers* lassen sich als Allegorie eines scrollenden Lesens verstehen, was insofern interessant ist, als die leeren Regale selbst auf ein durch digitale Medien nahezu obsolet gewordenes Format verweisen: die Compact Disc. Deren Abwesenheit hinterlässt eine buchstäblich überflüssig gewordene Archivästhetik, bloße Möbelstücke, die ungebraucht ihre Monumentalität verlieren, Ruinen, die an die grundsätzliche Vergänglichkeit von Formaten erinnern.

Neben diesen auf die Gebrauchsweisen des PDFs abzielenden Werken finden sich auch solche, die sich mit der »ontological complexity« des Formats auseinandersetzen und die daraus resultierenden Konsequenzen für postdigitales Publizieren befragen.⁶⁶ Besonders augenfällig wird dies in Holly Melgards *Black Friday*, das im November 2012 auf *Troll Thread* als PDF sowie als Print-on-Demand-Buch veröffentlicht wurde.⁶⁷

Von den 740 Seiten sind 734 komplett schwarz, nur die Seitenzahlen sind weiß, vorangestellt ist eine schwarzgerahmte Seite und der Hinweis »for BLACK INK ON WHITE PAPER«. ⁶⁸ Der Umfang von 740 Seiten entspricht der maximalen Seitenanzahl eines POD-Buchs auf der Plattform Lulu, über die *Black Friday* vertrieben wird. Mit Bezug auf den vom US-amerikanischen Einzelhandel erfundenen »Black Friday«, an dem Konsument:innen mit Rabatten zum Kauf angeregt werden sollen, thematisiert Melgard die Frage nach dem »Wert« ihrer Veröffentlichung und damit ein dem PDF von Anfang an eingeschriebenes Versprechen, die ökonomischen Bedingungen des Publizierens mit digitalen Möglichkeiten zu erweitern.⁶⁹ Da zumindest

65 Kent: *Internet Publishing*, S. 33.

66 Gitelman: *Paper Knowledge*, S. 128.

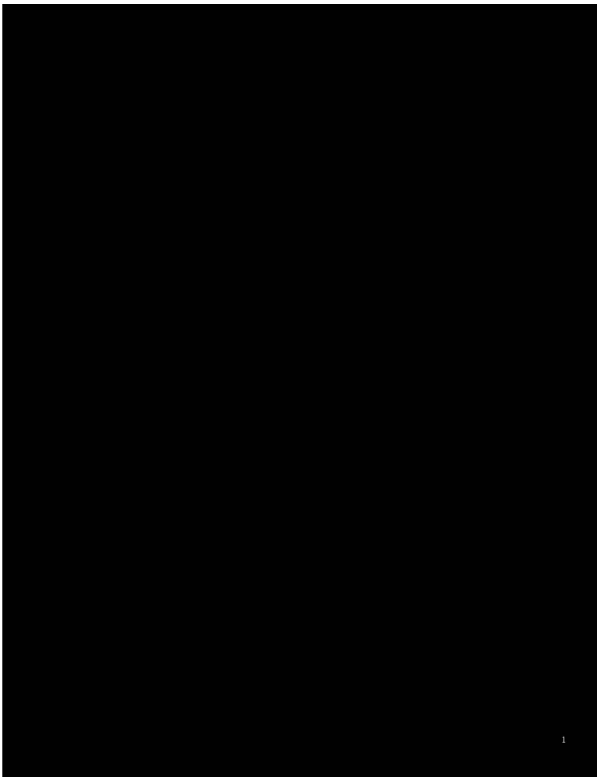
67 Vgl. Holly Melgard: »Black Friday«, *Troll Thread*, 23.11.2012, <https://trollthread.tumblr.com/post/36363864634/holly-melgard-black-friday-troll-thread-2012> (aufgerufen am 16.01.2023).

68 Ebd.

69 Man könne, so Hannes Bajohr, Melgards Werke »als eine Institutionskritik am nur scheinbar befreienden Potential von POD und *self-entrepreneurialism* bezeichnen, die offenlegt, wie in der Ökonomie des Digitalen die Position der Schreibenden immer noch vom begrenzten Zugang zu den Produktionsmitteln abhängt und damit so prekär ist wie eh und je. Und doch zeigt diese Art von Literatur auch, dass es zu einfach ist, die POD-Technologie oder Unternehmen wie Lulu pauschal als Vertreter einer »aalglatte neoliberalen Logik« beiseite zu wischen, die »individuelle Ermächtigung durch Selbstpublikation« vorspiegelt, wie Lisa Gitelman meint.« Bajohr: »Infradünne Plattformen«, S. 66.

für die Kund:innen eine weiße Seite genauso viel kostet wie eine komplett schwarze, verspreche *Black Friday*, so Melgard, »the lowest cost and maximum value for the artist«. ⁷⁰ Faktisch lässt sich das PDF aber als gedrucktes Buch nicht erwerben: Wis-send um die immensen Produktionskosten hunderter schwarzer Seiten verschickt Lulu bei jeder Bestellung nur eine Fehlermeldung, wodurch der undruckbare *Black Friday* wie sein Format im Status der Simulation und des Imaginären verharret. *Black Friday* verweist zwar noch auf Gedrucktheit, stellt aber zugleich seine Verschiedenheit zur Printkultur offensiv aus. In seiner avantgardistischen Schädlichkeit für jeden Drucker und seiner inhaltlichen Unlesbarkeit widersteht das PDF einer mimes-tischen Anlehnung an das gedruckte Buch und dessen *close reading*.

Abb. 7: Holly Melgard: *Black Friday* (2012)



70 Zit. nach Seita: *Provisional Avant-Gardes*, S. 165.

Und obwohl die schwarzen Seiten außer einer weißen Seitenzahl nichts zu lesen geben, erschöpft sich *Black Friday* nicht in einem radikalen Gestus. Die weiße Schrift auf schwarzem Grund deutet auf die Konvention sogenannter ›mourning pages‹ hin, die seit dem 17. Jahrhundert Trauergedichten beigegeben sind.⁷¹ Melgard schreibt ihren schwarzen Seiten damit eine intertextuelle Ebene ein, die auf die berühmteste dieser *black pages* verweist: die in Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*.⁷² In der Originalausgabe von Sternes Roman findet sich am Ende des zwölften Kapitels des ersten Bandes auf Seite 73 und 74 ein Blatt, dessen Vorder- und Rückseite ein nahezu seitenfüllendes schwarzes Rechteck bedeckt. Diese Seite versinnbildlicht als papierene Grabplatte die Trauer um den in diesem Kapitel verstorbenen Pfarrer Yorick. Durch das Umblättern lüftet die Leserschaft die Grabplatte, auf der die Worte »Alas, poor YORICK« als »epitaph and elegy« stehen.⁷³ Das Spiel mit der Frage, was sich hinter oder unter der papierenen Grabplatte verbirgt, die blätternd ›umgewendet‹ wird, adressiert der Roman mehrmals explizit. Zusätzlich zu der schwarzen Seite findet sich im Roman auch eine marmorne Seite, die nicht nur betrachtet, sondern auch ›gelesen‹ werden soll. Kurz vor der »marmornen« Seite oder Platte findet sich die Aufforderung, der Wahrheit unter dieser sowie der schwarzen Platte nachzugehen, den »Schleier« dieser opaken Seiten zu lüften:

»Read, read, read, read, my unlearned reader! read, – or by the knowledge of the great saint *Paraleipomenon* – I tell you beforhand, you had better thrown down the book at once; for without *much reading*, by which your reverence knows, I mean *much knowledge*, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motley emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unravel the many opinions, transactions and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one.«⁷⁴

Während Sternes *black page* eine materielle Vorder- und Rückseite besitzt, die gewendet werden kann und hinter und unter sich potenziell herauszulesende Wahrheiten verbirgt, ist *Black Friday* einer solchen buchartigen Materialität enthoben: Die digitale Schwärze (technisch gesprochen ›Radikalschwärze‹) ist eine undurchdringliche, das blätternde Spiel mit Vorder- und Rückseite verkehrt sich in absolute Seiten, deren Schleier sich nicht lüften lässt, da ihnen, wie dem PDF an sich, Rückseitigkeit gänzlich fehlt. Während Sternes schwarze Seite das Ableben einer Romanfi-

71 Vgl. Juliet Fleming: *Cultural Graphology: Writing after Derrida*, Chicago 2016, S. 130–136.

72 Vgl. Monika Schmitz-Emans: »Harlekin und Grabsteine – oder: Wie ediert man den Zufall? Zu den marmorierten und schwarzen Seiten in Laurence Sternes ›Tristram Shandy‹ und ihrer Wiedergabe in neuen Romanausgaben«, in: *editia. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 34 (2020), S. 96–122.

73 Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, hg. von Melvyn New/Joan New, London 1997, S. 30.

74 Sterne: *Tristram Shandy*, S. 203f.

gur visualisiert, scheinen Melgards *black pages* und die schwarze Rahmung der ersten Seite die Trauer um das gedruckte Buch selbst zu thematisieren, jene drucktechnischen und materiellen Problematiken wie das Abfärben der Druckerschwärze auf andere Seiten, die Haptik und Struktur eines solchen buchgestalterischen Spiels. In ihrer Multiplikation stehen die *black pages* für eine ins Ironische gewendete Trauer um eine vordigitale Buchkultur, die im PDF zwar noch simuliert wird, sich einer tatsächlichen Druckbarkeit aber verwehrt.⁷⁵ Melgards *Black Friday* ist ein Werk, das den elegisch-melancholischen Charakter des PDFs selbst ausstellt: ein Format, das in seiner vorderseitigen Simulation von Buchseiten und Gedrucktheit an vergangene Zeiten erinnert und zugleich über deren ›Verlust‹ hinwegzutäuschen versucht. Kathleen Fitzpatrick hat das PDF treffend als Übergangsformat bezeichnet, in Anspielung auf Donald Winnicotts Übergangsobjekt, das dem Kleinkind den Abschied von der Mutter erleichtern soll:

»The PDF [...] is not print, but it is also not not-print; it allows us to let go of some of our identifications with print by permitting us to cling instead to something that reminds us sufficiently of it. The PDF is our safety blanket, in other words, one that allows us to cope with the loss we feel as the primacy of the book gives way to a range of forms of digital communication.«⁷⁶

Wie lange an der Schmusedecke des PDFs noch festgehalten werden wird, lässt sich nicht sagen. Im Postdigitalen werden wohl auch weiterhin analoge und digitale Wirklichkeiten koexistieren, sich Spielräume im Dazwischen auftun. So überzeugend eine Illusion, um innerhalb Winnicotts Begrifflichkeiten zu bleiben, auch sein mag, früher oder später tut man sicherlich gut daran, sich neuen Wirklichkeiten zu stellen – auch den digitalen.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: K-HOLE: »Youth Mode«, *K-HOLE*, 2015, S. 30, <http://khole.net/issues/youth-mode/>. Mit freundlicher Genehmigung von K-HOLE.

Abb. 2: K-HOLE: »Youth Mode«, *K-HOLE*, 2015, S. 37, <http://khole.net/issues/youth-mode/>. Mit freundlicher Genehmigung von K-HOLE.

75 Vgl. Seita: *Provisional Avant-Gardes*, S. 167: »Black Friday, which commemorates ›BLACK INK ON WHITE PAPER‹ in the form of a serialized tombstone in pages, humorously mourns not the end of books but rather the readers' attachment to a particular understanding of the printed page.«

76 Kathleen Fitzpatrick: »The Future History of the Book: Time, Attention, Convention«, in: Babette B. Tischleder/Sarah Wasserman (Hg.): *Cultures of Obsolescence. History, Materiality, and the Digital Age*, New York 2015, S. 111–126, hier S. 118.

- Abb. 3: John Paetsch: »annotated don cha«, *GaussPDF*, 2010, <https://www.gauss-pdf.com/post/1537816920/gpdf006-john-paetsch-annotated-don-cha>. Mit freundlicher Genehmigung von John Paetsch.
- Abb. 4: John Paetsch: »annotated don cha«, *GaussPDF*, 2010, <https://www.gauss-pdf.com/post/1537816920/gpdf006-john-paetsch-annotated-don-cha>. Mit freundlicher Genehmigung von John Paetsch.
- Abb. 5: Lawrence Giffins: »Non facit saltus«, *Troll Thread*, 2014, <https://trollthread.tumblr.com/post/78371419861/non-facit-saltus-lawrence-giffin-troll-thread>. Mit freundlicher Genehmigung von Lawrence Giffins.
- Abb. 6: Max Kersting: »Towers«, *Tegel Media*, 2020, <https://tegelmedia.net/entry/towers/>. Mit freundlicher Genehmigung von Max Kersting.
- Abb. 7: Holly Melgard: »Black Friday«, *Troll Thread*, 2012, S. 1, <https://trollthread.tumblr.com/post/36363864634/holly-melgard-black-friday-troll-thread-2012>. Mit freundlicher Genehmigung von Holly Melgard.

Poetiken des Fehlers

Zu Oulipo und Glitch-Art

Johanna-Charlotte Horst

I. Fehler im System

Georges Perec zitiert in einem Interview zu seinem Roman *La Vie mode d'emploi* den Modernisten Paul Klee: »Le génie, c'est l'erreur dans le système.« (»Das Genie ist der Fehler im System.«)¹ In diesem Satz wird das Genie zwar noch einmal aufgerufen, im gleichen Atemzug aber verabschiedet. Genialität entsteht hier nicht mehr über prototranszendente Inspiration, als genial gilt vielmehr der Fehler im System. Die oulipotische Schreibpraxis, die *écriture sous contrainte*, formalisiert dieses ästhetische Programm, indem sie den Schreibprozess zu »maschinisieren« versucht. Der Schreibtisch wird dabei zu einer Werkstatt für potenzielle Literatur, zu einer »*ouvroir de la littérature potentielle*«, zu Oulipo. Dem eigentlichen Schreiben geht die Erfindung bzw. die Wahl formaler Beschränkungen voraus. Eine solche Beschränkung besteht zum Beispiel in dem Verbot, den Vokal »e« zu verwenden. Die *écriture sous contrainte* ist eine Regelpoetik, die im Sinne Klees mit einem Regelbruch rechnet, wobei dessen konkreter Eintritt nichtkalkulierbarer Zufall bleibt.

Perec behauptet immer wieder, er habe keine Inspiration und müsse sich mit Reglements dazu zwingen, etwas zu Papier zu bringen. Auch wenn diese Selbstauskunft unzuverlässig sein mag, setzt sie doch die notwendige Ausgangsbedingung für Perecs Schreibpraxis. Keinen wiedererkennbaren Stil zu etablieren, sondern immer wieder neu und anders zu schreiben, habe ihm die willkommene Reputation eingebracht, »une sorte d'ordinateur, une machine à produire des textes«

1 Georges Perec: »La vie: règle du jeu«. Propos recueillis Alain Hervé«, in: ders.: *Entretiens et conférences 1965–1978*, Bd. 1, hg. von Dominique Bertelli/Mireille Ribière, Nantes 2003, S. 267–285, hier S. 281; Übersetzungen hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, J.-C. H. Dieser Ausspruch Klees ist zwar nicht schriftlich überliefert, ist aber sprichwörtlich für sein Konzept vom Schöpferischen.

(»eine Art Computer, eine Texthervorbringungsmaschine«)² zu sein. Dabei zielt die Computerwerdung nicht darauf ab, die ›contraintes‹ perfekt einzuhalten. Im Gegenteil werden durch das oulipotische Schreibsetting Fehler als Sprachereignisse provoziert.

Paul Virilio zufolge geht mit jeder technischen Erneuerung eine spezifische Form ihrer Fehlleistung einher. Dieser »accident originel« (»eigentliche Unfall«)³ sei mindestens so innovativ wie die Erfindung selbst. Denn er stelle eine Art Techno-Analyse dar, die im Aussetzer zeige, worauf das neue Wissen aufbaue.⁴ Virilio nennt als ein Beispiel hierfür »la panne des systèmes informatiques« (»de[r] Ausfall der informatischen [...] Systeme«)⁵, durch die das versteckte Gesicht der Informatik an die Oberfläche trete. Die aktive Produktivität maschineller Neuerungen, so lässt sich mit Virilio schließen, ist an ihren Ausfällen, keineswegs an perfekter Funktionalität erkennbar. Auf diesen Prämissen basiert auch die digitale Glitch-Art. So zeichnet Mark Nune den Fehler als dasjenige Phänomen aus, »in which failure, glitch, and miscommunication provide creative openings«.⁶ Damit ist präzise beschrieben, worum es in der oulipotischen Schreibpraxis geht.

Bereits der Klassizist Nicolas Boileau hatte den zufälligen Irrtum als Merkmal besonderer Schönheit im Blick. So heißt es im zweiten Gesang seiner *Art poétique* über die Ode: »Son style impétueux souvent marche au hasard./Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.« (»Ihr mitreißender Stil folgt oft dem Zufall./Eine schöne Unordnung ist bei ihr Ausdruck der Kunst.«)⁷ Die Unordnung, die sich ereignishaft vom Durchreglementierten abhebt, mache ein Gedicht erst zur Kunst. Im Selbstkommentar zu dieser zitierten Stelle bezeichnet Boileau den Zufall bzw. die schöne Unordnung als »précepte« (»Regel«),⁸ als einen Grundsatz, den nur begreifen könne, wer Geschmack habe. Bei aller Nähe zu der oulipotischen Schreibpraxis münden diese Überlegungen in die Idee des Genies, das bei aller Beherrschung der

2 Georges Perec: »Notes sur ce que je cherche«, in: ders.: *Penser/Classer*, hg. von Maurice Olander, Paris 2003, S. 9–12, hier S. 9; Georges Perec: »Anmerkungen über das, was ich suche« (1996), in: ders.: *Denken/Ordnen*, übers. von Eugen Helmlé, Berlin 2014, S. 7–10, hier S. 7.

3 So der Titel der Studie, in der Virilio diese Beobachtung macht, vgl. Paul Virilio: *L'accident originel*, Paris 2005; Paul Virilio: *Der eigentliche Unfall*, übers. von Paul Maercker, Wien 2009.

4 »Inventer le navire à voile ou à vapeur, c'est inventer le naufrage. Inventer le train, c'est inventer l'accident ferroviaire du déraillement. Inventer l'automobile domestique, c'est produire le télescope en chaîne sur l'autoroute.« Ebd., S. 27. (»Das Segel- oder Dampfschiff zu erfinden, bedeutet, den Schiffbruch zu erfinden. Die Eisenbahn zu erfinden, bedeutet, das Eisenbahnglück des Entgleisens zu erfinden. Das private Automobil zu erfinden, bedeutet die Produktion der Massenkarambolage auf der Autobahn.« Virilio: *Der eigentliche Unfall*, S. 24).

5 Ebd.

6 Mark Nune: *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, New York 2012, S. 3f.

7 Nicolas Boileau: »L'art poétique«, in: ders.: *Art poétique*, hg. von Sylvain Menant, Paris 1969, S. 87–115, hier S. 95.

8 Ebd., S. 120.

Regeln Schönheit im abweichenden Moment erfassen könne, ohne zu wissen, wie ihm geschehe.

Perecs Computermimesis antizipiert digitale Kunstformen, die in den 1960er und 1970er Jahren technisch noch nicht umsetzbar waren. Damit erfüllt er laut Walter Benjamin eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst, nämlich »eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.«⁹ So drängt Perecs Schreiben auf Effekte hin, »die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d.h. in einer neuen Kunstform ergeben können.«¹⁰ Inwiefern der Fehler im prädigitalen, d.h. hier im oulipotischen System den digitalen und postdigitalen Fehler, den Glitch, vorwegnimmt, sollen die folgenden Überlegungen ausloten.

II. *clinamen* und Glitch

Befragt nach seiner Schreibpraxis verweist Perec im Anschluss an einen Vortrag, den er 1981 in Kopenhagen hielt, auf das Lukrez'sche *clinamen*. In Lukrez' *De rerum natura* bezeichnet *clinamen* die Ausschering eines einzelnen Atoms aus dem geradlinigen Fall des vorweltlichen Atomregens. Dabei, so Lukrez, sei erst ein Wirbel und schließlich die Welt entstanden. Der Fehler im oulipotischen System gilt entsprechend als schöpferisches Moment. Er resultiert aus der List des oulipotischen Verfahrens, in dessen Vollzug das entscheidende Moment der Abweichung für intentionelle Formgebungsversuche unverfügbar bleibt: »[À] l'intérieur d'une contrainte, on peut trouver des choses auxquelles on n'aurait pas pensé sans cela.« (»Im Inneren einer Regelssetzung kann man Dinge finden, auf die man ohne sie nicht gekommen wäre.«)¹¹ Die Übertragung der Weltschöpfung auf den künstlerischen Schöpfungsakt hat eine lange Tradition und spielt bereits bei Lukrez eine Rolle. So führt dieser als Beispiel für den Atomwirbel die Vertauschung einzelner Buchstaben an, durch die eine ganz neue Bedeutung zustande komme: »[T]antum elementa queunt permutato ordine solo.« (»So viel vermag der Buchstabe schon durch geänderte Ordnung.«)¹²

Perec beschreibt das *clinamen* nicht nur als Abweichung, sondern auch als Schummeln. Wenn es nicht gelinge, die zum Teil sehr schwierigen Regeln zu erfül-

9 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2: *Abhandlungen*, Frankfurt a.M. 1991, S. 431–508, hier S. 500.

10 Ebd.

11 Jacques Bens: *Génèse de l'Oulipo. 1960–1963*, hg. von Jacques Duchateau, Bordeaux 1980, S. 186. Dieser Band besteht vornehmlich aus Protokollen der regelmäßigen Treffen von Oulipo. Den zitierten Satz hat François Le Lionnais bei einem Treffen im Dezember 1962 geäußert.

12 Titus Lucretius Carus: *De rerum natura/Welt aus Atomen. Lateinisch und Deutsch*, übers. und hg. von Karl Büchner, Stuttgart 1973, S. 64f.

len, dann schummele er: »[J]e ›triche‹ et j'appelle ça un *clinamen*« (»[I]ch ›schummele‹ und bezeichne dies als *clinamen*«)¹³. Wie beim Glitch geht hier aus Sicht des Systems etwas schief, ohne dass der vorgesehene Ablauf nachhaltig ge- oder gar die ganze Anlage zerstört würde. Schummeln und Abrutschen lassen sich vielmehr als Metaphern für ein spielerisches Vom-Wege-Abkommen, als kurzes Intermezzo einer umherirrenden Bewegung beschreiben. Dabei wären weder Glitch noch *clinamen* ohne ihr jeweiliges Eingebundensein in ein Regelsystem denkbar.

Was die genauen technischen Ursachen für Glitches sind, weiß man nicht. Informationstheoretisch formuliert handelt es sich um ein Rauschen, das auf dem Weg vom Codierer zum Decodierer durch Verlust an Informationen oder durch eine fehlgeleitete Feedbackschleife entsteht. Die ersten künstlerischen Verwendungen von Glitches nehmen die Irritation auf der digitalen Oberfläche als eine Art *objet trouvé* auf. Sie zweckentfremden, was im originalen Zusammenhang seinen Zweck verfehlt. Die sich daraus entwickelnde Glitch-Art produziert schließlich absichtlich den Effekt digitaler Fehler, der als Glitch-Fälschung oder »glitch-alike«¹⁴ bezeichnet wird. Abgrenzend von dem sogenannten »wild glitch«¹⁵ sind die *glitch-alikes* Ästhetisierungen technischer Defekte, die mit der Glitch-Art rasch in den Katalog der Sehgewohnheiten aufgenommen werden. In diesem Sinn stellt der Glitch-Artist Michael Betancourt fest: »Instead of being an exceptional occurrence, they [digital failures, J.-C. H] are commonplace part of using digital technology.«¹⁶ Betancourt zufolge geht der Glitch-Art dabei ihr ursprüngliches kritisches Potenzial verloren, denn im Gegensatz zu den Thesen anderer Glitch-Art-Theoretiker wie Rosa Menkman oder Iman Moradi würden domestizierte Glitches nicht mehr die Aufmerksamkeit auf die materielle Basis digitaler Technologien lenken,¹⁷ sondern als wohlfeile ›edginess‹ rezipiert. Dagegen ließe sich einwenden, dass *glitch-alikes* zwar nicht tatsächlich kritisch auf die Produktion des Unhinterfragten verweisen, aber doch zur wirkmächtigen Metapher für die Irritation von Konventionen geworden sind.¹⁸ So dient ›glitch‹ etwa im ›glitch feminism‹ von Legacy Russell

13 Percé: »La vie«, S. 281.

14 Iman Morandi: »Glitch Aesthetics«, 27.01.2004, <https://www.organised.info/wp-content/uploads/2016/08/Moradi-Iman-2004-Glitch-Aesthetics.pdf> (aufgerufen am 22.02.2023).

15 Michael Betancourt: »Critical Glitches and Glitch Art«, *hz-journal*, <https://www.hz-journal.org/n19/betancourt.html> (aufgerufen am 22.02.2023). Ich danke Viktor Fritzenkötter für den Hinweis auf Betancourt und für viele weitere Texte zum Glitch.

16 Ebd. In diesem Zusammenhang heißt es dort weiter: »[T]he ontological origins of any particular glitch are not necessary apparent in it because the meaning presented by a work is separate from the physical representation of the work.« Ebd.

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Rosa Menkman: *The Glitch Moment(um)*, Amsterdam 2011, S. 34.

als Konzept, mit dem sich Abweichungen, Unterbrechungen und Verschiebungen gesellschaftlich institutionalisierter Normen denken lassen.¹⁹

III. Perecs Medienpoetik

Prec beschäftigt sich intensiv mit dem Einfluss zeitgenössischer Medien auf die Literaturproduktion. So nimmt er im Herbst 1967 an einer Konferenz in Venedig teil, die den programmatischen Titel *Mass-media et création imaginaire* trägt. Soziolog:innen, Philosoph:innen, Literaturwissenschaftler:innen und Künstler:innen diskutieren fünf Tage lang den Einfluss der Massenmedien auf die Künste. In seinem Beitrag »Écriture et mass-media« schlägt Prec vor, dass die Kunst sich auf der Suche nach Lösungen für das alte Problem, Neues zu schaffen, bei den Massenmedien bedienen solle. Während die bildenden Künste und das Theater im Happening und in der Pop-Art bereits die Formensprache und Artikulationslogik neuer Medien aufgenommen hätten, eröffneten sie für die Literatur noch »une nouvelle structure de l'imaginaire« (»eine neue Struktur des Imaginären«)²⁰. Diese sei durch drei Charakteristika geprägt: Simultaneität, Diskontinuität und die Involvierung der Rezipient:innen.

Wenn Prec dabei feststellt, über Massenmedien könne man nicht sprechen, ohne Marshall McLuhan zu erwähnen, zeigt er sich medientheoretisch auf der Höhe des Diskurses. Ist das Medium die Botschaft, dann muss das Kunstwerk vor allem als Manifestation seines Produziertseins verstanden und analysiert werden. In diesem Sinn dienen die Massenmedien der Literatur als Reflexionsmedium: »[L]es mass-média nous obligent à reconsidérer la nature du discours littéraire.« (»Die Massenmedien zwingen uns dazu, das Wesen des literarischen Diskurses zu überdenken.«)²¹ Prec zeigt entgegen überholten genieästhetischen Positionen – »ils ont

19 Vgl. Legacy Russel: *Glitch Feminism*, London 2020.

20 Georges Prec: »Écriture et mass-media«, in: ders.: *Entretiens et conférences 1965–1978*, Bd. 1, hg. von Dominique Bertelli/Mireille Ribière, Nantes 2003, S. 94–103, hier S. 100. Dort heißt es weiter: »Ce problème est un problème de forme et non de contenu (pour employer une opposition qui, bien qu'ayant perdu toute efficacité, persiste à demeurer parlante dans l'esprit de la plupart d'entre nous); on pourrait peut-être dire, pour rester dans la seule perspective de l'auteur, que ce qui est en cause ici, c'est l'écriture (l'acte d'écrire) et non l'œuvre émise; la question et non la réponse.« (»Dieses Problem ist ein Problem der Form und nicht des Inhalts (um einen Gegensatz zu bemühen, dessen Anschaulichkeit im Verständnis der meisten von uns beharrlich fortwirkt, auch wenn er längst obsolet geworden ist); um bei der einzelnen Perspektive des Autors, um die es hier geht, zu bleiben, könnte man vielleicht sagen, es geht um die Schrift (den Akt des Schreibens) und nicht um das abgeschlossene Werk; um die Frage und nicht um die Antwort.«) Ebd., S. 98.

21 Ebd., S. 100.

beaucoup de réticence à avouer qu'il y a cette part de mécano« (»sie haben großen Widerwillen dagegen, den mechanischen Anteil einzugestehen«)²² – die mechanische Dimension literarischen Schreibens auf. Um diese Mechanik produktiv zu machen, so Perec, müsse die Logik massenmedialer Kommunikationsformen in das Schreiben implementiert werden.

Mit dem Hörspiel *Die Maschine*, das im November 1968 im Saarländischen Rundfunk ausgestrahlt wird, setzt Perec seine medienpoetischen Forderungen in die Tat um. Das Radio weist diejenigen medialen Formatierungen auf, mit denen Perec experimentieren möchte: Es operiert simultan (mehrere Stimmen können parallel laufen), diskontinuierlich (die Tonbandaufnahmen werden am Ende geschnitten) und es ermöglicht per Zuschaltung die Einbeziehung der Zuhörer:innen. Am Ende der im Paratext skizzierten Produktionspoetik heißt es Perecs venezianischen Thesen entsprechend explizit: »Dem aufmerksamen Hörer kann somit deutlich werden, daß dieses Spiel über die Sprache nicht nur die Arbeitsweise einer Maschine beschreibt, sondern auch, wengleich verborgener und subtiler, den inneren Mechanismus der Poesie aufzeigt.«²³

Die Maschine soll »die Arbeitsweise eines Computers [...] simulieren, der die Aufgabe gestellt bekam, *Wanderers* [sic!] *Nachtlied* von Johann Wolfgang von Goethe systematisch zu analysieren und aufzugliedern.«²⁴ Bis die ersten *home computer* zu kaufen sind, dauert es 1967 noch eine Weile. Folglich ahmt *Die Maschine* hier ein Medium nach, mit dem bis dahin nur Expert:innen vertraut sind. Die Rundfunktechnik ist dabei das darstellende, die Rechenmaschine das dargestellte Medium. Es sind zwei Ausführungen der Computersimulation entstanden: ein Hörspiel und ein Buch, das wiederum auf der Titelseite gattungstypologisch als ›Hörspiel‹ ausgewiesen ist. Die typografische Gestaltung des Textes geht über ein bloßes Skript des im Stück Gesprochenen hinaus. So sind beispielsweise die einzelnen Buchseiten mal horizontal, mal vertikal ausgerichtet. Dem noch in der üblichen Weise vertikal ausgerichteten einleitenden Paratext folgt die horizontal gesetzte ›Partitur‹ des Hörspiels. Die Seitenangaben befinden sich allerdings weiterhin an der kürzeren unteren Kante des Buches. Diese typografisch sorgfältige Kuratierung zeigt, dass auch noch das gedruckte Buch in seiner spezifischen Medialität bedacht wird.

In *Die Maschine* werden die Protokolle eines digitalen Programms simuliert. Dabei verfügt Perecs Apparatur über unterschiedliche Wissensspeicher, mit denen die Programme von einer Kontrollinstanz ›gefüttert‹ werden. Die ›Partitur‹ teilt

22 Georges Perec: »Création et contraintes dans la production littéraire«, in: ders.: *Entretiens et conférences 1979–1981*, hg. von Dominique Bertelli/Mireille Ribière, Bd. 2, Nantes 2003, S. 307–323, hier S. 321.

23 Georges Perec: *Die Maschine. Hörspiel*, übers. von Eugen Helmlé, Stuttgart 1972, S. 5. Da das Stück original auf Deutsch gesendet wurde, wird es auch hier im Original auf Deutsch zitiert.

24 Ebd., S. 4.

sich durchgehend in vier Sprechpositionen auf: in drei Speicher und eine Kontrolle. Deren Verschaltungen resultieren in fünf verschiedenen Protokollen, die der Text nacheinander zu lesen gibt: Im Protokoll Nr. 0 geht es um die »zahlenmässige systematisierung des sprachmaterials«, zum Beispiel: »02: anzahl der Wörter – acht«. ²⁵ Im Protokoll Nr. 1 werden »innere operationen« ²⁶ durchgeführt und die linguistische Ebene zerlegt, zum Beispiel: »141: verdopplung – über über allen allen gipfeln gipfeln«. ²⁷ Im Protokoll Nr. 2 kommen »äußere operationen« ²⁸ zum Zug, die das Sprachmaterial des Gedichts verändern, zum Beispiel: »242: proverbialisierung [...] wo ein wipfel ist, ist auch ein weg«. ²⁹ Im Protokoll Nr. 3 geht das Programm kritisch, man könnte auch sagen: pseudophilologisch vor und konfrontiert das Gedicht mit biografischen Daten aus Goethes Leben, zum Beispiel: »gedanken goethes [...] ungefähr sagt das der pfarrer auch«. ³⁰ Das Protokoll Nr. 4 wird als »zitatexplosion« ³¹ beschrieben. Den Speichern übergeordnet ist die Kontrolle. Sie bringt das »Spiel über die Sprache« ³² in Gang und entscheidet, wann ein Programm stoppt, wann ein neues beginnt und was tabu ist. Trügerisch stellt sie sich als liebliche Muse der Lyrik vor: »hier erato«. ³³ Ihre Syntax ist imperativisch, ihr Ton herrisch genervt.

Die Anlage von *Die Maschine* lässt sich nicht nur als prä- und protodigital, sondern auch als Verbuchstäblichung oulipotisch-poetologischer Metaphoriken entziffern. So überrascht es kaum, dass die Arbeit an dem Radiostück mit Perecs Aufnahme in das Künstlerkollektiv Oulipo zusammenfällt. ³⁴ Die Autonomie der Regelsetzung wird in eine Automatik der Regelanwendung übersetzt, um die nicht genutzten Möglichkeiten sprachlicher Konstellationen auszuschöpfen. Perec bezeichnet die *contrainte* dementsprechend auch als »dynamite« (»Dynamit«), das das »système d'écriture« (»System des Schreibens«) ³⁵ aufsprengt, um ungeahnte Formen freizulegen.

25 Perec: *Die Maschine*, S. 7.

26 Ebd., S. 9.

27 Ebd., S. 31.

28 Ebd., S. 46.

29 Ebd., S. 46f.

30 Ebd., S. 65.

31 Ebd., S. 67.

32 Ebd., S. 5.

33 Ebd., S. 6.

34 Perecs Eintrittskarte zu Oulipo trug bereits das Wort »Automatique« im Titel. Es handelte sich um ein gemeinsames Schreibprojekt mit Marcel Bénabou: *P.A.L.F. – Production Automatique de Littérature Française*. Vgl. Marcel Bénabou: *Presbytère et Prolétaire. Le dossier P.A.L.F.*, Paris 1989.

35 Perec: »Création et contraintes dans la production littéraire«, S. 321.

IV. Fehler in Die Maschine

Mit seinem Radiostück übt sich Perec in die oulipotische Produktionspoetik ein. Dabei geht es weder darum, den für tot erklärten Autor durch eine Maschine zu ersetzen, noch um die Produktion stochastischer Texte bzw. um computergenerierte Poesie. Auf der bereits erwähnten Konferenz in Kopenhagen versucht Perec zu erklären, warum er nicht tatsächlich mit einem Computer arbeitet: »Mais en fait, l'erreur, l'ordinateur ne peut pas... c'est très difficile à programmer.« (»Aber eigentlich kann der Computer keine Fehler... das ist sehr schwer zu programmieren.«)³⁶ Dass man digitale Programme einfach nur lange genug laufen lassen muss, damit sie einen Fehler, einen Glitch, produzieren, hatte Perec noch nicht im Blick. Seine prädigitalen Anleihen am Computerprogramm dienen vielmehr der Einrichtung einer Schreibszene,³⁷ in der die zufällige, d.h. nicht von vornherein geplante Abweichung möglich ist. Als eine »caricature d'ordinateur« (»Computerkarikatur«)³⁸ verhält sich der Schreibende so, als könne er Sinn nicht von Nichtsinn unterscheiden. Zweck dieser Übung ist die Vermeidung stilistischer Muster. Poetische Sinneinheiten entstehen durch Zufall, nicht durch Einfall.³⁹ Dafür muss die oulipotische Schreibmaschine das Sprachmaterial möglichst erschöpfend ausschöpfen, um schließlich auf eine Neuschöpfung zu stoßen.⁴⁰

Da die Speicher in *Die Maschine* Auswendiggelerntes bzw. Gespeichertes ohne Rücksicht auf den Inhalt »ausspucken«, weist der Text viele redundante Passagen auf. In dem Protokoll Nr. 1: »innere operationen«,⁴¹ dritte Gruppe: »aleatorische neuschöpfungen«⁴² bildet beispielsweise die Aneinanderreihung einzelner Silben eine Serie, die an Deklinationen im Lateinunterricht erinnern, zumal sich darin

36 Ebd., S. 317.

37 Dieser Begriff wird hier im Anschluss an das ausgehend von Roland Barthes' *écriture*-Begriff entworfene Konzept der Schreibszene bei Rüdiger Campe verwendet. Campe bezeichnet die Schreibszene als »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«. Rüdiger Campe: »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772, hier S. 760; vgl. auch in diesem Band Eva Geulen: »Schreibszene: Fanfiction (mit einer Fallstudie zu Joshua Groß)«, S. 51–68.

38 Perec: »Création et contraintes dans la production littéraire«, S. 305.

39 Vgl. ebd.

40 »[D]ie Maschine hat in gewissem Sinne die Goethe'sche Dichtung erschöpft und auch die Dichtung im Allgemeinen, bevor sie sich zurück in ihr Schweigen flüchtet. Das klingt jetzt vielleicht etwas lyrisch, aber ich bin sicher, dass es im Hörspiel wirklich gut funktionieren wird.« Georges Perec/Eugen Helmlé: »*Cher Georges*«—»*Cher Eugen*«. *Die Korrespondenz zwischen Eugen Helmlé und Georges Perec 1966–1982*, hg. von Élise Clément/Tilla Fuchs, übers. von Ralph Schock, St. Ingbert 2015, S. 91.

41 Perec: *Die Maschine*, S. 9.

42 Ebd., S. 16.

tatsächlich der Ablativ von ›res‹ finden lässt. Die Sprecherinstanz verwandelt sich hier in eine:n abgerichtete:n Schüler:in:

»ra
 rä
 re
 ri
 ro
 rö
 ru«.⁴³

Als poetologische Pointe dieser Insistenz auf Insignifikanz erklärt Perec: »C'est qu'à force de précision, le système explose.« (»Es ist die Kraft der Genauigkeit, die das System zum Explodieren bringt.«)⁴⁴ Die funktionale Aussetzung des Systems ist von vornherein das Ziel mechanisierten Schreibens. Sie manifestiert sich in dem unintendierten Aufploppen singulärer Bedeutungselemente innerhalb einer Serie von nicht sinnhaften Elementen. Die Maschine selbst tut zwar so, als ob sie diese aleatorischen Zusammentreffen verhindern müsse. Tatsächlich aber weist der mal aggressiv, mal genervt, mal erschrocken intonierte Ausruf »stop«⁴⁵ der Kontrollinstanz erst darauf hin, dass etwas Bedeutendes passiert ist. Ohne diese Arretierungen würde das zufällige Semem vermutlich in der Fülle mechanischer Wortpermutationen untergehen.

So soll zum Beispiel in Protokoll 13 Goethes Gedicht rekonstruiert werden, indem die Speicher das Alphabet durchgehen und jeweils bei demjenigen Buchstaben stoppen, der das Gedicht korrekt fortsetzt. Auf der Suche nach den richtigen Buchstaben werden viele letztendlich wieder zu verwerfende Buchstabenkombinationen auf ihre Brauchbarkeit geprüft. An der Stelle, an der das Wort »hauch«⁴⁶ zusammengesetzt wird, entsteht unerwartet die Buchstabenfolge »heil hi«. Der Autor lässt seine Maschine in einer Art Übersprunghandlung und entgegen ihrer Mechanik nicht sofort den Buchstaben ›i‹ verwerfen, um weiter zum ›u‹ zu rücken. Der Laut »hai«⁴⁷ führt vielmehr wie automatisch zu den ersten Lautfolgen des faschistischen Grußes: »heil hi«.⁴⁸ Die Kontrolle schreitet ein und ruft empört »stop«.⁴⁹ Sie hat gerade noch gemerkt, dass etwas aus dem Ruder läuft. Die automatische Selektion ist hier

43 Ebd., S. 20.

44 Georges Perec: »Pour Georges Perec, le banal est explosif«, in: ders.: *Entretiens et conférences 1979–1981*, hg. von Dominique Bertelli/Mireille Ribière, Bd. 2, Nantes 2003, S. 80–83, hier S. 82.

45 Perec: *Die Maschine*, S. 25.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

nicht der technischen Mechanik, sondern kollektiven Sprechgewohnheiten geschuldet, die politisch inakzeptabel geworden sind. Dieser prädigitale Glitch ist insofern schöpferisch, als er eine Kritik an Automatismen sozialisierten bzw. habitualisierten Sprechens auslöst. Ähnliches passiert in demselben Protokoll ein zweites Mal. Da empört sich die Kontrolle über Permutationen in der Goethe'schen Wortfolge »die vögelein«⁵⁰, aus der sich die Syntagmen »die vögeln«⁵¹ sowie der Ausdruck »die vögeleien«⁵² ergeben. Auf das einhaltgebietende »stop«⁵³ reagiert Speicher 1 mit einem lang gezogenen Ei bzw.:

»a
ä
e
i«.⁵⁴

In metonymischer Nähe zu den eierlegenden Flugtieren scheint das Ei die Kontrollinstanz angesichts der vorhergehenden Anzüglichkeiten beschwichtigen zu wollen wie ein Kind, zu dem man »ai, ai« sagt.

V. Rauschen

Wie Perec im Briefverkehr mit seinem deutschen Übersetzer Eugen Helmlé erklärt, geht es in *Die Maschine* um die »Fehlbarkeit ihres Systems«.⁵⁵ Das Stück ist ein Sprachspiel, das mit der maschinellen Funktions- und Dysfunktionsweise »den inneren Mechanismus der Poesie«⁵⁶ aufzeigen soll. Dieses Vorhaben ist offensichtlich einer linguistischen Perspektive geschuldet. So betont Perec immer wieder, wie wichtig die Linguistik für sein Schreiben sei, sie konstituiere »la base théorique de toute l'écriture« (»die theoretische Grundlage allen Schreibens«)⁵⁷. Über seinen Lehrer Roland Barthes kennt Perec Roman Jakobson, dessen Frage: »[W]elches unabdingbare Merkmal wohnt jedem dichterischen Werk inne?«⁵⁸ für seine eigene Arbeit anstoßgebend ist. Um sie zu beantworten, so Jakobson, müsse man »auf

50 Ebd., S. 26.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Georges Perec/Eugen Helmlé: »Cher Georges«–»Cher Eugen«, S. 88.

56 Perec: *Die Maschine*, S. 5.

57 Perec: »Écriture et mass-media«, S. 98.

58 Roman Jakobson: »Linguistik und Poetik«, in: ders.: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, Bd. 1, hg. von Hendrik Birus/Sebastian Donat, Berlin 2007, S. 155–216, hier S. 170.

die zwei grundlegenden Ordnungsweisen zurückkommen, die in sprachlichem Verhalten Verwendung finden: die *Selektion* und die *Kombination*.⁵⁹ Dabei geht der strukturalistische Analytiker verschiedene textuelle Ebenen durch. Er beginnt bei den Buchstaben und endet bei größeren Sinnzusammenhängen. Die fünf Protokolle der Percé'schen Maschine bilden Jakobsons analytische Maschinerie ab. Fordert das erste Protokoll zunächst dazu auf, die Buchstaben zu zählen, so fragt es am Ende nach intertextuellen Bezügen, gar nach freien Assoziationen.

Jakobsons Antwort auf die Frage nach der Poetizität ist bekanntermaßen das Äquivalenzprinzip, nach dem beispielsweise Reime als Produkt einer Projektion von der paradigmatischen auf die syntagmatische Achse beschrieben werden können. *Die Maschine* führt Jakobsons Definition poetischer Verfahren in der fünften Gruppe des 2. Protokolls vor. Hier soll »jedes wort des gedichts [...] durch ein semantisch ähnliches wort ersetzt werden«.⁶⁰ Die Partitur des Hörspiels ahmt in der vertikalen Anordnung der potenziellen Wörter die bei Jakobson ebenfalls vertikal ausgerichtete Achse des Paradigmas nach. Entsprechend ist die »anwendung der synonyme«⁶¹ analog zu der Jakobson'schen Achse des Syntagmas horizontal gesetzt. Dabei überträgt Percé Jakobsons Anspruch, die sprachlichen Ebenen eines Gedichts erschöpfend zu analysieren, in eine Erschöpfungspoetik. Was der Dichter für gewöhnlich unter seinen Schreibtisch fallen lässt, wird hier sorgsam wieder aufgelesen und aneinandergereiht. Technisch formuliert: Die Maschinerie des Hörspiels kehrt das Äquivalenzprinzip um und projiziert das Prinzip der Kontiguität auf die Achse der Selektion. Was als verworfene Möglichkeiten in die zu deutenden Tiefenschichten des Textes eingegangen ist, wird an die textuelle Oberfläche geholt. Die Protokolle nehmen Goethes Selektionen nachträglich zurück und lassen nicht zu, dass eine potenzielle Formulierung unausgeschöpft bleibt. An die Stelle der Selektion tritt hier die Kombination.

Am Ende von *Die Maschine* geraten die Protokolle und die einzelnen Stimmen durcheinander. Das enzyklopädische Wissen der Speicher über mögliche intertextuelle Bezüge führt schließlich zu keiner philologischen Erkenntnis, sondern dreht sich im Kreis und erweist sich als abgründig zyklische Methode. In der Hörversion klingt das simultane Sprechen wie ein von vielen gleichzeitig heruntergeleiertes Gebet. Der Text scheint in einer Sackgasse totaler Sinnleere zu landen. Man könnte meinen, die Maschine sei heiß gelaufen. Ihre Arbeit mündet in ein unartikulierte Rauschen unendlicher Kombinationsmöglichkeiten. Percé ist damit zufrieden. Er schreibt Helmlé, die finale Geräuschkulisse sei notwendig. Sie zeige, dass es sich um

59 Ebd.

60 Percé: *Die Maschine*, S. 50.

61 Ebd., S. 53.

eine Maschine handle.⁶² Schaltet man den Computer aus, rauscht sein Betriebssystem ja auch noch eine Weile nach.

In Bezug auf Glitch-Art ist das ästhetische Phänomen des Rauschens als sinnlicher Effekt des Fehlers zentral. Menkman zufolge sind alle »media-specific artifacts« darauf ausgerichtet, zu zeigen, »how it [any medium J.-C. H.] fails to disappear – as techné«, und insofern ist Glitch-Art wie Perecs *Die Maschine* immer auch eine Art »noise artifact[t]«. ⁶³ Das Rauschen lässt sich mit Jakobson als die Manifestation der phatischen Funktion bzw. Dysfunktion der Sprache beschreiben. Es entsteht durch eine Störung in der Übertragung der Nachricht und macht das Medium opak, das transparent bleibt, solange es reibungslos funktioniert. Im Rauschen, so Barthes, artikuliere sich das Nichtbedeutende,⁶⁴ dessen Auftauchen auch in der digitalen Kunst »the notion of the optimally transparent channel«⁶⁵ infrage stellt. Indem der Kanal bzw. das Medium seine Unsichtbarkeit verliert, so Percec, wird die Funktionsweise der Sprache sichtbar.⁶⁶

Menkman konstatiert das Gleiche für die Glitch-Art: »Rather than creating the illusion of a transparent well-working interface to information, the glitch captures the machine revealing itself.«⁶⁷ Durch den Einbruch des Mediums in das Mediatisierte nimmt der:die Leser:in bzw. der:die Betrachter:in abstrakt wahr,⁶⁸ d.h. anders als in der, wie Friedrich Kittler schreibt, »existenzialen Lebenswelt«. ⁶⁹ Sehgewohnheiten werden durch die ästhetische Verfremdung unterbrochen und ein zuvor passives Publikum, wie Percec es in Venedig fordert, zur aktiven Rezeption gezwungen: »To think with glitch [...] is to search for the unfamiliar [...].«⁷⁰ Während in der nicht-künstlerischen digitalen Welt Glitches eine Intensivierung von Kontrolle auslösen,⁷¹ macht der Kontrollverlust im *glitch-alike* auf verwandte Weise wie bei Percec im prä-digitalen *clinamen* das Kunstwerk erst aus.

62 »Die Geräuschkulisse (notwendig, damit deutlich wird, dass es sich um eine Maschine handelt) muss ein großes Klangspektrum beinhalten.« Percec/Helmé: »*Cher Georges*« – »*Cher Eugen*«, S. 91.

63 Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 14.

64 Vgl. Roland Barthes: »Le bruissement de la langue«, in: ders.: *Œuvres complètes. 1972–1976*, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 800–803.

65 Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 13.

66 Vgl. Percec: »Création et contraintes dans la production littéraire«, S. 308.

67 Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 28.

68 Vgl. Martin Heidegger: »Das Ursprung des Kunstwerkes«, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt a.M. ⁸2003, S. 1–74, hier S. 11. Kittler zitiert diese Heidegger-Stelle in Friedrich A. Kittler: »Farben und/oder Maschinen denken«, in: Eckhard Hammel (Hg.): *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*, Essen 1996, S. 119–132.

69 Ebd., S. 124.

70 Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 66.

71 Vgl. Nune: *Error*, S. 5.

Werden kanonisierte literarische Formen bzw. die glatten Benutzeroberflächen des Digitalen ins Rauschen gebracht, dann steht ihre Notwendigkeit infrage. Dieses irritierende Moment hat Barthes als Denaturalisierung naturalisierter, d.h. zur Gewohnheit und damit zur Norm verfestigter Formen bezeichnet, wobei er bemerkenswerterweise die Sprache als Code des Sprechens ausweist.⁷² An Barthes anschließend zielt Perec mit dem prädigitalen Glitch seiner Schreibpraxis auf eine Befreiung von literarischen Präformationen. Im Register des Ästhetischen geht es um einen ereignishaften Einschnitt in die künstlerische Formgebung, um die »désintégration des formes romanesques« (»Auflösung der Romanformen«).⁷³ Damit buchstabierte Perec Barthes' linguistische Version von Ideologiekritik aus. Literarische Konstruktionen, die sich als natürlich ausgeben und ob ihrer scheinbaren Notwendigkeit umso stärker als Zwangsstrukturen wirken, gilt es infrage zu stellen. Das könne nur gelingen, wenn die Produktionsverhältnisse von »la Littérature comme une institution« (»der Literatur als Institution«)⁷⁴ in eine Krise geraten.

Sowohl das oulipotische *clinamen* als auch der digitale Glitch unterbrechen den vorab durch *contraintes* bzw. durch einen Code reglementierten Prozess. Menkman definiert den Glitch treffend als »an unexpected break within the flow of technology«.⁷⁵ Der postdigitale Glitch beziehungsweise das *glitch-alike* reproduzieren den Effekt eines digitalen Fehlers, ohne dass tatsächlich technische Ursachen vorliegen. Somit korrespondieren in produktionsästhetischer Hinsicht der postdigitale Glitch und das oulipotische *clinamen* als prädigitaler Glitch auf programmatische Weise miteinander. Sie schöpfen durch die Simulation digitaler Fehler das kritische Potenzial der ästhetischen Effekte poetologisch aus. In beiden Fällen wird auf die Produktionsweise der phänomenalen Oberfläche als nicht natürlicher, nicht notwendiger Prozess verwiesen.

72 Vgl. Roland Barthes: *Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 1980, S. 16. Dort heißt es: »Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif [...]. Jakobson l'a montré, un idiome se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il oblige à dire.« (»Die Rede ist Gesetzgebung, die Sprache ist deren Code. Wir sehen die in der Sprache liegende Macht deshalb nicht, weil wir vergessen, daß jede Sprache eine Klassifikation darstellt und daß jede Klassifikation oppressiv ist [...]. Jakobson hat gezeigt, daß ein Idiom weniger durch das definiert wird, was es zu sagen erlaubt, als durch das, was es zu sagen zwingt.« Ebd., S. 17.)

73 Georges Perec: »La chose«, in: *Le Magazine littéraire* 316 (1993), S. 57–63, hier S. 62.

74 Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris 1953, S. 9; Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 2006, S. 9.

75 Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 11.

Ein »glitch turn in der deutschsprachigen Literatur«?

Überlegungen zu einem postdigitalen Verfahren der Störung

Philipp Ohnesorge

Im Frühjahr 2022 erschien mit *Die Realität kommt* von Rudi Nuss ein Text, der sich durch eine besondere Relevanz auszeichnet – so wird es zumindest in der Verlagswerbung und auf dem Backcover behauptet: »Die Realität kommt« ist ein zutiefst gegenwärtiger Roman [...].¹ »Gegenwärtigkeit« als Qualitätsmerkmal zu inszenieren ist nicht neu, verwunderlich ist diese Strategie vielleicht trotzdem, da bereits der Titel den Gegenstand eines an Wirklichkeit und Gegenwart interessierten Schreibens anders verortet: Die Realität ist hier eben nicht gegenwärtig, sondern (noch) zukünftig. Augenfällig wird in dieser Formulierung, dass sich Virtualität nicht (mehr) als binär-oppositioneller Begriff zu Realität denken lässt, wenn das queere Figureninventar des Romans auf der Suche nach einer sowjetischen Utopie-VR verschiedene Layer einer postapokalyptischen Diegese durchquert, wobei die Welt, durch die man sich bewegt, nicht *nur* als Simulation wahrgenommen wird, sondern als Erfahrung einer »neuen Realität«,² deren Status zwischen »halbgarer Ersatz«³ und »Erweiterung«⁴ je nach Perspektive changiert.

Damit kann der Text einem Schreiben zugerechnet werden, das im Anschluss an Florian Cramer als »postdigital« zu bezeichnen wäre, insofern es jenseits des teleologischen Fortschrittsdenkens einer Digitalisierung steht.⁵ Etwas attraktiver formulieren das wiederum die Testimonials im Verlagsmaterial, die von den ebenfalls noch recht jungen Autoren Joshua Groß und Juan S. Guse stammen. Während Groß

1 Rudi Nuss: *Die Realität kommt*, Zürich 2022, Backcover der gebunden Ausgabe; o.A.: »Liebe in Pixelruinen«, *Diaphanes*, 2022, <http://diaphanes.net/titel/die-realitaet-kommt-7228> (aufgerufen am 30.10.2022).

2 Nuss: *Die Realität kommt*, S. 22.

3 Ebd., S. 19.

4 Ebd., S. 20.

5 Vgl. Florian Cramer: »What Is Post-Digital?«, in: *APRJA* 3.1 (2014), S. 11–24, insb. S. 13: »In this sense, the post-digital condition is a post-apocalyptic one: the state of affairs after the initial upheaval caused by the computerisation and global digital networking of communication, technical infrastructures, markets and geopolitics.«

den Roman als »das Gegenteil von Doomscrolling« einordnet, macht Guse ein konkreteres Kategorisierungsangebot: »Rudi Nuss leitet den *glitch turn* der deutschsprachigen Literatur ein.«⁶ Trotz ihres durchaus parodistischen Untertons und bei allen Bedenken ob der gezielten Positionierung einer derartigen Verschlagwortung soll diese These im Folgenden zum Ausgangspunkt einer Bestandsaufnahme der ›Glitches‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur genommen werden. Dabei werden folgende Überlegungen angestellt: Was wäre das überhaupt, ein *glitch turn*? Ist eine solche Einordnung mit Blick auf die gegenwartsliterarische Produktion, die hier beobachtet und im weitesten Sinne als ›postdigital‹ angenommen wird, angemessen? Ist etwa eine auffällige Häufung von Glitches festzustellen? Was bedeutet dieser Begriff und inwiefern lässt sich von ›literarischen Glitches‹ sprechen? In der Darstellung einer postdigitalen Welt scheinen Glitches ubiquitär zu werden, wenn auch die genaue Rolle, die sie erzählerisch-formal spielen, auf den ersten Blick unklar bleibt.

I. »Ich ahnte überall Glitches, das geht zurück auf meine Mutter.«⁷ – Glitches als Störungsphänomen und künstlerische Strategie

Das *Oxford English Dictionary* bestimmt ›Glitch‹ als »[a] surge of current or a spurious electric signal«, als »short-lived irregularity in behaviour« oder auch allgemeiner als »malfunction«.⁸ Einen Eintrag im *Duden* gibt es nicht, obwohl der Begriff in vielen Bereichen der Kultur inzwischen gebräuchlich ist,⁹ nachdem er sich in den 1990er Jahren vor allem als Genrebegriff für bestimmte Spielarten experimenteller elektronischer Musik durchzusetzen begann.¹⁰

In Bezug auf einen vermeintlichen *glitch turn* lässt sich konstatieren, dass dem Begriff und dem Phänomen schon seit dem Jahrtausendwechsel eine gesteigerte Aufmerksamkeit in der (Pop-)Kultur zuteilwird. Konkret ließe sich das an zwei Ereignissen festmachen: Im ersten Teil der *Matrix*-Filmreihe von den Wachowski-Schwestern, erschienen 1999, spielen Déjà-vus eine besondere Rolle, nämlich als

6 Nuss: *Die Realität kommt*, Backcover der gebundenen Ausgabe.

7 Joshua Groß: *Flexen in Miami*, Berlin 2020, S. 7. Es handelt sich hierbei um den ersten Satz des Romans.

8 o.A.: »glitch, n.«, *Oxford English Dictionary*, März 2022, <https://www.oed.com/view/Entry/78999> (aufgerufen am 28.10.2022).

9 Zuerst ist in dieser Hinsicht sicherlich der Bereich der Computerspiele zu nennen, wo Glitches eine zentrale Rolle einnehmen, wenn sie von Spieler:innen gesucht, beobachtet und ausgenutzt werden, etwa um in Speedruns (dem kompetitiv betriebenen möglichst schnellen Abschließen eines Spiels) eine besonders gute Zeit zu erreichen.

10 Vgl. Kim Cascone: »The Aesthetics of Failure: ›Post-Digital‹ Tendencies in Contemporary Music«, in: *Computer Music Journal* 24.4 (2000), S. 12–18.

Artefakte, die einen ›Glitch in der Matrix‹ markieren. Dieser lässt Eingeweihte hinter die Fassade einer Simulation (und Verschwörung) blicken: Von außen wird in den Sourcecode eingegriffen und jemand nimmt eine Manipulation vor. Eine solche Störung hinterlässt Spuren und zeigt den Hacker-Protagonist:innen rund um Neo und Morpheus (sowie den Rezipient:innen des Films) damit eine Bedrohung an. In dieser Logik sind Glitches semiotisch bedeutend und lesbar als Anzeichen bzw. Spur eines auf der Darstellungsoberfläche nicht sichtbaren Zusammenhangs und damit wirksam als nicht-intentionale Zeichen.¹¹

Ebenfalls 1999 wird der wahrscheinlich bis heute bekannteste Glitch in einem Computerspiel gefunden, der sich als die Erscheinung von etwas ›Wildem‹ präsentiert: »A wild MISSINGNO. appeared!« heißt es nach einer komplizierten Abfolge bestimmter Eingaben in der ersten Generation der *Pokémon*-Spielreihe für den Gameboy von Nintendo. Aufgrund der technischen Limitierungen der Handheld-Konsole wird dadurch eine Störung hervorgerufen: Statt eines der 150 bekannten Monster erscheint im sich öffnenden Kampffinterface ein verzerrter Bildfehler, der zwar nicht im Entferntesten an Pikachu oder Schiggy erinnert, sich aber im Spiel durchaus wie ein Pokémon behandeln lässt. Spieler:innen können Missingno. fangen und mit ihm kämpfen, auch wenn dabei die Gefahr besteht, dass der Speicherstand korrumpiert wird. Der Missingno.-Glitch geht schnell in die noch kurze Geschichte einer jungen Subkultur ein, wird zum Gegenstand von Diskussionen und Memes und ist sogar als Plüschtier in Etsy-Shops zu erwerben. Dabei ist es ein gutes Beispiel für eine Annäherung an eine Poetik des Glitches:¹² Visuell zeichnen

11 Zum hier verwendeten Begriff der Spur als nicht-intentionales Zeichen vgl. Sybille Krämer: »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme«, in: dies./Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (2007), Frankfurt a.M. 2016, S. 11–33; darüber hinaus Erika Linz/Gisela Fähmann: »Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis«, in: dies./Cornelia Epping-Jäger (Hg.): *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen. Festschrift für Ludwig Jäger zum 60. Geburtstag*, München 2005, S. 89–103, insb. S. 89: »Spuren sind eben keine Abbilder von Sachverhalten oder Ereignissen. Sie halten zwar etwas Nicht-Gegenwärtiges fest, aber immer nur als Hinterlassenschaft eines vollzogenen Prozesses, der selbst jedoch nicht mehr einholbar ist. Zu einem Zeugnis vollzogener Prozesse werden Spuren dabei erst dadurch, daß sie in hypothetischen Deutungsakten als solche gelesen werden. Eben diese Bestimmungsmomente der Spur als Verweis auf ein nicht einholbar Vergangenes wie als Prozessierungsergebnis von Lektüren weisen sie eher als Verfahren denn als Phänomen aus. Diese inhärente Operativität scheint den Spurbegriff in besonderer Weise dafür zu prädestinieren, gegen repräsentationale Bedeutungs- und Wahrnehmungsmodelle eingesetzt zu werden.«

12 Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Clemens J. Setz: »Die Poesie der Glitches«, *Logbuch Suhrkamp*, <https://www.logbuch-suhrkamp.de/clemens-j-setz/die-poesie-der-glitches> (aufgerufen am 31.10.2022).

sie sich durch Zufälligkeit, Repetitivität, Verpixelung sowie die Zerstörung ›korrekter Geometrie aus – der Code läuft zwar weiter ab, aber auf der (Text-)Oberfläche kommt es zu Darstellungsfehlern. Der Glitch wird so zum Ausgangspunkt für einen produktiv-kreativen Umgang mit der Materialität des Digitalen, sei es auf der Ebene des Codes oder gar der physischen Träger, die manipuliert werden, wie man es etwa vom Circuit bending, dem künstlerischen Kurzschließen der Schaltkreise von analogen Soundsynthesizern oder Effektgeräten, kennt. Unter dem Label ›Glitch-Art‹ werden die Arbeiten einer ganzen Reihe von Künstler:innen um Rosa Menkman, Melissa Barron oder Daniel Temkin subsumiert, deren experimentelle Verfahren, Glitches hervorzurufen, in der Tradition einer modernistischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts stehen, die mit Störung arbeitet. »Glitch« oder auch »noise«, so schreibt die Medienwissenschaftlerin Carolyn L. Kane, »are well established techniques [...]. [...] [S]cratching, desaturation, illegibility, and broken materials were used to mark something askew in psychic and social registers. Such anti-communicative strategies were quickly rationalized into mainstream cultural styles.«¹³ Etwa ein Jahrzehnt nach *Matrix* und *Missingno.* geschieht genau das, wenn Kanye West 2009 gemeinsam mit Kid Cudi im Video zu *Welcome to Heartbreak* performt, überlagert von grafischer Kompressionszersetzung, Artefakthaftigkeit und stetiger optischer Neuformierung.¹⁴

In der Kunst- und Medientheorie ist während des Entstehens einer Glitch-Art um 2010, sowie im Anschluss an bestehende Reflexionen von künstlerischen Strategien der Störung ausgiebig über Glitches nachgedacht worden. Ausgehend von einer Etymologie, die vom deutschen ›glitschen‹ und dem jiddischen ›gletshn‹ ableitbar ist,¹⁵ beschreibt Kane den Glitch folgendermaßen: »In computing, a glitch denotes a problematic, annoying, or unintended error that [...] tends to be negligible, quickly absorbed by the larger, still-functioning system. [...] When a glitch appears, it indicates a relatively rare moment of unplanned, unprogrammed mediation [...].«¹⁶ Der Fehler ist hier Initiationspunkt der künstlerischen Praxis, die vom Interesse an der Materialität des Digitalen geleitet ist, einem »desire to explore the raw matter that resides both beneath and at the very surface of digital imagery«,¹⁷ wie es Hugh S. Manon und Daniel Temkin in einer ihrer 56 »Notes on Glitch« formulieren und dabei eine Metaphorik von Oberfläche und Tiefe bemühen. Die Materialität digitaler Medien wird als eine Art Blackbox adressiert: Was passiert,

13 Carolyn L. Kane: *High-Tech Trash. Glitch, Noise and Aesthetic Failure*, Oakland 2019, S. 48.

14 Vgl. Kanye West ft. Kid Cudi: »Welcome to Heartbreak«, *YouTube*, 16.06.2009, <https://youtu.be/wMHoe8klZtE> (aufgerufen am 31.10.2022).

15 Vgl. Legacy Russell: *Glitch Feminism*, London/New York 2020, S. 28f.

16 Kane: *High-Tech Trash*, S. 15.

17 Hugh S. Manon/Daniel Temkin: »Notes on Glitch«, in: *World Picture* 6 (2011), http://worldpicturejournal.com/WP_6/PDFs/Manon.pdf (aufgerufen am 10.11.2022), S. 9.

wenn einzelne Parameter verändert werden oder ein Teil des Sourcecodes gelöscht wird?¹⁸ Die Ergebnisse einer solchen im emphatischen Sinne *dilettantischen* Manipulation zur Störung des erwarteten Ablaufs sind unvorhersehbar und werden daher auch als »wild glitches« bezeichnet. Diese stehen in Abgrenzung zu »domesticated glitches«, die nachträglich, etwa durch Filter in verschiedenen Bildbearbeitungsanwendungen, appliziert werden.¹⁹ Als Störung im eigentlichen Sinne lässt sich dieses Verfahren im Rahmen einer medientheoretischen Perspektive vor dem Hintergrund eines Shannon/Weaver'schen Kommunikationsmodells nur begreifen, wenn ihm das Akzidentelle abhandenkommt: »Man wird durch eine Störung gezwungen, sich auf etwas zu beziehen, das *nicht* geschehen ist, so daß Intentionalität, Übereinstimmung und Einvernehmlichkeit sich selbst als »Nachträglichkeit eines Nicht-Geschehenen« erkennen müssen.«²⁰ »Richtige«, »wilde« Glitches, so ließe sich festhalten, stören intendierte Kommunikationsabläufe, enttäuschen Rezeptionserwartungen und behindern automatisierte Lektüren. Doch was bedeutet das für Literatur?

II. »Wie ein Glitch in der Textur der Stadtlandschaft« – Glitches als Erweiterung des literarischen Darstellungsinventars

Vor dem Hintergrund der beschriebenen Tendenzen in Popkultur und postdigitaler Kunst verwundert es nicht, dass der Begriff »Glitch« auch Einzug in literarische Texte gefunden hat. Bereits eine kursorische Lektüre zeigt: Nicht nur bei Rudi Nuss werden wir mit einer Vielzahl von Glitches konfrontiert, sondern auch bei Guse (*Miami Punk*) und Groß (*Flexen in Miami*) selbst sowie in Marius Goldhorns *Park* oder auch Lisa Krusches Erzählung *Für bestimmte Welten kämpfen und gegen andere* fällt der Begriff. Sucht man in der Lektüre aktiv nach Glitches, fällt auf, dass diese in der Diegese von Nuss' Roman *Die Realität kommt* eine nicht nur signifikante Rolle spielen, sondern auch konkret als solche benannt werden. Hier glitchen »[Daten] durch Schlehdorn-

18 Gerade die Übersetzung von Code in eine vermeintlich unmittelbar lesbare Oberflächenstruktur, wie etwa eine Foto- oder Bilddatei, gerät in diesem Kontext in den Fokus. Beobachten und nachvollziehen lässt sich das etwa mithilfe von Hex-Editoren, in denen sich beispielsweise die binären Daten einer JPEG-Datei darstellen lassen und in denen auf dieser Ebene Änderungen vornehmbar sind. Eine Analyse sowie ein Anwendungsbeispiel hierzu bietet Omar Shehata: »Unraveling the JPEG«, in: *Parametric Press* 1 (2019): *Science + Society*, 01.05.2019, <https://parametric.press/issue-01/unraveling-the-jpeg> (aufgerufen am 28.10.2022).

19 Vgl. Kane: *High-Tech Trash*, S. 15.

20 Albert Kümmel/Erhard Schüttelpelz: »Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel«, in: dies. (Hg.): *Signale der Störung*, München 2003, S. 9–13, hier S. 10.

sträucher«²¹ oder das Erzählsujet erkennt »im Kräuseln des Wassers [...] ihr Profile Pic, als wäre es durch die Membranen Avalons in die Blumensimulation geglichtet.«²² Die erzählte Welt als VR wird »stetig durchglichtet und umformatiert«,²³ von einem »glitchy Flimmern« heimgesucht und ist an ihren Rändern durchlässig,²⁴ was vor allem fiktionstheoretische Ontologie-Knoten zeitigt: »Sie erzählt mir bei jedem Besuch etwas Neues über die Serie, die nie existiert hat und die aus irgendeinem Grund in unsere Realität geglichtet ist.«²⁵

Bei Joshua Groß fungieren Glitches eher als Objekt eines der (intradiegetischen) Erzählinstanz zuordenbaren Vorbehalts: »Ein Misstrauen gegenüber dem Wirklichen, eine parawissenschaftliche Wachheit bezüglich der Instabilität«²⁶ rufe diese Ahnungen hervor. Glitches werden zum ubiquitären Verdacht, lauern scheinbar »überall«, eine epistemologische Grundhaltung, die, wie es nur nebulös-andeutend heißt, »[zurück]geht [...] auf meine Mutter.«²⁷

Jenseits von ontologisch-epistemologischen Einstellungen betonenden Verwendungen des Begriffs gehören Glitches zu normalisierten Phänomenen einer postdigitalen Gegenwart, wie sie auch in realistischen Darstellungsweisen, gerade des Umgangs mit Medien, beobachtet werden. So ist von Glitches etwa die Rede, wenn der Protagonist von *Flexen in Miami* auf technische Probleme bei der Nutzung eines Video-Kommunikationsdienstes stößt: »Ihr Gesicht fror ein, ein Glitch.«²⁸ In Goldhorns *Park* hingegen präsentieren sich Glitches als Wahrnehmungseffekte einer App, mit der sich das postdigitale Subjekt die Welt erschließt und sich in ihr verortet:

»Arnold öffnete Google Maps, vergrößerte seine Umgebung, die ihm nun als ein matschiges 3D-Modell angezeigt wurde. Es erinnerte ihn an eine Ausgrabungsstätte. Oder ein Ruinenfeld. Ein Monolith, der Tour Montparnasse, stand dort, dunkelgrau und verpixelt, wie ein Glitch in der Textur der Stadtlandschaft.«²⁹

In Guses *Miami Punk* hingegen finden Glitches vornehmlich innerhalb von vertrauten Computerspiel-Diegesen statt und stellen Spieler:innen in erster Linie vor das Rätsel, was sie hervorruft und wie sie sich unter Umständen reproduzieren lassen.³⁰ Während die Figuren der Diegese verschiedene Phänomene als Glitches bezeichnen,

21 Nuss: *Die Realität kommt*, S. 9.

22 Ebd., S. 24.

23 Ebd., S. 98.

24 Ebd., S. 102.

25 Ebd., S. 156f.

26 Groß: *Flexen in Miami*, S. 7.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 189.

29 Marius Goldhorn: *Park*, Berlin 2020, S. 33.

30 Vgl. Juan S. Guse: *Miami Punk*, Frankfurt a.M. 2019, S. 492–499, 530–540, 575–582.

werden andere Phänomene, die ebenfalls als solche lesbar sind, erzählerisch nicht so benannt; die Frage, wie das Erzählte ontologisch einzuordnen ist, wird so für die Rezipient:innen erst virulent.³¹

Damit, dass ein medientheoretischer Begriff seinen Weg in die Sprache literarischer Gegenwartstexte findet, ist nicht bereits die mit ihm bezeichnete Bewegung der Störung literarisch realisiert. Obwohl die Frage durchaus berechtigt ist, auf welcher Ebene eine solche Störung im Bereich der Literatur überhaupt stattfinden bzw. was das Material des romanhaften Erzählens sein könnte, ist ebenso klar, dass das Erzählen hier nicht gestört wird, im Gegenteil: Mit dem Signifikant ›Glitch‹ lässt sich inzwischen etwas auf den Punkt bringen, was zuvor schwerer erzählerisch zu erfassen war. Gewissermaßen ist damit bereits ein Indiz für die Normalisierung des Digitalen gegeben und der Eintritt in eine *postdigitale* Phase dadurch markiert, dass, wie es Hannes Bajohr ausdrückt, »Digitalität so normal geworden ist, dass es [sic!] nicht mehr als Hauptmerkmal gelten kann.«³² Wenn sich eine künstlerische Form wie das literarische Erzählen in seiner Konventionalität für eine Sprache öffnet, in der Glitches zum Inventar des Beschreibens gehören, ist damit vielleicht auch ein weiterer Schritt auf dem Weg seiner Domestizierung getan: der Einzug in konventionell literarische Darstellungsverfahren. Im Rahmen der behandelten Texte wird dieses Moment durchaus exponiert inszeniert. Nicht nur in Groß' Roman bildet die Ahnung von Glitches den Auftakt, auch in *Die Realität kommt* heißt es zu Beginn des ersten Kapitels:

»Als die Programmierer verschwanden, blieben die untergehenden Sonnen aller Inseln am Horizont hängen. Das Interface lag weit verteilt in der Landschaft, durch Schlehdornsträucher glitchten ab und an Daten längst vergangener Userx, Messages und Posts von wirren Sexts voller Typos über rassistische Shitposts und in Gewässern gelöstem Discourse bis hin zu irrelevanten, vergessenen Cartoonserien, Amateurporn zarter Otter und flauschiger Dykes; alles in steter Mutation, kleine Wesen aus Daten, lebendige Polygone, neue Tiere.«³³

An dieser hervorgehobenen Position, an der die Leser:innen sich noch nicht an das verwendete erzählerische Vokabular gewöhnt haben, überfordert die Aneinanderreihung von sprachlichen Besonderheiten, die als Daten aus subkulturellen Online-Communitys in die diegetische Landschaft glitchen. Zumindest in dieser Hinsicht ähnelt das Vorgehen den Verfahren der Popliteratur, bei denen – ebenfalls oftmals

31 Vgl. Philipp Ohnesorge: »nicht eingefroren, sondern vital u. lebendig«. Glitches als Heimsuchung in Juan S. Guses *Miami Punk*«, Berlin/Boston 2022, S. 147–171.

32 Hannes Bajohr: »Das Reskilling der Literatur. Einleitung zu *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*«, in: ders. (Hg.): *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, Berlin 2016, S. 7–21, hier S. 18.

33 Nuss: *Die Realität kommt*, S. 9.

so exponiert wie hier – die Literaturfähigkeit von Markennamen thematisch wird. Wie 1995 »Fisch-Gosch«, die »Barbourjacke«, das »Traxx« und das »P1« den Auftakt von Krachts *Faserland* irritierten,³⁴ verwirren hier Begriffe wie »Sexts«, »Shitposts« oder »Amateurporn« Leser:innen, denen die Spezialdiskurse von obskuren Subreddits oder Discord-Servern unbekannt sind.

III. »Ein Fleck, den sie allerhöchstens für einen Glitsch halten würden« – textuelle Glitches und Oberflächen als Texturen

Interessanter werden Glitches als Element von Literatur jedoch, wenn sie bereits auf textueller Ebene erzählerische Verfahren zu stören beginnen. Ein Beispiel dafür liefert etwa Lisa Krusches 2022 beim Bachmannpreis eingereicherter Text *Für bestimmte Welten kämpfen und gegen andere*, der gerade die etymologische Herleitung des Glitch-Begriffs produktiv macht. So ist auch hier zwar die Rede von einem »mythischen World Glitch«,³⁵ bereits zuvor jedoch sorgt die Protagonistin dafür, dass ihr Avatar innerhalb einer Spielwelt mit der Hilfe verschiedener Items »kaum wahrnehmbar für ihre Gegner« wird, »ein Fleck, den sie allerhöchstens für einen Glitsch halten würden«. ³⁶ Jenseits der Frage danach, ob die orthografische Abweichung Absicht ist oder nicht, sorgt der Begriff »Glitsch« für eine Störung einer automatisierten Lektüre, macht diese sogar über die irritierende Funktion hinaus produktiv, indem die »glitschende« (Über-)Flüssigkeit der Sprache betont wird – ohne den Text »ausrutschen«, »fallen« und damit scheitern zu lassen.

Bei einem genaueren Blick fällt eine weitere Besonderheit dieser postdigitalen Sprache literarischer Texte nach einem vermeintlichen *glitch turn* auf: Wo etwas glitcht, ist etwas *durchlässig*, ist vor allem bei Nuss eine Bewegung *durch* eine Oberfläche beobachtbar, sei es nun durch »Schlehdornsträucher«, »die Membranen Avalons«, die »Vapor Plateaus«, ³⁷ »durch die Couch«, ³⁸ oder schließlich *in* »unserer Realität«. ³⁹ Innerhalb der Diegesen dieser Texte ist damit eine metaleptische Struktur beschrieben, die die Grenzen zwischen narrativen Ebenen adressiert. Das ist jedoch nicht als Glitchen bzw. als Störung des Erzählens etwa nach dem

34 Christian Kracht: *Faserland* (1995), München 2003, S. 13. Zur Relevanz von Markennamen und Listen vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002.

35 Lisa Krusche: »Für bestimmte Welten kämpfen und gegen andere«, *Bachmannpreis ORF*, 2020, https://files.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/202019/fr_bestimmte_welten_kmpfen_und_gegen_andere__lisa_krusche_749180.pdf (aufgerufen am 01.11.2022), S. 12.

36 Ebd., S. 10.

37 Nuss: *Die Realität kommt*, S. 98.

38 Ebd., S. 100.

39 Ebd., S. 244.

Schema erzählerischer Unzuverlässigkeit lesbar, die an die Subjektivität der homodiegetischen Erzählinstanz gebunden wäre, sondern daran, dass hier postdigitale Gegenwarten erzählt werden, die zu einem gewissen Teil immer schon virtuell vermittelt sind. Damit ist auch ein neues Nachdenken über Oberflächen notwendig, die innerhalb dieser Vermittlung auf neue Weise durchlässig werden. Dies lässt sich an der erzählerischen Verwendung des Begriffs der ›Textur‹ ablesen: Als ›Textur‹ bezeichnet man vor allem im Kontext von 3D-Grafik-Modellierungen die Oberfläche eines virtuellen Körpers, die wie eine Haut über diesen gespannt wird. Ein Großteil der gegenwärtig verwendeten Computerspiel-, VR- und Simulationswelten setzt sich aus derartigen 3D-Modellen zusammen, wobei die verwendeten Texturdateien die »Oberflächenbeschaffenheit, Oberflächengestalt von dreidimensionalen Grafikobjekten« bestimmen.⁴⁰ Die Aufnahme des Begriffs der ›Textur‹ ins erzählerische Vokabular ergänzt eine Poetik der Oberfläche um die Dimension der Vermittlung, der Medialität. Indem diese thematisiert wird, können die vermeintliche Unvermitteltheit, Authentizität und direkt zugängliche Materialität des Oberflächlichen erzählbar werden: Eine Textur kann von geringer Qualität sein oder nicht genau auf das betreffende 3D-Modell passen, was zu Bildstörungen führt. Diese fallen den Erzählinstanzen als Glitches auf: »Teile des Schrottes hatten eine geringere Auflösung, die Texturen luden nicht, einige Stellen bestanden bloß aus einem glitchy Flimmern, genau da, wo die LORE die Leerstellen unserer Erinnerung nicht auffüllen konnte.«⁴¹

In der Poetik einer postdigitalen Literatur werden nach einem *glitch turn* auch Oberflächen neu, nämlich als Texturen, verhandelt. Wenn diese aus der automatisierten Wahrnehmung des Bekannten herausfallen, es also zu einer Störung kommt, wird das als Glitch thematisiert. Als ein ›turn‹ lässt sich das vielleicht insofern lesen, als damit ein Wandel oder eine Wende in der Beschaffenheit literarischer Texte bezeichnet ist, der in der Neueinführung eines Begriffs in den Bereich der Literatur kulminiert: So viel wie in den letzten Jahren war in der deutschsprachigen Literatur noch nie von Glitches die Rede. Zu einem *glitch turn* wird das jedoch erst, so möchte ich argumentieren, wenn Glitches im Rahmen eines literarischen *Verfahrens* produktiv gemacht werden, wenn man also in Anlehnung an Doris Bachmann-Medicks Überlegungen zu *cultural turns* davon sprechen kann, dass eine Transformation zu beobachten ist, die beschreibende Begriffe in operative Begriffe umwandelt.⁴² Auf den Gegenstand der Literatur lassen sich derartige wissenschaftstheoretische Überlegungen ohnehin nur bedingt übertragen, daher

40 Peter Fischer/Peter Hofer: *Lexikon der Informatik*, 15. überarbeitete Auflage, Berlin/Heidelberg 2011, S. 901.

41 Nuss: *Die Realität kommt*, S. 102.

42 Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (2006), Reinbek bei Hamburg³2009, S. 26.

soll im Folgenden der Glitch als ein literarisches *Verfahren* der Störung noch genauer konturiert werden.

IV. »Heimsuchung, das war das Wort, das sich aufdrängte.« – Glitches im Kontext eines literarischen Verfahrens der Störung

Guses Roman *Miami Punk* nun entwirft eine Diegese, in der Glitches bereits integraler Bestandteil ihres Zustandekommens sind: eine Welt Miamis, der das Meer abhandengekommen ist, als wäre es – wie in einem Computerspiel – nicht richtig geladen worden. Dieses Szenario fungiert als eine Art erzählerische Versuchsanordnung, in der Reaktionen auf eine radikal neue Situation beobachtbar werden. Angesichts dieser elementaren Rolle des Glitches verwundert es nicht, dass Glitches selbst dann nicht explizit als solche bezeichnet werden, wenn sie beim Spielen eines Computerspiels auftreten, so etwa, wenn eine:r der Protagonist:innen des Textes sich an ein Ereignis in der Jugend zurückerinnert:

»Als ich dann hörte, wie meine Mutter wütend Geschirr abstellte, weil ich noch immer nicht zum Frühstück gekommen war, da stieß ich hektisch den Kater von mir, der gegen die in der Konsole steckende ISS64-Kartusche stieß u. damit etwas in Gang setzte, das meine Augen versteinern ließ: Die Spieler verwandelten sich in epileptische Streifen. Das Bild war nicht eingefroren, sondern vital u. lebendig. Wie durch ein schwarzes Loch in die Länge gezernte Wesen sahen die Figuren aus. Auch der Sound war gestört.«⁴³

Die intern fokalisierte Erzählinstanz nimmt dieses Geschehen wahr, ohne zu verstehen, dass es sich dabei um einen Glitch handelt. Eine diegetische Störung liegt hier bereits dadurch vor, dass es sich bei der Passage um eine spätere Narration aus der Erinnerung handelt – markiert etwa durch das Reflexions- und Sprachniveau sowie die formalen Besonderheiten der Abkürzung von Konjunktionen: Hier wird nicht vom etablierten Erzählschema abgewichen, das sich dezidiert durch das Verfügen über wissenschaftliches und technisches Fachvokabular auszeichnet – es wäre naheliegend, dass ein solches Erzählen ›Glitches‹ beim Namen nennt. Doch die Erzählinstanz muss anscheinend zu anderen Skripten greifen, um das Wahrgenommene für sie lesbar zu machen und es in eine bekannte Sprache zu übersetzen. Dem Kind, das unter Wahrnehmungsstörungen und optischen Illusionen leidet, wie zuvor bereits mehrfach thematisiert wurde, *drängt* sich dabei eine bestimmte Lesart *auf*: »[D]enn das war ja im Grunde das Grausame daran, dass ich das alles irgendwie schon kannte, von den Tagträumen, die mich heimsuchten.«⁴⁴ Erzählerisch wird

43 Ebd., S. 133.

44 Ebd.

hier eine Unsicherheit formuliert: Handelt es sich bei dem Wahrgenommenen etwa um einen der bereits bekannten Tagträume, die sich als Heimsuchung offenbaren?⁴⁵ Der Semantisierungsprozess folgt den Spuren, die mithilfe bekannter Skripte erkennbar werden. Was hier zur Darstellung kommt, ist die Art und Weise, wie Glitches gelesen werden, nämlich als Spur von etwas, und dafür gilt, was Sybille Krämer wie folgt formuliert: »Etwas ist nicht Spur, sondern wird als Spur gelesen. Es ist der Kontext gerichteter Interessen und selektiver Wahrnehmung, welcher aus bloßen Dingen Spuren macht.«⁴⁶ Ein Glitch zwingt das Erzählen aufgrund seiner Unlesbarkeit zur Spurensuche, die ungewöhnliche Verknüpfungen notwendig macht, weil es Fehler auf der Oberfläche bzw. der Textur des Wahrgenommenen gibt.

In Bezug auf *Miami Punk* lässt sich argumentieren, dass dieses erzählerische Verfahren der Spurensuche, ausgehend von der Rezeption, nicht der Produktion von Glitches, in der Lektüre des Textes übernommen wird, was im Kontext der Überlegungen als ein »Verfahren der Heimsuchung« zu bezeichnen wäre. Ein solches erweitert als Verfahren das formalistische Konzept einer Verfremdung, die Viktor Šklovskij prägt, wenn er als Ziel einer Kunst als Verfahren bestimmt, »ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen.«⁴⁷ Dass das in diesem Kontext geforderte »Neue Sehen« als Begriff der Sensibilität konturiert wird – »Empfinden« statt »Wiedererkennen« –,⁴⁸ rückt es in die Nähe eines *Spurenlesens*, wie es sich von seiner Etymologie her charakterisieren lässt:

»Spur« (lat. »vestigium«) kommt vom althochdeutschen »spor« und meint ursprünglich den Fußabdruck. Wortgeschichtlich steht »Spüren«, also die mit Spürkraft ausgeübte Handlung des Aufnehmens und Folgens einer Fährte (»Spürnase!«), damit in engem Zusammenhang. Das Objekt (Spur) und eine Tätigkeit (Spüren) gehen eine elementare Beziehung ein, aber nicht so, dass diese Tätigkeit sich – wie es doch naheläge – auf das »Machen« von Spuren bezieht, vielmehr auf ihre Deutung und Verfolgung. Nicht also die Entstehung einer Spur, sondern

45 »Heimsuchung« drängt sich auch insofern auf, als mit dem Begriff eine Logik des Spuks affiziert wird, die der semiotischen Charakterisierung der Spur einerseits durchaus nahesteht und andererseits die Unterbrechung bzw. Störung bekannter Ordnungen und Abläufe befällt. Vgl. in diesem Kontext vor allem Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (1993), Frankfurt a.M. 2004, insb. S. 59: »Die Hegemonie organisiert immer die Unterdrückung und also die Bestätigung der Heimsuchung. Die Heimsuchung gehört zur Struktur jeder Hegemonie.«

46 Krämer: »Was also ist eine Spur?«, S. 16.

47 Viktor Šklovskij: »Die Kunst als Verfahren« (1916), in: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1988, S. 3–35, hier S. 15.

48 Vgl. hierzu Renate Lachmann: »Die »Verfremdung« und das »Neue Sehen« bei Viktor Šklovskij«, in: *Poetica* 3 (1970), S. 226–249.

der ihrer Genese nachträgliche Gebrauch ist die zur Spur scheinbar ›passende‹ Tätigkeitsform. Ist hier schon angelegt, dass erst der Gebrauch als Spur etwas zur Spur macht?⁴⁹

Erweitert wird dieses Verfahren einer Heimsuchung insofern, als immer wieder das Darstellen selbst thematisiert wird, was sich gegen Ende von *Miami Punk* ins Selbst-reflexive wendet: Ein Ereignis, das komplett aus dem Rahmen des Erwartbaren herausfällt, das Aufsteigen und Entschweben eines der zentralen Handlungsorte der Diegese, muss erzählerisch verarbeitet werden. Der Erzählinstanz bleibt angesichts dessen nichts anderes übrig, als den Kontrollverlust bei der Einordnung dieses Ereignisses einzugestehen: »Heimsuchung, das war das Wort, das sich aufdrängte. Rückkehr ins Gedächtnis, Befreiung aus der Verschüttung, unverhoffte Bergung.«⁵⁰ An dieser Stelle wird Erzählen als etwas inszeniert, das sein (diegetisches) Material verarbeiten muss, indem es Spuren aufnimmt und liest, die den Gegenstand des Erzählens heimsuchen, die zurückkehren und die sich aufdrängen. Ein solcher erzählerischer Prozess verfährt immer schon als Lektüre, indem er etwas übersetzt bzw. eine Transkription anfertigt. Diese lässt sich begreifen als eine »Operation der Unter- bzw. Herstellung von Lesbarkeit« angesichts einer aposemischen Natur des Zeichens in seiner medialen Erscheinungsform,⁵¹ also einer »Form in sich bedeutungsloser, medialiter erscheinender Ausdrucksgestalten«.⁵²

V. Fazit

Lässt sich das, was auf den vorangegangenen Seiten in den Blick genommen wurde, als ein *glitch turn* charakterisieren? Vonseiten der Textproduktion gegenwärtigen, postdigitalen Erzählens, das die (Pop-)Kultur dieser Gegenwart verarbeitet, gerät nicht wirklich etwas ins Glitchen. Es lässt sich zwar konstatieren, dass mit Blick auf die untersuchten Texte der Einzug eines postdigitalen Phänomens ins Darstellungsinventar des Gegenwartserzählens deutlich markiert ist. Wo sich das erzählerische Vokabular literarisch-realistischer Texte jedoch des Begriffs des ›Glitches‹ bedient, wird eine Störung des *Erzählten* und nicht des *Erzählens* thematisch. Damit lösen sich die Texte nicht bereits von der konventionellen Form literarischen Erzählens: Es handelt sich bei diesen Texten – Krusches Erzählung ausgenommen – um Romane,

49 Krämer: »Was also ist eine Spur?«, S. 13.

50 Guse: *Miami Punk*, S. 625.

51 Georg Stanitzek: »Transkribieren. Medien/Lektüre. Eine Einführung«, in: ders./Ludwig Jäger (Hg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, S. 7–18, hier S. 7.

52 Ludwig Jäger: »Zeichen/Spuren. Skizze zum Problem der Sprachzeichenmedialität«, in: Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*, Köln 2001, S. 17–31, hier S. 22.

die Diegesen entwerfen und zum Gegenstand der Darstellung machen, so sehr sie sich auch im Grad der automatisierten Nachvollziehbarkeit dieser Diegesen unterscheiden mögen. Auf der Ebene des Mediums der Lektüre, also des konkreten literarischen Textes, glitcht nichts, zumindest nicht, wenn dort explizit von »Glitches« die Rede ist. Eine solche Verarbeitung von Glitches in der Literatur ist daher durch eine Art Nachträglichkeit gekennzeichnet, bei der die sich im Postdigitalen souverän bewegende Erzählinstanz die Kontrolle über das Material behält, indem sie eine Einordnung vornimmt. Dies wäre ausgehend von der Unterscheidung, die Carolyn L. Kane trifft, eher als »domesticated« denn als »wild« Glitch zu charakterisieren. Gerade für diese Domestizierung des Glitches spricht auch der spielerische Charakter der Behauptung eines *glitch turn* in der Literatur durch einen Vertreter dieses Feldes. Guse scheint hier eine bewusste Manipulation des Diskurses über Literatur anhand und auf der Ebene des paratextuellen Materials vornehmen zu wollen. Wie genau der Diskurs daraufhin ins »Glitchen« gerät, wird nicht weiter gesteuert, sondern durch dieses punktuell begrenzte parodistische Eingreifen nur angestoßen.

Guses eigener Roman positioniert Glitches am ehesten im Kontext eines postdigitalen Verfahrens der Störung, wenn damit eine Wendung des Blicks von der Produktionsseite des Glitches zur Rezeption beschrieben ist. Das Erzählen leistet in *Miami Punk* einen Transkriptionsprozess: Ein Glitch produziert als Störung Spuren, die im Rahmen eines narrativen Deutungsprozesses lesbar gemacht werden müssen. Gerade die Überlagerungen, die dabei auftreten, gehören als Teil der Wahrnehmung zu postdigitalen (virtuellen) Realitäten. Ein Verfahren der Heimsuchung macht diese greifbar, indem automatisierte Lektüren gestört werden, etwa durch die Sichtbarwerdung eines Kontrollverlusts des Erzählens oder die Entautomatisierung einer Figurenwahrnehmung. Durch den Glitch gerät etwas in Bewegung, was als feststehend angenommen wird, ohne dass es dadurch zum Systemzusammenbruch kommt. Dies zeitigt ein Verfahren der Heimsuchung, ein Changieren zwischen automatisierten und verfremdeten Lektüren und die Übersetzungsphänomene bzw. -verluste, die dadurch hervorgerufen werden. Ein ernstzunehmender *glitch turn* würde vielleicht expliziter einen solchen Transkriptionsprozess und damit das, was Georg Stanitzek als die »Performativität« medialer Phänomene« und damit auch die »Performativität ihrer Darstellung« bezeichnet, thematisieren.⁵³ Im konventionellen romanhaften Erzählen fällt eine originäre Produktion von Glitches schwer, aber eine Poetik der Oberfläche lässt sich durch die angesprochenen verfahrensmäßigen Anpassungen, die die rezeptionsseitige Verarbeitung in den Mittelpunkt stellen, durchaus um ein Modell des Glitches erweitern. Mit Blick auf eine postdigitale Gegenwartsliteratur ist in diesem Kontext eine (Weiter-)Entwicklung von Verfahren der Störung, die sich unter dem Stichwort »Glitch« versammeln lassen, mit Spannung abzuwarten.

53 Ebd., S. 11.

Poetik und Hermenautik

Oberfläche und Tiefe in Christian Krachts *Eurotrash*

Vera Bachmann

I. Eine zähe Unterscheidung

Die Spekulationen über die Zukunft der Smartphones sind so futuristisch wie erwartbar. Leistungsstärker und energieeffizienter sollen sie sein, vernetzter und intelligenter, aber vor allem soll die Technik, die das alles ermöglicht, gänzlich unsichtbar werden. Hologramme könnten künftig die Displays ersetzen, Smart Tattoos die Haut zum Touchscreen machen.¹ Der menschliche Körper wird damit zur Tiefe der Technik.

Erinnerten die ersten Handys noch stark an schnurlose Festnetztelefone, wurden die Modelle mit der Zeit immer kleiner, bis sie mit den Klapphandys auf Daumenlänge schrumpften. Seit Einführung der Smartphones wuchsen die Displays, die Geräte wurden größer, aber flacher. Der Screen wurde als Touchscreen selbst zur Benutzerschnittstelle und integrierte die früheren Knöpfe und Tasten. Neuere Modelle verzichteten auch noch auf Rahmen und Rückseite, sie sind reines Display, das alle technischen Komponenten verdeckt.²

Damit vollzieht die Entwicklung der Smartphones nach, was spätestens seit der Postmoderne als Allgemeinplatz gelten kann: dass nämlich alles nur noch Oberfläche sei. Die Tiefe hatte lange Zeit die privilegierte Position als schwer zugänglicher Ort von Sinn und Bedeutung,³ während die Oberfläche als ihr Gegenbegriff entsprechend geringgeschätzt wurde. »Oberflächen galten und gelten geheimhin als suspekt«, so Hans-Georg von Arburg. »Sie scheinen nur der Zier, wenn nicht gar

1 Vgl. Carolina Díaz Marsá/Dennis Steimels: »Zukunft der Smartphones. In 2030 laden Sie Handys per Funk und nutzen Holo-Displays«, in: *PC-Welt*, 14.04.2022, <https://www.pcwelt.de/article/1203611/zukunft-des-smartphones.html> (aufgerufen am 09.11.2022).

2 Vgl. Jamal Fischer: »Besteht fast nur aus Display: Xiaomi beeindruckt mit neuem Hammer-Smartphone«, in: *Chip*, 27.10.2019, https://www.chip.de/news/Besteht-fast-nur-aus-Display-Xiaomi-beeindruckt-mit-neuem-Hammer-Smartphone_174339147.html (aufgerufen am 09.11.2022).

3 Zur Kulturgeschichte der Tiefe vgl. Dorothe Kimmich/Sabine Müller (Hg.): *Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken*, Berlin u.a. 2020.

der Irreführung zu dienen, denn der Schein – so heißt es seit jeher – trügt.«⁴ Das Eigentliche dagegen werde in der Tiefe gesucht: »Kanonisch ist die ›Tiefe‹ der ›Oberfläche‹ oft vorgezogen worden, Auszeichnungen im Namen des ›Tiefen‹ sind wichtiger Bestandteil von Wertbegründungen und mitunter erfolgreicher Kanonstiftungen geworden und wirken bis heute«,⁵ schreibt Thomas Hecken. Inzwischen hat die Umwertung dieser Valenzen aber ebenfalls eine lange Tradition. Seit Nietzsche davon sprach, die Griechen seien oberflächlich aus Tiefe gewesen,⁶ hat der Gedanke vielfache Variationen erfahren. Über Hofmannsthal, der empfahl, die Tiefe an der Oberfläche zu verstecken,⁷ führt der Weg über Kracauer und Brecht bis zur Popkultur und einer postmodernen Oberflächenfeier, die die Dimension der Tiefe gleich ganz verabschiedete.⁸ »Wenn Sie alles über Andy Warhol wissen wollen«, so bekannte Warhol einmal in einem Interview, »brauchen Sie nur auf die Oberfläche meiner Bilder und Filme und meine eigene zu schauen, da bin ich. Dahinter gibt es nichts.«⁹

Wenn es ›dahinter‹ oder ›darunter‹ nichts mehr gibt, könnte man langsam aufhören, davon zu sprechen. Denn eigentlich sollte man meinen, die Unterscheidung selbst sei allmählich ein veraltetes Paradigma. Gerade als Metapher für Literatur scheint sie überholt: Zu sehr ist sie an die Vorstellungen der Hermeneutik gebunden, die nach einer tieferen Bedeutung unter der Oberfläche der Buchstaben sucht, zu wenig scheint sie mit alternativen Textmetaphern kompatibel, die der Poststrukturalismus in Konjunktur gebracht hat: etwa das Netz oder das Rhizom, die tausend Plateaus oder das Wuchern der Buchstaben.

In der Auseinandersetzung mit Pöpliteratur ist die Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe dennoch nach wie vor ein wichtiges Konzept, auch wenn dabei nur eine Seite der Unterscheidung (die Oberfläche) aufgerufen wird oder mit der Rede von »tiefen Oberflächen« ein Re-entry der Unterscheidung auf einer ihrer Seiten

4 Hans-Georg von Arburg/Philipp Brunner/Christa M. Haeseli et al.: *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich u.a. 2008, S. 7.

5 Thomas Hecken: »Form und Oberfläche als Metapher. Probleme und Herausforderungen des literaturwissenschaftlichen und -theoretischen Form-Begriffs«, in: Thorsten Hahn/Nicolas Pethes (Hg.): *Formästhetiken und Formen der Literatur: Materialität – Ornament – Codierung*, Bielefeld 2020, S. 23–40, hier S. 23.

6 Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 3, Berlin u.a. 1988, S. 352.

7 Hugo von Hofmannsthal: *Buch der Freunde*, in: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 3: *Reden und Aufsätze III*, hg. von Bernd Schoeller/Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt a.M. 1980, S. 268.

8 Vgl. die Überlegungen in meiner Dissertation, insbesondere die Einleitung in Vera Bachmann: *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013, S. 7–12.

9 Zit. nach Jan Küveler: »Von Mythen und Medien«, in: *WELT*, 10.02.2012, https://www.welt.de/print/welt_kompakt/vermishtes/article13860571/Von-Mythen-und-Medien.html (aufgerufen am 09.11.2022).

vollzogen wird.¹⁰ Immer wieder wird in der Forschungsliteratur der Gedanke wiederholt, die Tiefe sei lange genug als Residuum von Sinn und Bedeutung betrachtet worden, es gehe nun darum, der bislang stiefmütterlich behandelten Oberfläche endlich zu ihrem Recht zu verhelfen. Nur einige Beispiele: »Der Versuch einer Rehabilitierung der Oberfläche setzt mit einer Ausgangshypothese ein, derzufolge an Oberflächen ganze Wissensordnungen Kontur gewinnen«,¹¹ beschreibt Stefan Rieger seinen Ausgangspunkt. Der »Vorwurf des Trügerischen, welcher der Oberfläche bis heute anhaftet und sie zu einem defizitären Phänomen herabsetzt, soll [...] hier hinterfragt werden«,¹² kündigt Clemens Rathe an. »Die Neue Deutsche Popliteratur kann als eine Literatur der ›Oberflächenabgründe‹ beschrieben werden«, heißt es bei Frank Degler und Ute Paulokat, »in der verführerische Sprach- und Zeichenspiele in der Horizontalen inszeniert werden. Sie verweigert sich konsequent jeder Tiefendimension, ohne dabei an ästhetischem Niveau zu verlieren.«¹³ Das »Lob der Oberfläche« hat sich inzwischen so sehr verselbständigt,¹⁴ dass oft nicht mehr benannt wird, was mit der Dimension der Tiefe eigentlich verabschiedet werden soll.

Gemeinsam haben diese Ansätze einen antihermeneutischen Impuls, der sich gegen eine Lektürepraxis richtet, die Bedeutung jenseits des Buchstäblichen sucht. Dennoch bleibt, gerade im Popdiskurs, oft unklar, worauf sich der Begriff der Oberfläche bezieht: »Ist die Oberfläche des Textes, ist die Oberfläche als Darstellung, ist das Dargestellte gemeint?«,¹⁵ so die berechtigte Frage, die Tobias Unterhuber an die Forschungsliteratur zu Christian Kracht richtet. Es ist aber auch nicht leicht, über die Oberfläche zu sprechen, ohne sich im Dickicht der Metaphern zu verirren. Neben der Metaphorik von Oberfläche und Tiefe hat die Hermeneutik eine ganze Reihe von Metaphern zur Beschreibung des Verhältnisses von Text und Sinn entwickelt: Schale und Kern etwa oder Hülle und Verhülltes. Diese konkreteren Bilder wirken wie Formbildungen im Medium der abstrakteren Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe. In der Verwendung dieser Unterscheidung findet sich jedoch eine bestimmte Unschärfe, immer greift man auf andere Metaphern zurück, um

10 *Neue Rundschau* 4 (2002): *Tiefe Oberflächen*, hg. von Hans Jürgen Balmes/Jörg Bong/Helmut Mayer; Frank Degler/Ute Paulokat: »Die tiefen Oberflächen: Irony is over – Bye Bye!«, in: dies.: *Neue deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008, S. 106–113.

11 Stefan Rieger: »Das Wissen der Oberfläche. Von Schuhsohlen und Schiffsrümpfen«, in: *Sprache und Literatur* 45.1 (2014), S. 77–92, hier S. 78.

12 Clemens Rathe: *Die Philosophie der Oberfläche. Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Äußerlichkeiten und ihre tiefere Bedeutung*, Bielefeld 2020, S. 9.

13 Degler/Paulokat: »Die tiefen Oberflächen«, S. 106.

14 Martin Kurthen: »Lob der Oberfläche. Die Psyche nach dem Unbewussten«, in: Hans Rudi Fischer/Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Wirklichkeit und Welterzeugung. In memoriam Nelson Goodman*, Bonn 2000, S. 244–255, hier S. 253.

15 Tobias Unterhuber: *Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht*, Würzburg 2019, S. 131.

zu präzisieren, was gemeint ist. Insbesondere die Oberfläche ist ein schwammiger Begriff, könnte man sagen – doch ausgerechnet der Schwamm verfügt über eine äußerst komplexe Oberflächenstruktur. Das Konzept der Oberfläche changiert zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, sie wird teilweise mit dem Horizontalen identifiziert und mal als Fläche, mal als Grenzfläche eines Raums verstanden, mal als Gegenpol, mal als Komplement einer Tiefe, die wiederum als Grund oder als bodenloser Abgrund verstanden werden kann. Die Oberfläche hat mediale Eigenschaften, sie kann durchsichtig oder opak erscheinen, sie kann als Zeichenträger der Tiefe auftreten, durchdrungen werden oder spiegeln. Auch wenn sie nichts von der unter ihr liegenden Tiefe preisgibt, hält die Oberfläche die Frage danach auf elegante Weise offen. Sie ist ein Versprechen von Raum und Verunsicherung über seine Existenz zugleich. Sicher ist bei alledem nur eines: Eine tiefenlose Oberfläche ist eine zweidimensionale Fläche.

Konsequenterweise müsste man also mit der Tiefe auch den Begriff der Oberfläche verabschieden: Die zahllosen Bemühungen um die Oberfläche kommen nicht von der Dimension der Tiefe los. Nicht immer mit vollem Ernst zitiert, ist sie zur Reminiszenz an ein vergangenes Zeitalter der Bedeutsamkeit geworden. Die Tiefe geistert als Metapher durch die Texte, die sich nie vollends von ihr distanzieren, die die Hoffnung nicht ganz aufgeben oder sich nicht von der Furcht verabschieden wollen, dass unter der Oberfläche der Erscheinungen eine tiefere Dimension des Sinns verborgen sein könnte. Am Beispiel von Christian Krachts Roman *Eurotrash* und mit Seitenblicken auf Leif Randts *Allegro Pastell* und Thomas Melles *Die Welt im Rücken* möchte ich im Folgenden der Virulenz des Paradigmas der Tiefe in der Literatur der Gegenwart nachgehen. Zeigen möchte ich dabei, dass es sich dabei nicht um Trägheit der Semantik handelt, sondern die Romane auf der Höhe der Medienentwicklung agieren. Denn ausgerechnet mit den ›neuen Medien‹ kommt die Frage nach der Tiefe ab Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts wieder ins Spiel.

II. Suggestionästhetik: Christian Krachts *Eurotrash* (2021)

In einem Interview hat Christian Kracht einmal gesagt, dass es ihm in seinen Texten um das ›Ausloten der Oberfläche‹ gehe.¹⁶ Die Oberflächlichkeit der beschriebenen sozialen Milieus korrespondiert mit einem beschreibenden Verfahren, das die Figuren nicht mit einem komplexen ›Innenleben‹ ausstattet. Ihre Semantisierung erfolgt vorrangig über Mode, durch das Referenzsystem von Marken und deren Valen-

16 »Genau, das sind Klischees, das ist die Oberfläche. Und die auszuloten, darum geht es«, Anne Philippi/Rainer Schmidt: »Wir tragen Größe 46«, Interview mit Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Kracht, in: *DIE ZEIT* 37 (1999): *Leben*, S. 3, https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml/seite-4 (aufgerufen am 29.11.2022).

zen. Darin berühren sich seine Texte mit Bret Easton Ellis' *American Psycho*, in dem sich hinter der Fassade von Gepflegtheit und Luxusmarken Abgründe der Aggression auftun und Exzesse der Gewalt verbergen. Eine solche verborgene Seite geht den Figuren Krachts meist ab. Dennoch ruft er mit der Formulierung vom Ausloten der Oberfläche nicht zufällig den paradoxen Topos der tiefen Oberfläche auf. Bei aller ausgestellten Oberflächlichkeit bleibt die Dimension der Tiefe in seinen Texten präsent. Besonders deutlich wird dies in seinem Roman *Eurotrash* (2021), in dem er geradezu ostentativ die Vermutung verborgener Bedeutung inszeniert.

Die Figur der Mutter in *Eurotrash* ist in mehrerlei Hinsicht das Gegenmodell zum Banker Patrick Bateman, dem Protagonisten in *American Psycho*.¹⁷ Sie ist alt, ungepflegt und verwahrlost, außerdem macht sie sich nicht mehr das Geringste aus Luxusmode. Genau wie bei Bateman treten äußeres Erscheinungsbild und Innenleben auseinander. Immer wieder überrascht sie den Erzähler mit ihrem Gedächtnis, ihrer Schlagfertigkeit, ihren Einsichten. Ihr Äußeres verweist auf dieses Innere nicht zeichenhaft, ganz im Gegenteil: In der Beschreibung des Erzählers gleicht ihr Gesicht einem Palimpsest, das vom Niedergang der Familie erzählt:

»Der Zerfall dieser Familie, ja, die Atomisierung dieser Familie, als deren Tiefpunkt man den achtzigsten Geburtstag meiner Mutter im Gemeinschaftszimmer der Nervenklinik Winterthur bezeichnen muß, war von einer bodenlosen Hoffnungslosigkeit, ich sage es gerne noch mal und immer wieder. Sie hatte dort zusammengekauert gesessen, die fettigen, aschblonden Haare zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden, in einem hellblauen Trainingsanzug aus Frottee. Vor sich auf dem Tisch der aus der Bahnhofstrasse mitgebrachte Blumenstrauß zu achthundert Franken, das eingefallene Palimpsest ihres Gesichts vom betrunkenen Hinfallen zerschrammt und mit dunkelroten Blutkrusten überzogen, die Augenbrauen kaum noch wahrnehmbar, sondern durch das verbeulte Zickzack der mit dunklem Faden vernähten Platzwunden bedeckt, so stellte sich das dar, die Abwärtsbewegung, die Talfahrt dieser Familie als Landkarte ihres Gesichts, wenn man das so sagen kann.«¹⁸

Auf dem Gesicht der Mutter überlagern sich schichtweise die Zeichen des Verfalls. Die Beschreibung als Landkarte der Talfahrt einer Familie zeigt: Nur als Katachrese kann offenbar das Schreckliche dieser Familiengeschichte benannt werden. Das

17 Der Vergleich mit diesem Roman ist nicht ganz beliebig gewählt, immerhin spielt der Begriff »eurotrash« in Bret Easton Ellis' *American Psycho* eine Rolle: »Eurotrash« werden die Bellinis genannt, die der Hilfskellner im Pastel's fortwährend bringt und die von den Bankern entnervt zurückgewiesen werden. Ob »eurotrash« den Drink selbst, seine Benennung nach dem Maler Giovanni Bellini (also die Referenz auf Kultur) oder die soziale Praxis des Begrüßungsdrinks bezeichnet, bleibt offen.

18 Christian Kracht: *Eurotrash*, Köln 2021, S. 17. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

Palimpsest ist das Modell einer tiefen Oberfläche, indem es Spuren verschiedener Schichten und Überschreibungen in der Fläche zeigt – hier als Wundnahten und Blutkrusten von den Stürzen der Mutter. Das, worauf die Zeichen dieses Gesichts verweisen, wird im Roman nun immer wieder hinter oder unter dem Sichtbaren vermutet. Mehrfach spricht der Erzähler davon, dass hinter den Ereignissen »immer ein schreckliches, ein unaussprechliches Geheimnis gelegen haben mußte, dessen Deutung mir aber auf ewig verborgen bleiben sollte.« (29) Weitere hermeneutische Metaphern folgen:

»Mir fehlte also die Erklärung des größeren Zusammenhangs der Umstände meiner Familie. Es war, als lief ich jahrzehntelang am Rande enormer Bosheiten mit und könne sie nur nicht erkennen, als steckten innerhalb meiner Vermutungen nur weitere Vermutungen, als sei ich von einer Krankheit des morphischen Feldes befallen, einer grausamen Niedertracht, die aus der Vergangenheit hochstrahlte. Als wäre mir suggeriert worden, die Umstände meiner Kindheit und Jugend seien auf irgendeine Weise besonders oder außerordentlich, während sie in Wahrheit nicht nur durchdrungen waren von Mittelmaß und deprimierender Bürgerlichkeit – weil damit hätte ich mich wohl arrangieren können –, sondern auch von einem profunden Unheil.

Könnte ich nur in irgendeiner Chronik lesen, dem Buch des Weltgedächtnisses etwa, oder in den südindischen Palmblattmanuskripten, dann wüßte ich um alles, würde ich mit einem Mal schlagartig alle Zusammenhänge verstehen können, die verborgen geblieben waren.« (30f.)

Eine ganze Reihe von Denkmodellen wird hier aufgeboten: der verborgene Zusammenhang, das morphische Feld, Strahlungen, die Matroschka, die Suggestion oder das Weltgedächtnis. Es sind allesamt analoge Modelle. Kein Internet-Archiv, keine *time machine* ist darunter. Das »profunde[] Unheil« bleibt verborgen. »[U]nter der Oberfläche«, heißt es mit Blick auf die Bilderbuchsammlung des Großvaters, »so schien es mir damals wie heute, ging es unheimlich zu, als verberge sich da, in diesen freundlichen und Geborgenheit verheißenden Zeichnungen von Fritz Baumgarten, die schattenumrankte, unheilvolle deutsche Seele« (35).

Die nationalsozialistische Verstrickung der Familie, die »unheilvolle deutsche Seele«, die Vergewaltigung der Mutter als Elfjährige und die in Wandschränken verborgenen Folterwerkzeuge – all das sind längst benannte, offen zutage liegende Fakten, die doch nicht den »perfide[n] Schlüssel zum Verständnis« (32) der Vergangenheit liefern. Suggestiert wird, dass unter oder hinter diesen Dingen Weiteres verborgen ist, an das es kein Herankommen gibt.

Gerade einer der Autoren, die am häufigsten mit dem Label der Popliteratur versehen wurden, knüpft an Schreibweisen des neunzehnten Jahrhunderts an, in deren Tiefe als das unter der Oberfläche Verborgene konturiert wurde. Damals wanderte die hermeneutische Metaphorik in die literarischen Texte selbst ein. Sie stat-

teten sich mit einer metaphorischen Tiefendimension aus, wobei der Zugriff auf die Tiefe in zunehmendem Maße vermittelt erfolgte. In der Literatur des bürgerlichen Realismus entwickelte sich eine Poetik der Oberfläche, die mit der »realistischen« Schilderung von Alltagswelten, also dem, was man heute Oberflächenbeschreibungen nennen würde, auf eine verborgene Bedeutung zielte. Überspitzt gesagt: Während Schillers *Taucher* Ende des 18. Jahrhunderts noch in den Schlund der Charybdis springt, um seinem König zu berichten, was er »auf des Meeres tiefunterstem Grunde« sah,¹⁹ blickt man am Ende des darauffolgenden Jahrhunderts auf dunkle, spiegelnde, gefrorene Wasseroberflächen und spricht darüber, was darunter alles verborgen sein könnte. Oberfläche wird gleichbedeutend mit Suggestion von Tiefe. Nur ein Beispiel dafür aus Theodor Fontanes *Der Stechlin*: Hier steht ein See im Zentrum des Romans, von dem erzählt wird, er beginne bei weltbewegenden Ereignissen zu sprudeln oder lasse gar einen roten Hahn aufsteigen. Während der gesamten Romanhandlung bleibt der See die Demonstration dieser Fähigkeiten schuldig. Zuletzt friert er zu, die Eisfläche ist von Schnee bedeckt. Den Vorschlag des Schlossherren Dubslav von Stechlin, das Eis aufhacken zu lassen, damit seine Besucherinnen Melusine und Armgard den See in Aktion erleben könnten, lehnt Melusine ab:

»Um Gottes willen, nein. Ich bin sehr für solche Geschichten und bin glücklich, dass die Familie Stechlin diesen See hat. Aber ich bin zugleich auch abergläubisch und mag kein Eingreifen ins Elementare. Die Natur hat jetzt den See überdeckt; da werd' ich mich also hüten, irgendetwas ändern zu wollen. Ich würde glauben, eine Hand führe heraus und packte mich.«²⁰

Tiefe wird hier zu einem Versprechen der Oberfläche, die Oberfläche zu einem Versprechen von Tiefe. In diesem Sinn haben die Umwertungen von Oberfläche und Tiefe im 20. Jahrhundert nur nachvollzogen, was die Literatur bereits praktiziert hat: Sie hat Tiefe zu einem Effekt der Oberfläche gemacht und als ihr Komplement hermeneutische Lektürehaltungen hervorgebracht, die auf das Aufdecken verborgener Bedeutung zielen.

In *Eurotrash*, das erübrigt sich fast zu erwähnen, wird auch im weiteren Verlauf des Romans das »profunde[] Unheil« der Familie nicht ans Licht befördert. Stattdessen begibt sich der Erzähler mit seiner Mutter auf eine Reise durch die Schweiz, in deren Verlauf die Mutter all die ästhetischen Urteile des Sohns, von denen auch die Bewertung ihres Verfalls abhängt, unterläuft und konterkariert. Seine Deutung der zeichenhaften Oberfläche wird damit verunsichert, der Bezug dieser Zeichen

19 Friedrich von Schiller: *Der Taucher*, in: ders.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hg. von Peter-André Alt et al., Bd. I: *Gedichte, Dramen 1*, hg. von Albert Maier, München 2004, S. 368–373, hier S. 372.

20 Theodor Fontane: *Der Stechlin*, in: ders.: *Werke, Schriften und Briefe*, hg. von Walter Keitel/Helmuth Nürnberger, Abt. I, Bd. 5, München ⁵2004, S. 267.

zur Familiengeschichte wird unklar, ohne dass die Suche nach dem in der Tiefe Verborgenen aufgegeben würde.

Die Erwartungshaltung des Erzählers und seine Suche nach einem tieferen Geheimnis setzt sich sogar über die Grenzen des Romans hinaus fort. Auch der Schutzumschlag trägt die Zeichen einer Rezeptionshaltung, die nach der tieferen Bedeutung des Erzählten sucht: Christian Krachts Romane, so der Blurb Daniel Kehlmanns, »verbergen allesamt ein Geheimnis, dem man nie ganz auf den Grund kommt.«²¹ Das autofiktionale Spiel mit der Homonymie von Autor- und Erzählername (Christian Kracht) verleitet dazu, nach dem »wahren Kern« der Geschichte zu fragen. Der Roman evoziert so mit der vom Erzähler aufgerufenen Metaphorik der Tiefe eine Erwartungshaltung an den Text selbst. Auch wenn oder gerade weil das Versprechen der Tiefe vom Roman nicht eingelöst wird, zeigt sich die Anschlussfähigkeit des Modells. Kracht überzeichnet die Suggestionsästhetik dabei so stark, dass ihr Programm selbst sichtbar wird und sie als Erwartungshaltung hervortritt, die zudem an die Perspektive der autodiegetischen Erzählerfigur gebunden ist. Die Suche nach der Tiefe ist der Figur Christian Kracht zugeordnet, während die Mutter daran überhaupt kein Interesse hat.

Den Roman im Kontext der Frage nach dem »Postdigitalen« zu verhandeln, scheint nur dann naheliegend, wenn man das Postdigitale mit Florian Cramer als »contemporary disenchantment with digital information systems and media gadgets, or a period in which our fascination with these systems and gadgets has become historical« versteht.²² Was die Mutter angeht, so handelt es nicht nur um »disenchantment«, sondern um offene Ablehnung digitaler Kommunikationsmedien: »Sie hatte weder E-Mail noch Mobiltelefon und lehnte das Internet ab«, berichtet der Erzähler. »Zu kompliziert, hatte sie immer gesagt, und die Tasten, die seien ihr zu klein. Ich vermutete aber, daß sie sich dem aus Arroganz verweigerte und nicht aus dem einfachen Unvermögen, Tasten zu bedienen.« (14f.) Und wieder ist es hier, wie an so vielen Stellen des Romans, der Erzähler, der hinter dem Verhalten der Mutter geheime Absichten und verborgene Motive vermutet. Als sie empfiehlt, sich ein Beispiel an »wirklich guter Literatur« zu nehmen, an »Büchern, die bleiben, nicht so ein horrender Stuß, wie Du ihn schreibst« (155), wird deutlich, dass sein Misstrauen gegen ihre Belesenheit, gegen ihre kognitiven Fähigkeiten, auch dazu dient, ein Kräfteverhältnis aufrechtzuerhalten:

»Ich sagte mir immer wieder, daß sie nicht belesen war, daß sie nur so tat, daß sie nie auch nur irgend etwas von Flaubert oder Stendhal gelesen hatte, es war alles nur Bluff, aber es war so dermaßen gut geschauspiel, daß ich immer und im-

21 Kracht: *Eurotrash*, Schutzumschlag der gebundenen Ausgabe.

22 Florian Cramer: »What Is »Post-digital«?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.): *Postdigital Aesthetics*, London 2015, S. 12–26, hier S. 12.

mer wieder darauf hereinfl. Alle waren immer darauf hereingefallen. Sie kannte nichts von Houellebecq oder Ransmayr, sie las nur die Bunte und sah manchmal Quizshows im Fernsehen. [...] Sie verstand es, zu manipulieren, das war ihre große, unglaubliche Kunst, das wußte ich doch seit Jahrzehnten, sie log und drehte die Dinge so, daß alle ihr alles glaubten.« (156f.)

Der wiederholte Verdacht gegen die Mutter verschiebt die Dominanzverhältnisse zwischen den Figuren im Roman allmählich. Desavouiert wird nicht ihre Manipulation, sondern das Begehren des Erzählers, sie einer solchen zu überführen. Denn es ist die Mutter, die den Sohn mühelos durchschaut. Zu seiner Bemerkung über die Liebe (»Ich liebe drei Dinge. Ich liebe einen Traum der Liebe, den ich einst hatte, ich liebe Dich, und ich liebe dieses Stückchen Erde hier«), sagt sie: »Das ist doch nicht von Dir, Christian. Du bluffst doch. Ich kenne Dich. Das hast Du doch gelesen bei ... warte ... bei ... ich hab's gleich. Bei Knut Hamsun.« (94) Zur Zeit Fontanes wäre es noch ein Ausweis bildungsbürgerlicher Belesenheit gewesen, heute genügt eine kurze Internetrecherche, um herauszufinden, dass die Mutter richtig liegt: Die Passage ist ein Zitat Knut Hamsuns aus dem Roman *Pan* (1894).²³ Dieser Art der Recherche bedient sich der Erzähler aber bezeichnenderweise nie, um die Mutter zu entlarven. Was digitale Medien anbelangt, ist er fast genauso abstinent wie sie, zumindest ist ihre Nutzung nahezu unsichtbar. »Wir liefen eine Weile schweigend nebeneinander den holprigen Privatweg hinab, und ich rief dann ein Taxi an, man möge uns bitte abholen, dort unten an der Kreuzung zur Straße.« (124) Wenn man das Postdigitale als einen Zustand beschreiben möchte, in dem das Digitale so normal geworden ist, dass es unsichtbar wirkt, so hätte man hier ein Beispiel. Nicholas Negroponte stellte dies schon vor mehr als zwanzig Jahren in Aussicht: »Like air and drinking water, being digital will be noticed only by its absence, not its presence.«²⁴ Auch die weitgehende Alphabetisierung veränderte die Schriftkultur (ohne dass man allerdings von einem ›postliteralen‹ Zeitalter gesprochen hätte), so Bernhard Dotzler und Silke Roesler-Keilholz: »Wie die Schriftkultur Massen- oder Populärkultur erst wurde, als Lesen und Schreiben zu einer Selbstverständlichkeit geriet, die all ihre kulturtechnische Umständlichkeit unmerklich werden ließ, sollte – ganz wie es in den letzten drei Jahrzehnten ja gekommen ist – auch der Umgang mit digitaler IT selbstverständliche Alltäglichkeit werden.«²⁵

23 Knut Hamsun: *Pan. Roman*. München 1996, S. 107

24 Nicholas Negroponte: »Beyond Digital«, in: *Wired* 12 (1998), zit. nach Bernhard Dotzler/Silke Roesler-Keilholz: *Mediengeschichte als historische Techno-Logie*, Baden-Baden ²2021, S. 243.

25 Ebd.

III. Hermenautik postdigitaler Tiefe

Die Abwesenheit digitaler Kommunikationsmittel fällt insbesondere dann auf, wenn man *Eurotrash* mit einem anderen, fast zeitgleich erschienenen Roman vergleicht: *Allegro Pastell* von Leif Randt, der nicht nur der Mediennutzung seiner Figuren große Aufmerksamkeit zollt, sondern auch deren ständiger Reflexion. Ob und aus welchen Anlässen man Emails schreibt, ob Smartphones auf der Tanzfläche in Clubs akzeptabel sind, welche Messenger-App man zum Schlussmachen wählt: Die Botschaft des jeweiligen Mediums wird stets ausgiebig diskutiert. Die Figuren sind vollendet medienkompetent und nutzen souverän die sich ihnen bietenden Möglichkeiten verschiedener Kommunikationskanäle. Der Roman lehnt sich an den affirmativen Gestus der Popliteratur an, die sich nicht kritisch und reflektierend auf die umgebende Konsumwelt und ihre Medien bezieht, sondern im Sinne einer offenen Bestandsaufnahme die sich damit bietenden Möglichkeiten erforscht. Die exzessive Beschreibung des Gebrauchs digitaler Kommunikationsmittel verknüpft sich mit dem Verdacht, dass ihr Anteil am Kommunizierbaren, an der Codierung von Gefühlen, doch größer sein könnte, als es die souveräne Mediennutzung der Figuren erahnen lässt. Es sind sehr kleine Versatzstücke in diesem Roman, die die Konflikte andeuten und den Verdacht evozieren, dass hier nicht alles so glatt läuft, wie es auf den ersten Blick scheint: »Beim Verhältnis zu meinem Dad könnte man fast schon von einer Bromance sprechen 😊«, schreibt Jerome in einer Email an Tanja. »Und meine Mutter erzählt mir am Telefon in letzter Zeit auch erstaunlich viele private Sachen. Ich frage mich, seit wann das alles so unbehaglich gut läuft«. ²⁶ »Fast« eine Bromance, »erstaunlich« viel Privates, »unbehaglich gut«: Hier wird ein Jenseits der beschriebenen Harmonie angedeutet, das die Botschaft ambivalent werden lässt. Über das letzte Telefonat zwischen Jerome und Tanja heißt es: »Jerome erzählte ihr, in einem Moment den Tränen nah, dass er, wenn nichts Tragisches mehr geschah, sehr wahrscheinlich im März 2020 Vater würde und dass eine Reise mit ihr auf die Kanaren im Oktober 2019 für ihn daher nur schwer vorstellbar sei.« ²⁷ Tragik ist in diesem Roman nur in Nebensätzen präsent. Aber Hinweise wie diese stören den Eindruck des Wohlgeordneten, Sorgfältigen, an ihnen entzündet sich der Verdacht, ohne den der Roman vielleicht auch einfach nur langweilig wäre. ²⁸ Dieser Moment des Verdachts entfaltet sich, hier wie im Fall von *Eurotrash*, unter den Bedingungen des digitalen Zeitalters.

Seit Siegfried Kracauers Essay über das *Ornament der Masse* steht die Oberfläche auch als Metapher für Massenkultur und Massenmedien (gekennzeichnet durch ei-

26 Leif Randt: *Allegro Pastell*, Köln 42020, S. 62.

27 Ebd., S. 266.

28 ›Zwei trennen sich und einer kriegt ein Kind‹, könnte man die Handlung frei nach Fontane zusammenfassen.

ne Dominanz optischer Medien), die sich gegen eine bürgerliche Kultur der Tiefe (gekennzeichnet durch eine Dominanz der Schrift) abgrenzt. Seither ist aber mit dem Computer ein Medium entwickelt worden, für das die Dichotomie von Oberfläche und Tiefe nicht nur metaphorisch, sondern technologisch konstitutiv ist: Während die ersten Computer nicht einmal unbedingt über Bildschirme verfügten, beginnt mit der Erfolgsgeschichte des Personal Computers der Siegeszug des Bildschirms. Die im Inneren verborgenen Prozessoren des Computers tun und berechnen Dinge, die nur über Benutzeroberflächen zugänglich sind. Das Wort ›interface‹ kommt nicht von der Interaktion im Angesicht mit dem Computer, wie oft fälschlich vermutet wird, sondern geht vielmehr auf ›surface‹ zurück und entwickelte sich in der Physik oder Chemie des 19. Jahrhunderts zur Bezeichnung von Grenzschichten von zwei Komponenten oder Flächen.²⁹

Die Aufwertung der Oberfläche ist in der Entwicklung der Computer ein Fakt. Der Bildschirm wurde in der Entwicklung des Computers immer flacher, während die Technik, die früher in externen Kisten versteckt und über Kabel angeschlossen wurde, immer kleiner und unsichtbarer wurde. Mit den Touchscreens wanderten sowohl die Technik als auch die Eingabegeräte in den Bildschirm ein. »Dabei wird das digitale Funktionsprinzip der Computertechnik regelmäßig als im ›Innern‹ der Maschine, in deren Tiefe liegendes Geschehen gesehen«, so Till Heilmann. »Auf der anderen Seite erscheint die Oberfläche der Maschine – Verkleidung bzw. Gehäuse, Bedienelemente, Peripheriegeräte usw. – als kontingente Hülle, als ›äußerlicher‹ Zusatz zum digitalen Prinzip.«³⁰ Heilmann macht auf die Schwächen dieser Geschichte aufmerksam, die dann zutage treten, wenn man die Geschichte des Computers nicht als eine seiner Gerätschaften erzählt, sondern als eine der Entwicklung des Digitalen. Versteht man das Digitale nicht, wie im allgemeinen Sprachgebrauch, als eine Gruppe von ›neueren‹ Medien, sondern als Informationsverarbeitung mittels einer begrenzten Zahl an Ziffern (im binären System zwei), so war dieses Prinzip laut Heilmann schon immer an flache Medien gebunden: Von den ersten Lochkarten über das Morsealphabet und die Brailleschrift bis zum Band in Alan Turings Entwurf einer Rechenmaschine basierten die Entwicklungsstufen des Digitalen auf Karten, Bändern oder Lochstreifen, deren Prinzip jeweils auf der nächsten Entwicklungsstufe wieder aufgenommen wurde. Nun bezeichnet Heilmann die hier angesprochenen Komponenten als »Oberflächen«.³¹ Die genannten Trägerme-

29 Vgl. Hans Dieter Hellige: »Krisen- und Innovationsphasen in der Mensch-Computer-Interaktion«, in: ders. (Hg.): *Mensch-Computer-Interface. Zur Geschichte und Zukunft der Computerbedienung*, Bielefeld 2008, S. 11–92, hier S. 13.

30 Till A. Heilmann: »Die Oberflächlichkeit des Digitalen«, in: Christina Lechtermann/Stefan Rieger (Hg.): *Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung*, Zürich 2015, S. 253–266, S. 253.

31 Ebd., S. 262.

dien des Digitalen, also Karten, Bänder, Lochstreifen, sind jedoch flach, nicht oberflächlich, verfügen also möglicherweise über eine Vorder- und Rückseite, aber über keine tiefere Dimension. Indem Heilmann sie als Oberflächen bezeichnet, ruft er doch wieder das Raummodell verborgener Tiefe auf.

Das Misstrauen, es könnte etwas in der Tiefe verborgen sein, haftet Boris Groys zufolge allen Medien (und nicht nur den flachen) an. Entsprechend hat er die Medienkultur in seinem Buch *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* (2000) als eine Kultur des Misstrauens beschrieben. Hinter der Oberfläche des kulturellen Archivs vermutet er einen submedialen Raum des Verdachts, der Vermutung von »Manipulation, Verschwörung und Intrige«. ³² Dabei sind es ausgerechnet die Zeichen der Oberfläche, die den Blick auf ihren medialen Träger verstellten und deshalb auf Abwesendes verwiesen: »Wir warten als Betrachter der medialen Oberfläche darauf, dass das Medium zur Botschaft wird, dass der Träger zum Zeichen wird.« ³³ Gerade im Kontext der Massenkultur träfen wir heute, so Groys, immer wieder auf die »Vermutung einer dunklen, gefährlichen Subjektivität, die im submedialen Raum verborgen ist«, die Massenkultur sei daher eine »Kultur des radikalen Verdachts«. ³⁴ Groys buchstabiert seine Theorie nicht medienspezifisch aus. Doch die Annahme liegt nahe, dass das Medium Computer den besagten Verdacht stärker suggeriert als etwa die Schrift, weil seine Technologie tatsächlich (und nicht nur metaphorisch) auf der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe beruht. Ein Beispiel aus der Gegenwartsliteratur, das diesen Verdacht gegen das Medium (und seine Folgen) in weitaus deutlicherer Weise als Leif Randts *Allegro Pastell* verhandelt, ist Thomas Melles *Die Welt im Rücken* (2016). Der Roman erzählt von der bipolaren Störung des Protagonisten Thomas, deren erster Schub durch einen »winzige[n] Satz im Internet« ausgelöst wird. ³⁵ Es geht also um eine »paranoische Erkrankung aufgrund digitaler Medien«, ³⁶ so Rupert Gaderer, der auf die bislang wenig beachtete Thematik des Digitalen in Melles Roman hingewiesen hat: »Der Text, der geschrieben wurde, um sich ein Bild über den Wahnsinn zu machen, macht darauf aufmerksam, welcher Wahnsinn aus den digitalen Operationen entsteht.« ³⁷ Im Roman hacken der Protagonist Thomas und sein Freund Lukas das Passwort des literarischen Onlineprojekts www.ampool.de und beginnen gemeinsam, unter dem Namen der beteiligten Schriftstellerinnen und Schriftsteller selbst zu posten:

32 Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 21.

33 Ebd., S. 22.

34 Ebd., S. 32.

35 Thomas Melle: *Die Welt im Rücken*, Berlin 2016, S. 44.

36 Rupert Gaderer: »Aufschreibesysteme 1900/Reaktionsmaschine 2000. Analoge und digitale Medien, Codes und Diskurse bei Friedrich Kittler und Thomas Melle«, in: Jens Schröter/Till A. Heilmann (Hg.): *Friedrich Kittler. Neue Lektüren*, Wiesbaden 2022, S. 61–74, hier S. 66.

37 Ebd., S. 70.

»Wir ließen Rainald Goetz mit einem erregten ›HALLO WELT!‹ aus dem Urlaub zurückkehren, Judith Hermann eine sinnlose ›Silberblick‹-Triole als Antwort auf einen ›Doppelkinn‹-Eintrag Christian Krachts trällern und Moritz von Uslar in seiner lockercoolen Sprechschreibe über das ›Beobachterproblem‹ bei Luhmann delirieren. Dann posteten wir es, lachten kurz, tranken ein weiteres Bier und gingen los, zu den Freunden, in die Clubs.«³⁸

Melle beschreibt davon ausgehend, wie das Ganze eskaliert, wie die beiden auffliegen, Gegenprovokationen auslösen und schließlich einen Alternativblog (realpool) aufmachen, in dem der Protagonist manisch alles Mögliche textet. Als er Tage danach noch einmal in dem Blog liest, fremde Texte, keinen eigenen, kommt ihm das alles seltsam vor:

»Ich starrte in den Bildschirm. Die Lettern begannen zu tanzen, ganz sacht, das Flirren der Pixel vielleicht ein Effekt der Hitze. Ich las. Unmöglich, was sich da tat! Da mein Computer altersschwach war, baute sich die Seite nur schleppend und fragmentarisch auf.

Doch die einzelnen Sätze, die sich nach und nach zeigten, sendeten auf besondere Weise in mein Gehirn. Schon allein, dass der Seitenaufbau so lange brauchte, weckte eine dumpfe Skepsis in mir, so als habe man mir die Seite gesperrt, als habe Lukas sich mit den Betreibern in Verbindung gesetzt und entschieden, dass man mich mit sabotagehafter Langsamkeit der Technik entwöhnen müsste. Ein erster, unscharfer Anflug von Paranoia war das, ein Glutkern, der jetzt rasant das gesamte Denksystem entzünden würde.

Mein Blick blieb an einem Satz hängen, der sich vielfach wenden und lesen ließ. Es ging um irgendein Gefährt vor dem Brandenburger Tor, ein Rad oder Auto oder eine Touristenrikscha, ich weiß es nicht mehr; gleichzeitig, so schien es mir, ging es unausgesprochen um mich. Wie war das möglich? Was passierte da? Die Worte trafen sowohl auf das Gefährt wie auf mich zu – ein ironischer Kommentar, eine elaborierte Metapher. Sie stürzte mich sofort in große Verwirrung, und ganz konnte ich meiner Deutung noch nicht glauben.«³⁹

Der Verdacht entzündet sich genau genommen nicht am Medium Computer, sondern an dem der Schrift – doch die Pixel, der langsame Seitenaufbau, das Flimmern haben einen deutlichen Anteil an der Interpretation des Geschriebenen. Die Mehrdeutigkeit und Ambiguität der Texte lassen es zu, sie allesamt auf sich selbst zu beziehen: »Ob nun ein Waldgang, eine Festplatte, ein Cafébesuch – die ironische Art der Leute, über diese Dinge zu schreiben, transportierte stets ein Sinnvakuum mit,

38 Melle: *Die Welt im Rücken*, S. 46.

39 Ebd., S. 50.

in dem ich mühelos und passgenau Platz hatte [...].⁴⁰ Nicht die Stellen, wo tatsächlich sein Name genannt wurde, interessieren den Erzähler dabei: »Es war das andere Reden, dieses Reden-um-die Ecke, das mich elektrisierte, das ich nun dekodieren musste, um überhaupt ansatzweise verstehen zu können, was hier in Dreiteufelsnamen vor sich ging.«⁴¹ Wenn man fragt, welchen Anteil das Medium an dieser Lektürepraxis hat, so kann man zum einen auf die Unüberlegtheit digitaler Kommunikation und die Anfälligkeit digitaler Kommunikationsmedien für *noise* zwischen den Kommunizierenden hinweisen,⁴² zum anderen aber führt der Roman vor, dass unter den Bedingungen digitaler Medien eine tiefenhermeneutische Lektüre des Verdachts, des Zwischen-den-Zeilen-Lesens und der Suche nach dem tieferen Sinn offenbar nur in den Wahnsinn treiben kann.

Man könnte diese Lektürepraxis mit Wolfgang Ernst als »invasive Hermeneutik« bezeichnen,⁴³ ein Lesen, das in die Oberfläche des Geschriebenen eindringt und ihm gewaltsam einen recht eindimensionalen Sinn abringt: Gemeint ist immer er, der Protagonist Thomas. Der Bildschirmtext fügt sich umso problemloser dem Paradigma von Oberfläche und Tiefe, weil seine Technologie die metaphorischen Verhältnisse bestätigt. Hinter oder unter dem Bildschirm *ist* etwas verborgen, auch wenn es nicht das ist, was dort vermutet wird: nicht die unsagbaren Traumata wie im Fall von *Eurotrash*, nicht das leise Unbehagen wie in *Allegro Pastell*, auch nicht die verschlüsselten Botschaften wie in *Die Welt im Rücken*, sondern die Rechenleistung des Computers. Die vorgestellten Romane führen eine hermeneutische Lektürehaltung vor, die durch die Computerentwicklung aktualisiert wurde. Das gilt auch und gerade in einer postdigitalen Zeit, in der die medientechnologischen Voraussetzungen des Digitalen zunehmend unsichtbar werden. Nähme man das Digitale als flach oder linear, nicht als oberflächlich ernst, so könnte die Alternative zur Hermeneutik eine »Hermenautik« sein, ein Lesen, das nach Wolfgang Ernst deshalb auf der Höhe der Computer-Zeit sei, weil es der linearen Logik des Digitalen entspreche.⁴⁴ Die Begriffsschöpfung geht auf Friedrich Kittler zurück, der die Hermeneutik für ein überkommenes Mittel hält, Texten Aufmerksamkeit zu sichern. Im Aufsatz *Signal – Rausch – Abstand* bemerkt er, dass, seit das »Joch der Subjektivität von unseren Schultern genommen« worden sei, ein Freiraum entstehe, »in dem es machbar wäre, [...] Hermeneutik mit Polemik und Hermenautik zu vertauschen – mit einer Steuermannskennntnis der Botschaften, ob sie nun Göttern, Maschinen oder

40 Ebd., S. 51.

41 Ebd., S. 53.

42 Vgl. Gaderer: »Aufschreibesysteme«, S. 70f.

43 Wolfgang Ernst: »Bauformen des Zählens. Distanter Blicke auf Buchstaben in der Computer-Zeit«, in: Eckart Goebel/Wolfgang Klein (Hg.): *Literaturforschung heute*, Berlin/Boston 1999, S. 86–97, hier S. 86.

44 Ebd.

Rauschquellen entstammen.«⁴⁵ Genau diese Voraussetzung ist in *Die Welt im Rücken* nicht gegeben: Das Joch der Subjektivität lastet schwer auf den Schultern des Protagonisten Thomas. Daher liest er das Medium Computer quasi gegen den Strich. Wolfgang Ernst sieht in der Hermenautik als einer nichthermeneutischen, der Medienentwicklung adäquaten Rezeptionshaltung eine Parallele zwischen Postmoderne und Computertechnik:

»Das radikal postmodern anmutende Bekenntnis zur Oberflächigkeit des Lesens als Absage an die hermeneutische Unterstellung semantischer *Tiefen*strukturen, an die allegorischen Lesarten der Schriftvielsinnigkeit, entspricht nicht nur der syntaktischen Logik serieller Programmcodes, sondern auch der sequentiellen Abarbeitung von Befehlen durch die von-Neumann-Architektur des Computers. Literaturwissenschaft hat sich seitdem nicht mehr allein mit literarischer Eleganz zu befassen, sondern auch mit der mathematischen Eleganz ihrer Programmierung.«⁴⁶

Abgesehen davon, dass Ernst hier ein etwas vereinfachtes Bild der Fachgeschichte entwirft (denn wann hat sich Literaturwissenschaft »allein mit literarischer Eleganz« befasst?), kann ein hermeneutisches Lesen auch darauf stoßen, dass literarische Texte weiterhin hermeneutisch programmiert sein können. In den diskutierten Beispielen ist die hermeneutische Unterstellung semantischer Tiefenstrukturen nichts, was erst von außen an die Texte herangetragen wird. Sie wird als Lektürehaltung der Protagonisten vorgeführt, mit der sie der erzählten Welt begegnen. Diese Romane lassen sich nicht mehr hermeneutisch interpretieren, weil sie an ihren Figuren beobachten, wie die hermeneutische Interpretationshaltung selbst am Werk ist. Im Fall von *Die Welt im Rücken* wird diese Haltung zum Wahn erklärt, eine andere Tiefe als die der Technik gibt es nicht. Doch so vielversprechend die Idee der Hermenautik als Alternative zur Hermeneutik daher klingen mag, gibt es auch hier eine technische Voraussetzung zu bedenken: Die Nautik befasst sich mit dem Navigieren von Schiffen auf der Oberfläche des Wassers. Essenziell ist dafür ein Echolot, das ständig die Entfernung zum Grund auslotet. Man kommt einfach nicht los von der Dimension der Tiefe. Denn Untiefen sind eine große Gefahr für die Schifffahrt.

45 Friedrich Kittler: »Signal – Rausch – Abstand«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, S. 342–359, hier S. 358f.

46 Ernst: »Bauformen«, S. 88.

Oberflächen lesen

Über *Faserland*, *Allegro Pastell* und die Grenzen der zeitdiagnostischen Generationenthese

Elena Beregow

I. Einleitung

Dass Oberflächlichkeit von einer abwertenden Kategorie zu einer positiven Qualität wird, daran haben Popmusik, Literatur, Kunst und poststrukturalistische Theorie seit den 1980er Jahren gemeinsam gearbeitet.¹ Das postmoderne Oberflächenlob schöpfte seine Provokation aus der strategischen Zurückweisung alles Authentischen und Natürlichen und kultivierte eine Ästhetik der ironischen Distanz, der Künstlichkeit und der Coolness. Ihre immense Wirkung erzielte die Programmatik der Oberfläche gerade in Deutschland auch vor dem Hintergrund ihrer zeithistorischen Konstellation: Kalter Krieg, Aufrüstung und Verdrängung des Nationalsozialismus einerseits, Hippies und sozialdemokratischer Moralismus und Didaktismus andererseits. Gegen diese Form staatstragender Innerlichkeit zapfte die Oberflächenästhetik im Sinne von Haraways Cyborg das »feindliche Gebiet« von Militarismus, Kapitalismus und neuer Technologie strategisch an, um es durch Gesten der Verschiebung und Überaffirmation kritisch zu kommentieren.

Die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre reiht sich in diese postmoderne Feier der Oberfläche ein.² Christian Krachts *Faserland* von 1995 kommt dabei eine kanonische Funktion zu, der Roman gilt als das »Gründungsphänomen« der deutschen Popliteratur bzw. des »Literatur-Pop«.³ Auch wenn das Konzept der Oberfläche bei Kracht selbst nur selten explizit auftaucht, ist es kein Zufall, dass sein Werk sowohl in den feuilletonistischen Reaktionen wie in der literaturwissenschaftlichen Debat-

1 Für einen Überblick vgl. Elena Beregow: »Nichts dahinter. Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«, in: *Pop. Kultur und Kritik* 13 (2018), S. 154–177.

2 Zum Verhältnis von Popliteratur und postmoderner Theorie vgl. Elias Kreuzmair: *Pop und Tod. Schreiben nach der Theorie*, Berlin u.a. 2020.

3 Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, hier S. 110.

te immer wieder über seine Oberflächenästhetik definiert wurde.⁴ ›Oberfläche‹ ist hier ein atmosphärisches, wanderndes Konzept und meint ganz Unterschiedliches: von der Nennung von Markennamen über einen bestimmten formalen Erzählmodus bis zur bereits erwähnten Geste des provokativen Oberflächenlobs in Abgrenzung zu Innerlichkeitsbestrebungen aller Art.

Seinen Provokationswert mag *Faserland* mit seinem heutigen Status als ›Klassiker deutschsprachiger Gegenwartsliteratur‹ und Schullektüre eingeübt haben: »Faserland war einmal Debüt, jetzt ist es ein Fossil, angeschwemmt an den Ufern des Zürichsees und aufgelesen von einem erstaunten Kind.«⁵ Man könnte vermuten, dass sich inzwischen mit dem größer werdenden historischen Abstand auch der Diskurs um die Oberfläche erledigt hätte – als fossiles postmodernes Residuum, das allenfalls noch archäologisch lesbar ist.⁶ Passenderweise titelte Julia Lorenz in der *taz* kurz vorm Erscheinen von Krachts *Eurotrash*, das im Abstand eines Vierteljahrhunderts als Fortsetzung von *Faserland* angekündigt war: »Oberfläche is over«.⁷

Als kurze Zeit später im Frühjahr 2020 *Allegro Pastell* von Leif Randt erschien, fühlten sich die Kritiker:innen nicht nur immer wieder an *Faserland* erinnert, sondern auch das Motiv der Oberfläche kehrte zurück. Als »Oberflächenforscher« wurde Randt schon 2013 im Kontext seiner anderen Romane bezeichnet.⁸ Und auch *Allegro Pastell* bewege sich, so die Kritiken, mal auf einer »glatte[n]«,⁹ mal auf einer »ruhigen« Oberfläche,¹⁰ oder unter Rückgriff auf Farbmataphen: in bzw. auf »an-

4 Vgl. exemplarisch Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin 2011; Tobias Unterhuber: *Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht*, Würzburg 2019.

5 Diese historisierende Einordnung Frank Schirrmachers findet sich als Pressezitat auf der *Faserland*-Ausgabe, die 2010 in der dritten Auflage bei Kiepenheuer & Witsch erschien.

6 Zur Literatur nach der Postmoderne vgl. Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne*, Bielefeld 2022.

7 Julia Lorenz: »Wiedergelesen – Christian Kracht. Oberfläche is over«, in: *taz*, 28.02.2021, <https://taz.de/Wiedergelesen--Christian-Kracht!/5749440/> (aufgerufen am 22.10.2022). Im Kontrast dazu betitelt Ueberfeld einen jüngst erschienenen Aufsatz zu Krachts *Eurotrash* mit »Zurück zur Oberfläche«, vgl. Johannes Ueberfeld: »Zurück zur Oberfläche. Über die Erinnerungsarchäologie in Christian Krachts *Eurotrash*«, in: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne*, Bielefeld 2022, S. 195–206.

8 Klaus Stimerer: »Der Oberflächenforscher«, in: *Wiener Zeitung*, 18.09.2013, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/575751-DerOberflaechenforscher.html?em_no_splitt=1 (aufgerufen am 22.10.2022).

9 In dieser Online-Ankündigung einer Lesung des Hessischen Literaturforums heißt es: »Doch gerade durch die glatte Oberfläche, durch das, was sich dem Zugriff verweigert, entsteht ein Sog, dem man sich nur schwer entziehen kann.« *Hessisches Literaturforum im Mousonturm e. V.*, <https://hlfm.de/events/leif-randt/> (aufgerufen am 22.10.2022).

10 o.A.: »Leif Randt: ›Allegro Pastell‹ – Schon sehr gut auf seine Weise«, in: *Frankfurter Rundschau*, 04.03.2020, <https://www.fr.de/kultur/literatur/leif-randt-allegro-pastell-schon-sehr->

thrazitgraue[n] Oberflächen«. ¹¹ Weiter: »Der Roman ist ein Bewusstseinsstrom aus Oberfläche und Distanz.« ¹² Anderswo: »Leif Randts Oberflächen [sind] genau der richtige Untergrund, um moderne Liebende darauf wandeln zu lassen.« ¹³

Hier deutet sich an: Die Oberfläche – sowohl als Beschreibungsgegenstand wie als literarisches Gestaltungsprinzip – hat das Potential zur Zeitdiagnose, verspricht eine Abbildung des »absolute[n] Jetzt«. ¹⁴ In unterschiedlichen Wendungen ist mit Blick auf *Allegro Pastell* von der »Oberfläche einer Gegenwart« die Rede, die hyperreflexiv funktioniert. ¹⁵ *Faserland* und *Allegro Pastell* werden oft als Spiegel einer bestimmten Generation gerahmt. Sie gelten als Zeitgeistromane, noch spezifischer als Deutschlandromane, verbunden mit der Annahme, dass ihre Oberflächen hermeneutisch als kleine Soziologien eines bestimmten Zustands der Bundesrepublik lesbar sind. Wie es für Zeitdiagnosen typisch ist, zeichnet sich der Oberflächenbefund sowohl 1995 als auch 2020 durch eine große Vagheit aus: nur indirekt wird deutlich, wer oder was diagnostiziert wird und was das Spezifische an der je oberflächlichen Gegenwart sein soll. Die Oberflächendiagnose verfährt beim Versuch, solche Spezifika einzufangen, intuitiv. Sie lebt von ihrem teils kulturkritisch raunenden Ton, zeigt sich aber zugleich durchaus empfänglich für die Oberflächen, die sie beschreibt, und trägt in diesem ambivalenten Status selbst aktiv zur Herstellung einer bestimmten Wahrnehmung der Gegenwart bei.

In diesem Aufsatz soll es darum gehen, in kritischer Auseinandersetzung mit der Generationenthese exemplarisch drei Funktionen der Oberflächen in *Faserland* und *Allegro Pastell* vergleichend zu skizzieren. Bei Randt ergeben sich gewisse Schnittmengen zu den Kracht'schen Oberflächen, teils aber auch neue Oberflächenbeschaffenheiten sowie neue Techniken, sie zu entwerfen und auszuloten.

seine-weise-13572914.html (aufgerufen am 22.10.2022). Im Kontext heißt es hier: *Allegro Pastell* »spielt an einer ruhigen Oberfläche, und unter ihr ist es auch relativ ruhig. In »Allegro Pastell« ist das aber nicht bedrohlich. Es ist eher – angenehm.«

- 11 Sebastian Fischer: »Anthrazitgraue Oberflächen. »Allegro Pastell« von Leif Randt«, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 03.03.2020, https://www.rnz.de/home_artikel,-_arid,502585.html (aufgerufen am 22.10.2022).
- 12 o.A.: »Die Geschichte einer Fernbeziehung: Leif Randts Roman *Allegro Pastell*«, in: *Hannoversche Allgemeine*, 14.12.2020, <https://www.haz.de/kultur/regional/die-geschichte-einer-fernbeziehung-leif-randts-roman-allegro-pastell-KYMYHV3FXO5BNLHW5OLSVMXNBE.html> (aufgerufen am 22.10.2022).
- 13 Xaver von Cranach: »Liebe in Zeiten von Instagram«, in: *Spiegel Online*, 06.03.2020, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/allegro-pastell-von-leif-randt-liebe-in-den-zeiten-von-instagram-a-00000000-0002-0001-0000-000169828742> (aufgerufen am 22.10.2022).
- 14 ljoma Mangold: »Das absolute Jetzt«, in: *ZEIT ONLINE*, 05.03.2020, <https://www.zeit.de/2020/11/leif-randt-allegro-pastell-rezension-buch-literatur> (aufgerufen am 22.10.2022).
- 15 Josef Bichler: »Neuer Roman von Leif Randt: Man bleibt einander zugetan«, in: *Der Standard*, 11.03.2020, <https://www.derstandard.de/story/2000115423979/neuer-roman-von-leif-randt-man-bleibt-einander-zugetan> (aufgerufen am 22.10.2022).

Ein Fokus liegt dabei auf der Reartikulation der Medialität von Krachts ›prädigitalen‹ zu Randts ›postdigitalen‹ Oberflächen.¹⁶ Wie ich zeigen möchte, wird die Unterscheidung zwischen textlichen und außertextlichen Oberflächen unter postdigitalen Bedingungen zunehmend fraglich und ruft nach einer Analytik heterogener Oberflächen in ihren Interfaces und Übersetzungsketten. Bevor ich zu den vergleichenden Lektüren komme, folgen nun einige Vorbemerkungen zum analytischen Status des Oberflächenbegriffs sowie zum Verhältnis von feuilletonistischer Rezension und literaturwissenschaftlicher Debatte.

II. Tiefenhermeneutische Entlarvungsgesten

Faserland und *Allegro Pastell* waren wie erwähnt unter anderem wegen ihres zeitdiagnostischen, ja implizit soziologischen Gehalts erfolgreich, sie wurden jeweils als präzise gearbeitetes Gegenwarts- und Generationenporträt gehandelt. Diese Lesarten setzen die Oberflächen als repräsentationale ins Bild und statten sie so mit Tiefe aus: Kracht wird zur »[p]ersonifizierte[n] Lässigkeit der Generation X« und seine Oberflächen zu deren Psychogramm;¹⁷ Randt wird zum »Meisterbeschreiber der Generation Neue Oberflächlichkeit« und gibt Aufschluss darüber, wie die Millennials ›ticken‹.¹⁸ Das ist eine Wahrnehmung, die auch in der Rezeption durch die Leser:innen bestätigt wird, die sich im Modus der Identifikation in den Romanen wiedererkennen und ›ertappt‹ fühlen oder eben – zuweilen sehr energisch – gerade nicht. Dabei ist keineswegs selbsterklärend, warum ausgerechnet diese Romane, denen auf unterschiedliche Weise Privilegiertheit und ›Schnöseltum‹ vorgeworfen wurde, als so repräsentativ für die jeweilige Gegenwart gelten.

Auch was die literatur- und kulturwissenschaftliche Debatte anbelangt, bieten sich auf den ersten Blick zeitdiagnostische Labels an. Kracht erscheint als Vertreter des prädigital-postmodernen Oberflächenlobs, das sich durch Tiefenlosigkeit, Ironie und strategische Überaffirmation der kalten, glatten Oberfläche auszeichnet. Randt dagegen ist als Beispiel eines stärker postironischen und postdigitalen Schreibens lesbar, das möglicherweise wieder mehr Ernsthaftigkeit und ›Tiefe‹ zu-

16 Diese Unterscheidung fungiert als erste analytische Annäherung und wird sich dann im Laufe der Darstellung stellenweise relativieren. Keineswegs wird von einer sauberen zeitlichen Trennungslinie zwischen Prä- und Postdigitalem ausgegangen.

17 Lorenz: »Oberfläche is over«. In einem bilanzierenden *WELT*-Artikel von 2009 heißt es, Kracht lege in *Faserland* »das hedonistische Zeitalter der Bundesrepublik, legt seine eigene Generation unters Mikroskop«, was dann auch als Pressezeit für die 2010er-Ausgabe von *Ki-Wi* aufgenommen wurde, vgl. o.A.: »Faserland. Schnoddrig-verzweifeltes Debüt«, in: *WELT*, 17.07.2009.

18 Stimereder: »Der Oberflächenforscher«.

lässt,¹⁹ sich dazu aber neuer Ästhetiken der Oberfläche bedienen muss. Diese Zuordnung bietet einen ersten Orientierungspunkt der Argumentation, geht aber in der schematischen Gegenüberstellung nicht auf, da auch Randt oft noch als Ironiker gelesen wird²⁰ und umgekehrt bei Kracht ein »pop-literarische[s] Liebäugeln mit dem Ende der Ironie vor allem in einen Modus der Unentscheidbarkeit mündet«.²¹

Genauso wie im Feuilleton ist die Oberfläche in den Literaturwissenschaften ein durchaus beliebtes und oft aufgegriffenes Motiv, woran die Popliteratur- und insbesondere die Kracht-Forschung selbst einen gewissen Anteil haben dürften. Allerdings wurde die Oberfläche kaum reflexiv und systematisch als Konzept ausgearbeitet: oft taucht sie als klingende Überschrift oder in beiläufig-illustrativer Rolle auf und verweist auf alles Mögliche von Kleidung über Charakterstruktur bis hin zu literarischen Gestaltungsprinzipien. Grabienski, Huber und Thon charakterisieren die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre durch die »spielerische Bezugnahme auf eine ›nicht wirkliche‹, sozusagen oberflächliche Wirklichkeit in Form von Markennamen, Popmusik, Partygesprächen, Konsum und Rauscherfahrungen«.²² Diese Definition ist nicht zuletzt durch das unscheinbare »sozusagen« charakteristisch für literaturwissenschaftliche Oberflächenanalysen. Die Oberfläche wird hier rein metaphorisch gefasst: Sie ist »nicht wirklich« und erschöpft sich in diskursiv-symbolischen Verweissystemen, in Zitaten, Codes und Namen. Mit dieser repräsentationalen Lesart geht oft einher, den Text selbst bei der ›Auslotung‹ der Oberfläche auszuklammern. So betont Ueberfeld trotz eines typischerweise durchaus weiten und assoziativen Gebrauchs des Oberflächenkonzepts, dass es einen »eklatanten Unterschied und kategorialen Fehler in der Annahme« gebe, »die Oberflächlichkeit und Tiefenlosigkeit der Figuren in Krachts Erzählung ließe sich auf den Gesamttext [...] übertragen.«²³ Nicht nur Schüler:innen und Studierenden, auch Wissenschaft und Feuilleton werden »Verwirrungen« und (mit Baßler) »notorische Fehllektüren«

19 Zu diesem Ergebnis kommt etwa Baßler, wenn er bei Randt einen Modus der »postironischen New Sincerity« beobachtet. Vgl. Moritz Baßler: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München 2022, hier S. 373.

20 Dass Randt aber mit dem Klischee des dauerironischen Überlegenheitsduktus im postmodernen Sprechen wenig zu tun hat, zeigt etwa der Verweis auf seine »überaus feine und elegante Ironie«. Katrin Hillgruber: »Neuer Roman von Leif Randt: Schlummernde Dystopie in der Wohlstandswelt«, in: *Tagesspiegel*, 06.03.2020, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/schlummernde-dystopie-in-der-wohlstandswelt-4150456.html> (aufgerufen am 22.10.2022).

21 Philipp Ohnesorge/Philipp Pabst: »Postironie/New Sincerity: Eine Einführung«, in: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne*, Bielefeld 2022, S. 33–47, hier S. 38.

22 Olaf Grabienski/Till Huber/Jean-Noël Thon (Hg.): »Auslotung der Oberfläche«. In: dies. (Hg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin 2011, S. 1–10, hier S. 1.

23 Ueberfeld: »Zurück zu Oberfläche«, S. 197.

attestiert – »peinlich« und »entlarven[d]« sei das.²⁴ In aller Deutlichkeit wird nochmals festgehalten: Krachts Erzählen sei »ironisch gebrochen, überhöht, aber zu keiner Zeit (nur) oberflächlich.«²⁵

Hier wird exemplarisch sichtbar: Trotz ihres Interesses an der Oberfläche sind literaturwissenschaftliche Lektüren von einem hermeneutischen Tiefenbias geprägt, der auf eine semiotische Entschlüsselung der »eigentlichen« Oberflächen-Tiefen-Struktur in den Romanen drängt – in entschlossener Abgrenzung insbesondere zum Feuilleton. Letzteres habe Kracht, so auch Matthias Lorenz, zu Unrecht »lange nur sehr oberflächlich als oberflächlich abgewatscht«.²⁶ In ganz ähnlicher Weise interessiert sich die klassische literatursoziologische Perspektive im Sinne eines solchen hermeneutisch-expressiven Tiefenmodells dafür, welche sozialen, generationalen und zeithistorischen Verhältnisse im literarischen Text zum Ausdruck kommen.

Statt hier Deutungshoheit über die »korrekte« Lektüre der Oberflächen-Tiefen-Struktur zu beanspruchen, möchte ich mich von den vermeintlichen Fehllektüren methodisch inspirieren lassen. Das Wort »Oberfläche« kommt weder bei Kracht noch bei Randt prominent vor, und doch ist es kein Zufall, dass ihre Romane so oft – explizit – als Oberflächenromane gelesen werden. Ironischerweise zeigen die feuilletonistischen Rezensionen oftmals ein genaueres Gespür für die konkreten materiellen Oberflächen im Text als literaturwissenschaftliche Beiträge. Es mag dem freieren Genre geschuldet sein, dass sie oft intuitiv über die metaphorische Ebene hinausgehen und unter dem Banner der Oberfläche – wiederum spielerisch – die buchstäblichen Beschaffenheiten der Dinge im Text von Kleidungsstücken bis Kneipentischen (ihre Textur), aber auch außer- bzw. paratextliche Elemente, Coverdesigns und performative Inszenierungsweisen der Autorenfiguren aufgreifen. Auch wenn hier gleichzeitig neue Engführungen auf Tiefe in Form kulturkritisch gefärbter Generationendiagnosen auftauchen, möchte ich den Gewinn eines solchen im doppelten Sinne »oberflächlichen« Lektüremodus aufzeigen, der die Oberflächen in ihrer Materialität ernst nimmt und sich von ihnen affizieren lässt. Daher geht es in diesem Text nicht um eine formale Systematisierung der Oberfläche als Konzept und ihr inflationäres Auftreten wird nicht beklagt. Vielmehr muss die Oberfläche gerade

24 Ebd., S. 198.

25 Ebd., S. 204. Vgl. etwa auch Pompe, die sich für die »Tiefe der Oberfläche« unter dem Gesichtspunkt der Subjektstrukturen im »Adoleszenzroman« interessiert. Anja Pompe: »Die Tiefe der Oberfläche. Subjektkritik im Adoleszenzroman der 1990er Jahre«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 61.1 (2011), S. 61–76.

26 Matthias N. Lorenz: »Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen«. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts«, in: ders. (Hg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*, Bielefeld 2014, S. 7–20, hier S. 11.

in ihrem Charakter als atmosphärisches und affizierendes (Anti-)Konzept ernstgenommen werden.²⁷

Diese Funktion lässt sich bereits auf der Ebene des Textes ausmachen. Sowohl in *Faserland* als auch in *Allegro Pastell* spielt die Oberfläche eine doppelte Rolle: Sie ist Gegenstand und Methode. Als Gegenstand geht es um die Beschreibungen der konkreten Texturen der Dinge, ihre buchstäbliche materielle *Oberflächigkeit*. Auf methodischer Ebene geht es um ein Spiel mit der metaphorischen Eigenlogik dieser Dingtexturen als *Oberflächlichkeit* – ein Spiel, das einerseits zu Tiefendeutungen einlädt, diese aber zugleich immer wieder ins Leere laufen lässt.²⁸ In dieser Weise werden Oberfläche und Tiefe, Affirmation und Kritik in ihrem wechselseitigen Irritationspotenzial in Spannung gehalten. Zum einen geht es also um die literarischen Techniken des ›oberflächlichen‹ Erzählens, die sich in den Sound des Textes einschreiben, zum anderen begegnen uns in den Texten die konkreten Qualitäten der Oberflächen von Orten und Dingen des Alltags: Kleidung, Essen, Wohnungseinrichtung, Kneipen, öffentliche Verkehrsmittel. Diese heterogenen Aspekte werden in der Rezeption nicht zufällig durch die vage und atmosphärische Klammer der Oberfläche intuitiv zusammengehalten, die dann umgekehrt auf die mediale Ökologie, öffentliche Wahrnehmung und subjektive Lektüre der Romane zurückwirkt.

Um diesem wandernden, wabernden Charakter der Oberfläche gerecht zu werden und sie ›auszuloten‹, folge ich selbst einem oberflächlichen Lektüremodus. Einerseits soll es nun darum gehen, exemplarisch drei Funktionen der Oberflächen in *Faserland* und *Allegro Pastell* herauszuarbeiten, in denen das Zusammenspiel von ›Oberflächigkeit‹ und ›Oberflächlichkeit‹ wichtig wird. Wie verändern sich die Funktionsweisen der Oberflächen, gerade auch mit Blick auf ihre (postdigitale) Medialität? Nach und nach verlassen wir dann die Ebene des Textes und wenden uns den Interfaces der außertextlichen Oberflächen zu.

III. Krachts Oberflächen

III.1 ›Sehr unangenehm‹

Schon in den ersten feuilletonistischen Reaktionen auf *Faserland* wurde die Oberfläche als Prinzip des Romans wahrgenommen. Sie sei ein übergreifendes narratives Prinzip, wie die *Vogue* nahelegt: »Die ganz Schlaunen werden bemerken, daß dieses

27 Zur Funktionsweise wandernder atmosphärischer Konzepte im Zusammenspiel von Text(-sound) sowie para- und außertextlichen Dingen, Räumen und Praktiken am Beispiel soziologischer Theorien vgl. Elena Beregow: »Theorieatmosphären. Soziologische Denkstile als affektive Praxis«, in: *Berliner Journal für Soziologie* 31 (2021), S. 189–217.

28 Für ihre kritischen Einwände zu dieser Unterscheidung danke ich Vera Bachmann.

Buch keine Substanz habe, statt dessen nur Oberfläche, Rhythmus und eine kleine Melodie – wie ein Popsong im Radio. Genau. Ein guter Popsong, das hat noch gefehlt«. ²⁹ Popliteratur zeichnet sich also genau wie Popmusik durch eine Soundoberfläche aus. Die Leser:in hört den Erzähler konsequent im Modus der internen Fokalisierung sprechen, wie er »durch Deutschland stolpert, und die Welt nach ihrer Oberfläche beurteilt«, ³⁰ – mit entsprechenden Rückschlüssen auf den Autor.

Wie funktioniert diese Beurteilungslogik? Unter den scheinbar trivialen, harmlosen Oberflächen des Alltags brodeln es, sie evozieren beim Protagonisten unverhältnismäßig starke Affekte. Bestimmend dafür ist eine Hermeneutik des Verdachts, vor allem des Naziverdachts, die oft in Verbindung mit modischen oder sprachästhetischen Oberflächenbeschreibungen steht: Der Klang des Wortes »Nec-karauen« – und dazu müsse man es mehrmals laut sagen – mache »einen ganz kirre im Kopf«, weil es ein Deutschland aufrufe, in dem »die Juden nicht vergast worden wären«, ³¹ der Rentner mit »Cordhütchen« und »auberginefarbene[m] Blouson« auf Sylt ist »sicher ein Nazi«, ³² der Taxifahrer »ein armes dummes Nazischwein in einem Trainingsanzug«, ³³ der vermutete Betriebsratsvorsitzende im Flugzeug – ein Typus, der mit »bunte[n] Krawatten« und »senffarbene[n] Sakkos« ³⁴ eingeführt wird – ein »SPD-Nazi«. ³⁵ Generell: »Ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutschen aus wie komplette Nazis.« ³⁶

Dazu trägt auch bei, dass vermeintlich neutrale Alltagsobjekte und -orte – Städte, Verkehrsmittel, Wörter, Personen, Verhaltensweisen, Mode- und Mineralwassermarken – durchweg mit starken subjektiven, normativ-ästhetischen Wertungen versehen werden: Der ICE ist »körperlich unerträglich«, ³⁷ allein das Wort »Bord-Treff« eine »niederträchtige riesengroße Frechheit«, ³⁸ Frankfurt ist »extrem abstoßend«. ³⁹ Heterogene Dinge werden vereinheitlicht, indem sie unterschiedslos mit

29 Alexander Ruddert: »Bücher, ich weiß nicht. Ein zynischer Roman-Erstling über das Lebensgefühl der Zwanzig- bis Dreißigjährigen«, in: *Vogue* 3 (1995).

30 Christoph Amend/Stephan Lebert: »Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen«, in: *Der Tagesspiegel*, 30.06.2000, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gesprach-der-schlechteste-journalist-von-allen-691093.html> (aufgerufen am 22.10.2022).

31 Christian Kracht: *Faserland* (1995), Frankfurt a.M. 112021, S. 88.

32 Ebd., S. 20.

33 Ebd., S. 39.

34 Ebd., S. 54f.

35 Ebd., S. 55.

36 Ebd., S. 96.

37 Ebd., S. 25.

38 Ebd., S. 85.

39 Ebd.

Adjektiven wie z.B. »blöd« attribuiert werden: »die blöde Kreditkarte«,⁴⁰ »der blöde verschlafene Beamte«,⁴¹ »das blöde Grab von Thomas Mann«.⁴²

Die Affektstruktur dieser Bewertung von Alltagsoberflächen ist von pausenloser Verachtung, Verkrampfung, Peinlichkeit und Kränkung grundiert, also dem Gegenteil von ironischer Distanz. Der Erzähler ruht sich keineswegs in einer dandyhaften Position zynisch-blaßierten Unbeteiligtseins aus. Vielmehr ist er ständig beklemmt und verlegen, errötet, alles Mögliche ist ihm peinlich und »sehr unangenehm«.⁴³ »Im Roman spürt man die Spannung unter der Oberfläche«, formuliert auch Lorenz in der erwähnten *taz*-Rezension, porträtiert werde ein Deutschland, »unter dessen glatter Oberfläche man ganz viel uralten Schmutz erahnt«.⁴⁴ Entscheidend ist allerdings, dass die erwähnten Wertungen als Soundmuster selbst in die Oberfläche eingehen. Eine einfache Oberflächen-Tiefen-Unterscheidung wird dadurch unterlaufen, dass es keineswegs um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus oder um die Nachvollziehbarkeit der erratischen Urteilsbildung geht. Die »Darstellungs-Oberfläche« von *Faserland*, so Bertschik, unterlaufe konstant tiefere Deutungsangebote durch »nonsenseartig auseinanderstrebende[n] Aussagesysteme« und verweise damit nur noch auf sich selbst.⁴⁵ Niemand rechnet den Erzähler mit seinem entleert-nihilistischen Plauderton einer Klasse von Protagonisten zu, die Kracht erfolgreich »als so dumm« porträtiert, »dass sie an der Oberfläche haften bleiben beziehungsweise an ihr entlangschlittern und einfach nicht tiefer dringen«.⁴⁶

So wird in *Faserland* ein repetitives Soundmuster generiert, das heterogene Dinge konsequent »veroberflächlicht«, indem die Dinge, wie sie erscheinen (wie sie aussehen, wie sie sich anhören und -fühlen) in einen zwar auf den ersten Blick heftigen, aber sich schnell abnutzenden, gleichmäßigen und »entintensivierten« Affektstrom übersetzt werden.

40 Ebd., S. 53.

41 Ebd., S. 54.

42 Ebd., S. 97.

43 Ebd., S. 43.

44 Lorenz: »Oberfläche is over«.

45 Julia Bertschik: »Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman ›Faserland‹«, in: Heinz Drügh/Susanne Komfort-Hein (Hg.): *Christian Krachts Ästhetik*, Stuttgart 2019, S. 89–96, hier S. 90.

46 Ingo Niermann: »Oberfläche«, in: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hg.): *Poetik der Oberfläche: Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin u.a. 2011, S. 227–230, hier S. 228.

III.2 Oberflächen als Provokationsmittel

Am häufigsten wurde die Oberfläche als Verfahren wohl an der exzessiven Nennung von Markennamen festgemacht, die in *Faserland* auf etwa 70 beziffert wurden: die Barbour-Jacke, die Cartier-Uhr, das Hermès-Tuch, der Roederer-Champagner. Wie Baßler gezeigt hat, wird hier ein archivarischer Ansatz der Versammlung und Kartierung der popkulturellen Dinge ersichtlich.⁴⁷ Weder erschöpft sich dieser aber in einem dokumentarischen Realismus – also der sozialrealistischen Nachzeichnung von Milieugrenzen – noch, wie anfangs manchmal empört behauptet wurde, in einer Zurschaustellung von »reaktionäre[m] Schnöselum«.⁴⁸

Auf der Ebene des Textes fällt auf, dass der Erzähler trotz seiner Schüchtern- und Verkrampftheit von einer Lust an der Provokation getrieben ist, die durch jene modischen Oberflächen als symbolische Marker von Klassenzugehörigkeit ausgespielt wird. Mit seiner teuren »klassische[n] Kleidung«⁴⁹ – Jacketts von Davies and Son oder Kiton, rahmengenähte Schuhe – hofft er, Taxifahrer und Mitreisende, Linksliberale und Hippies, Rentner und Gewerkschafter zu provozieren und in ihnen Sozialneid zu wecken. Besonderes Abgrenzungsbedürfnis erregen die Betriebsratsvorsitzenden als Vertreter sozialdemokratischer Mittelklassemittelmäßigkeit, denen übelgenommen wird, dass sie nun ebenfalls im ICE und auf Inlandsflügen sitzen und den Verkehrsmitteln so das Erhabene rauben.⁵⁰ Eine vielzitierte Passage lautet: »Ich denke an die Hände der Geschäftsleute und Betriebsräte, wie sie aufeinanderprallen beim Klatschen, die fetten Wursthände, die ganz rosa werden vom vielen Klatschen, und ich wünsche ihnen, mitsamt ihren Swatch-Understatement-Uhren, [...] den Tod.«⁵¹ Hier zoomt Kracht mikrophänomenologisch auf ein Oberflächendetail – die Hände, ihre Bewegung und Berührung, ihre Form und Farbe, die Uhr –, um daraus einen bizarr übersteigerten, unverhältnismäßigen Affekt abzuleiten: Hass.

Die imaginäre Gruppe der Betriebsratsvorsitzenden gilt es denn auch vor den Kopf zu stoßen, etwa wenn der Erzähler sich auf dem Lufthansaflug demonstrativ vier Salamibrötchen, acht Balistos und vier Ehrmann-Pfirsichjoghurts in die Barbour-Jacke stopft und die Empörung genießt, die das beim mitfliegenden »SPD-Schwein« auslöst.⁵² Oder wenn Nigel T-Shirts mit Firmenlogoaufdrucken von Esso oder Milka trägt, um damit »Linke, Nazis, Ökos, Intellektuelle, Busfahrer, einfach alle« zu provozieren.⁵³

47 Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*.

48 Helmut Ziegler: »Christian Kracht. Faserland«, in: *Die Woche* 13 (1995).

49 Kracht: *Faserland*, S. 37.

50 Ebd., S. 54.

51 Ebd., S. 66.

52 Ebd., S. 55.

53 Ebd., S. 32. Objekt der Abneigung sind vor allem auch die linksliberalen Kulturmenschen, als deren Sinnbild Varna herhält: »Varna war so billig, so vorhersehbar, so liberal-dämlich, daß

Immer wieder hat sich daran die Frage nach dem kritischen Gehalt entzündet, die nach einem verborgenem Dahinter sucht: Inwiefern sind die Markennamen nicht vielleicht eine Konsum- und Kulturkritik, die die Fetischisierung dieser Objekte vorführt? So schreibt auch Krekeler in der vielzitierten *Welt*-Rezension über den Erzähler, dieser finde »hinter tausend Marken, hinter tausend Masken, unter einer meterdicken Oberfläche keine Welt« – was sich als Pressezitat auf der 2010er-KiWi-Ausgabe wiederfindet. Wie im nächsten Abschnitt deutlich wird, verstellt diese typische Diagnose der Weltlosigkeit Krachts mitunter zärtlichen Blick auf die konkrete Textur von Oberflächen.

III.3 Die kaputte Oberfläche

Gegen (klein-)bürgerliche Anforderungen an Funktionalität, Mäßigung und gesunden Menschenverstand wird in *Faserland* die dekadente Oberfläche als Gestaltungsmittel stark gemacht. Diese setzt allerdings entgegen den Lektüren, die auf die teuren Modemarken abzielen, nicht nur auf Glattheit und Perfektion, sondern vor allem auch auf Kaputt- und Rauheit. Spuren der Abnutzung werden hier wichtig: Die Barbour-Jacken der Figuren, die laut Bertschik in Krachts Oberflächenästhetik als »zweite Haut« fungieren,⁵⁴ sind teils »abgewetzt« und »völlig verwarzt«,⁵⁵ seine eigene verbrennt der Protagonist, die von Alexander stiehlt er. Die Ledersitze von Rollos Porsche sind »zerschlissen«,⁵⁶ Nigel kleidet sich absichtlich »ein bißchen schäbig«, »irgendwie schlampig«, mit zerlöcherten Pullis und ungebügelten Hemden,⁵⁷ wohnt in einer Wohnung, die »ja eigentlich sehr fein und sicher auch teuer«, aber »völlig heruntergekommen« ist, mit ungeputztem Klingelschild und abblätterndem Putz, als gehöre sie einem alten Lehrer »mit Lederaufsätzen am Ellenbogen seines aufgescheuerten Cordsakkos«.⁵⁸

Der Protagonist selbst bewegt sich im Modus nihilistischer Selbsterstörung ziellos von Station zu Station, er raucht und trinkt bzw. säuft ununterbrochen, nimmt Drogen, ohne zu wissen, was und wie viel, ständig übergibt sich jemand,

es einfach nicht möglich war, sich ihre blöden Ideen anzuhören, ohne auszurasen oder ihr zumindest aufs Maul hauen zu wollen.« (Ebd., S. 76) Bezeichnenderweise lebt der misogynen Ton des Romans durch Oberflächenbeschreibungen: Frauen sind entweder hübsch oder nicht hübsch, und wenn hübsch, meist »auf eine erfrischende Art dumm« (ebd., S. 105). Über Karin heißt es: »Ich will diesen wunderschönen dummen Mund küssen, aus dem nur sinnloses Geplapper herauskommt« (ebd., S. 149).

54 Bertschik: »Oberflächenästhetik«.

55 Ebd., S. 83.

56 Ebd., S. 117.

57 Kracht: *Faserland*, S. 32.

58 Ebd., S. 35.

ständig geht es um »Scheiße«, »Pisse« und »Kotze«. ⁵⁹ Die Spuren von Schmutz und Beschädigung werden durch die stille Arbeit des Servicepersonals beseitigt, unsichtbar (bezeichnenderweise während der Erzähler schläft) räumt man hinter ihm auf und wischt das Erbrochene weg. Die ostentative Ausstellung von Kaputtheit lädt zu pathologisierenden Tiefendeutungen ein, sie lassen sich leicht ideologiekritisch als Ausdruck der Deformationen und Verdrängungsleistungen eines Subjekts ›aus dem beschädigten Leben‹ einordnen. Eine solche Deutung lässt Kracht aber ins Leere laufen, indem er konsequent beschädigte Oberflächen ohne Tiefe entwirft. Das gelingt durch eine wirkungsvolle Verschiebung: Während das Modell der Oberfläche als solches – auch metaphorisch – mit der sauberen, coolen, glatten Oberfläche gleichgesetzt wird, ist die Kaputtheit wie bei der Barbour-Jacke auf der Oberfläche, nicht unter der Oberfläche. Statt Distanz und Entfremdung wird beim Ausloten dieser Oberflächentopologie ein Modus der Nähe, der Intimität, des Berührens zur Methode, der auch den Effekt hat, sich Tiefenlektüren aller Art immer wieder zu entziehen. Im Feuilleton war die Rede von einer »gewissen Zärtlichkeit, mit der Kracht die Oberfläche der Dinge streichelte«. ⁶⁰ Oder, wie Weidermann präzisiert: »Jemand hat die Welt hinter Glas gestellt. Kracht erblickt sie dort zum ersten Mal und fährt zärtlich über die kalte Oberfläche dieses Raumes, den niemand je betreten kann«. ⁶¹ Diese bisweilen entrückte Zärtlichkeit und die haptisch-taktilen Modi des Streichelns und Streichens bzw. Darüberfahrens schließen die Lücke, die konventionell mit Sinnangeboten zu füllen versucht wird.

IV. Randts Oberflächen

»Der Roman ist das idealtypische Abbild eines gesellschaftlichen Zustandes, der sich durch seine scheinbar fehlenden Reibungsflächen, seine fehlenden Widersprüche und glatte Oberflächlichkeit, schnell auch in eine Dystopie der Langeweile verwandeln kann. [...] Es fehlen die Abgründe, die ambivalenten Figuren, es

59 Iris Meinen: »Eine Ästhetik des Eklés. Körperflüssigkeiten und Popliteratur«, in: Stefan Neuhaus/Uta Schaffers (Hg.): *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Würzburg 2016, S. 113–124.

60 Georg Diez: »Christian Kracht: Faserland«, in: *FAZ*, 17.03.2002, S. 26, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-christian-kracht-faserland-152146.html> (aufgerufen am 22.10.2022).

61 Simone Brühl: »Jenseits von Oberfläche und Tiefe«, in: Stefan Bronner/Björn Weyand (Hg.): *Christian Krachts Weltliteratur: Eine Topographie*, Berlin u.a. 2018, S. 157–172, hier S. 157.

fehlen wirkliche, literarische Konflikte, die Handlung prallt am Leser ab, geht nicht unter die Haut, sondern fühlt sich viel zu normal an, als dass es wehtun könnte.«⁶²

Wie Baßler bemerkt, hat Leif Randt »in den letzten Jahren die Rolle des in seiner Generation einflussreichsten, vielleicht aber auch leidenschaftlich gehassten deutschsprachigen Autors von Christian Kracht geerbt.«⁶³ In den Kritiken und Leserstimmen zu *Allegro Pastell* tauchen mitunter ähnliche Einwände auf wie bei Kracht. Das oben bemühte Bild der Reibungsflächen ist bezeichnend: Der Metaphernlogik nach werden Oberflächen vermisst, die sich reiben. Würde auf diese Weise Tiefe entstehen oder zumindest Wärme?

IV.1 ›Ziemlich angenehm‹

Ähnlich wie *Faserland* ist *Allegro Pastell* von nichtfiktiven Marken-, Band-, Kneipenamen durchzogen. Aber statt einer expressiven Oberfläche, die zumindest rhetorisch das Banale dramatisiert, wird in *Allegro Pastell* eine Verflachung von »äußere[r] und innere[r] Persönlichkeit« angestrebt und meist auch erreicht.⁶⁴ Affekt und Situation divergieren nicht mehr, sondern Affekte fügen sich jetzt als Affektoberflächen nahtlos in Atmosphären und Situationen ein. Ästhetische Urteile fallen folglich sehr viel gemäßiger aus, vieles ist »ganz nice«, »ziemlich in Ordnung« und »entspannt«. »Angenehm« wird zum neuen ästhetischen Standardurteil: »Angenehme Voice-Message!«, »Angenehme Standard-Imbiss-Pizza«,⁶⁵ aufs Ausgehen bezogen: »angenehmer Modus«.⁶⁶ Das häufige »schon« bringt die lauwarm-kontrollierte Mittelmaßigkeit auf einen seinerseits undramatischen Begriff: »das war schon lecker auf seine Art«,⁶⁷ heißt es einmal anironisiert; und anderswo: »Das ist schon der optimale Ort für Silvester«.⁶⁸ Die Technik der Veroberflächlichung durch solche Wertattribute ist eine ganz ähnliche wie bei Kracht, im Textsound allerdings entsteht ein völlig gegensätzlicher Grundton.

Der Tonfall in *Allegro Pastell* ist ebenso unaufgeregt wie die Dialoge, wozu auch beiträgt, dass Randt eine heterodiegetische Erzählstimme wählt und konsequent in der Vergangenheitsform schreibt. Dies generiert mit Blick auf die Zukunft einen Modus der »Hyperreflexion«, der mögliche Folgewirkungen von Handlungen und

62 Lea Moser: »Liebe, unpolitisch – Rezension Allegro Pastell«, in: *Wolfgang Magazin*, 19.03.2020, <https://www.wolfgang-magazin.com/kultur/literatur-kultur/liebe-unpolitisch-rezension-allegro-pastell/> (aufgerufen am 22.10.2022).

63 Baßler: »Populärer Realismus«, S. 360.

64 Leif Randt: *Allegro Pastell*, Köln 2020, S. 204.

65 Ebd., S. 273.

66 Ebd., S. 256.

67 Ebd., S. 234.

68 Ebd., S. 235.

Aussagen antizipierend vorwegnimmt.⁶⁹ Durch die vorwiegend unfokalisierte Erzählweise schreiben sich die Reflexionsschleifen der Figuren als Metaebene in den Erzählsound ein. Wie Schumacher bemerkt, »lässt Randt kaum eine Möglichkeit aus, seine Figuren und deren Erwartungserwartungen hyperreflexiv zu perspektivieren.«⁷⁰ Eine Unmittelbarkeit des Empfindens ist weder möglich noch beabsichtigt.

IV.2 Postironischer Normcore

In *Allegro Pastell* ist Oberfläche nicht wie bei Kracht in erster Linie Abgrenzungsmittel. Auch die Figuren grenzen sich zwar habituell von bestimmten Dingen ab – Jerome ist ein bisschen stolz darauf, nicht in Berlin zu wohnen, Tanja darauf, keine Knirscherschiene zu tragen und keine Tattoos zu haben –, aber es handelt sich um relativ beliebige Idiosynkrasien im endlosen Feld der Mikro-Singularitäten. Von ihnen geht keinerlei Provokation aus und auch kein Klassendünkel, sondern ein gesundes Understatement, geschätzt wird trotz der durchkuratierten Konsumententscheidungen das Unpräzise, das so zum Teil des Kuratierten wird. Fast wie ein postironischer Kommentar auf den ICE-Hass des *Faserland*-Erzählers mutet an, dass Jerome ein »wirklich gutes Verhältnis zur Deutschen Bahn« und im ICE »allerbeste Laune« hat.⁷¹ Die Zugänge zu Ironie bzw. Postironie lassen sich am Beispiel ICE exemplarisch erkennen. Krachts Erzähler urteilt über die Einrichtung im ICE: »ganz grauvoll«, da sei »gar nichts mehr schön und erst recht gar nichts mehr so wie früher. Heute ist alles so transparent, [...] jedenfalls ist alles aus Glas und aus so durchsichtigem türkisen Plastik, und es ist irgendwie körperlich unerträglich geworden.«⁷² Jerome hingegen hat seit »seinem einundzwanzigsten Geburtstag [...] überdurchschnittlich viele Zugreisen unternommen und diese fast nie bereut. Die vergangenen vierzehn Jahre hatten ihm deutlich besser gefallen als seine Kindheit und Jugend. Jerome fand es merkwürdig, dass sich so viele Menschen nach ihrer Vergangenheit zurücksehnten.«⁷³ Die ästhetischen Wertungen fallen hier diametral gegensätzlich aus, sind aber in beiden Fällen aufrichtig und eindeutig formuliert. Während Kracht wie oben gezeigt mit der Spannung von »banaler« Oberfläche und starkem Affekt arbeitet und damit einen Effekt der schrillen Übertreibung und

69 Elias Kreuzmair: »Futur II (Horn/Röggla/Nassehi/Randt)/a, Panik/Avanessian«, in: ders./Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld 2021, S. 33–56, hier S. 44.

70 Eckhard Schumacher: »Gegenwartsvergegenwärtigung. Über Zeitdiagnosen, literarische Verfahren und Soziale Medien«, in: ders./Elias Kreuzmair (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld 2021, S. 7–32, hier S. 10.

71 Ebd., S. 74f.

72 Kracht: *Faserland*, S. 25.

73 Randt: *Allegro Pastell*, S. 74.

Dramatisierung erzeugt, der darin der klassischen Ironie ein Stück weit verhaftet bleibt, ebnet Randt solche Töne mittels eines Vokabulars des Maßvollen von vornherein postironisch ein. Krachts homodiegetischer Erzähler spricht nie nur für sich, sondern feuert unreflektiert allgemeine Statements ab. Nostalgische Erinnerungen an die Kindheit ziehen sich als Wahrnehmungsfolie der Urteilsbildung durch, werden aber in ihrer Naivität und Klischeehaftigkeit (»erst recht gar nichts mehr so wie früher«) offen ausgestellt. Indem Randt dagegen erstens einen Nullfokus wählt und dabei zweitens ohne absoluten Gültigkeitsanspruch Jeromes persönliche, wenig kontroverse Sicht der Dinge ausbreitet, wird der Effekt der Unmittelbarkeit doppelt aufgehoben und zugleich auf paradoxe Weise gesteigert, denn auf diese Weise erhält die Leserin einen hyperrealistischen, stets nachvollziehbaren Einblick in sein Innenleben. Es ist ein im Großen und Ganzen normales, gesundes und intaktes Innenleben – wirklich.

Was Klasse betrifft, fällt auf: In der hermetisch abgeschlossenen Welt der weißen urbanen Mittelklasse gilt eine Tendenz zur postironischen Ästhetisierung des vermeintlich Normal-Rustikalen. Zwischen Jerome und Marlene herrscht ein stiller »Wettstreit, wer weniger eitel und in Konsumfragen der normalere Hesse war«,⁷⁴ als Beweis werden demonstrativ schwere Schweinefleischgerichte bestellt und mit Apfelwein heruntergespült. Dass das postironischer Normcore ist, der nur in hochgradig singularisierten Kreisen seinerseits singularisierend wirken kann, wird deutlich, als Julian auf seiner Hochzeit stolz verkündet, als Caterer den »beste[n] Thai Vietnames[e] Erfurts« ausgewählt zu haben. Tanja findet den Kommentar »charmant«, da es keine »falsche Ironisierung« ist, »denn die Entscheidung für diese Art von Essen war ja wirklich gut«⁷⁵ – und zwar weil die mittelmäßigen Frühlingsrollen und Reis mit Huhn in oranger Soße eben tatsächlich vielen Menschen schmecken.

Wo der Kracht-Erzähler noch seine heftige Aversion gegen Partys ausdrückt, »auf denen es Prosecco gibt, weil Prosecco weder Wein noch Champagner ist, sondern so ein blödes Zwischending, das eigentlich gar keine Existenzberechtigung hat«,⁷⁶ gibt es auf der besagten Hochzeit natürlich genau dieses Zwischending, was sonst. Im Gegensatz zum ostentativen Mittelklasse-Bashing des Kracht-Erzählers durchziehen in *Allegro Pastell* (neo-)bürgerliche Funktionalität, Verhältnismäßigkeit und Angemessenheitsorientierung die Konsumententscheidungen.⁷⁷ Krachts Betriebsratsvorsitzender aus dem Flugzeug würde die Miene nicht verziehen.

74 Ebd., S. 149.

75 Ebd., S. 167.

76 Kracht: *Faserland*, S. 41.

77 Ein Beispiel: Geschenke sind fast durchweg entzaubert und frei von Überraschung. In Tanjas Familie gibt es keine Weihnachtsgeschenke, Jerome lässt sich vom Vater zum Geburtstag 170 Euro für Joggingsschuhe überweisen, von Tanja bekommt er ein ICE-Ticket geschenkt.

Es ist bemerkenswert, dass die aktuell lebhafteste Debatte um Klassenliteratur auf unterprivilegierte Klassenverhältnisse zentriert ist. Man könnte bei *Faserland* und *Allegra Pastell* gerade vor dem Hintergrund der autofiktionalen Verfahren ebenfalls von Klassenromanen sprechen. In *Allegra Pastell* wird dieser Umstand umso eindrücklicher, als es – anders als in *Faserland* – kaum explizit um Klasse geht. In einem Moment kommt so etwas wie eine (vermutete) Klassenscham auf, nämlich nachdem Tanja und Jerome sich *Call Me by Your Name* im Kino angesehen haben. Während er angetan ist »von der offensichtlichen Schönheit der gezeigten Welt«, ⁷⁸ ist Tanja »abgestoßen« von der im Film transportierten Idee, »dass Glück, Toleranz und Menschlichkeit nur auf der Grundlage von Wohlstand und elitärer Bildung möglich waren.« ⁷⁹ Nachdem Jerome die Vermutung äußert, dass der Film »einfach zu schmerzhaft nah an ihrem eigenen Erleben war, als hübsche Tochter High-End-akademischer Eltern«, ⁸⁰ ereignet sich der im Roman vielleicht direkteste Konflikt: »Halt jetzt die Fresse, Jerome«, lautet ihre Antwort. ⁸¹ Nirgendwo sonst wird der Reflexions-, Meta- und Befindlichkeitsdiskurs so jäh unterbrochen. Das zeigt zugleich, dass jener Diskurs nicht mit einer einfachen Psychologisierung identisch ist, die ein ästhetisch-politisches Urteil als Spiegel der Klassenherkunft deutet. Der Roman verfährt zwar hyperreflexiv, aber eben nicht tiefenpsychologisch – die Reflexion wird selbst zum Oberflächenphänomen. So zutreffend es sein mag, dass hier die singularisierte »neue Mittelklasse« im Sinne von Reckwitz porträtiert wird, ⁸² so kontraproduktiv ist ein solcher soziologischer Essenzialismus als *deep reading*. Denn er verstellt den Blick für die Modi, mit denen spezifische Oberflächen geschaffen werden.

IV.3 Postdigital konfigurierte Oberflächen

Der postironische Modus kommt in *Allegra Pastell* erst in und durch die digitalen Benutzeroberflächen zu sich selbst, seine ideale Form findet er in iMessages, Instagram-Messages, Telegram- und Sprachnachrichten in Verbindung mit sorgfältig ausgewählten Emojis. Auf selbstverständliche Weise integriert der Roman sie und macht die »Oberflächenästhetik kontemporärer Kommunikationsmittel« so zum medienökologischen Gestaltungsprinzip. ⁸³ E-Mails werden nahtlos mit Angabe

78 Randt: *Allegra Pastell*, S. 26.

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 27.

82 Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Frankfurt a.M. 2017.

83 Ronald Röttel: »Emojis, Instagram, Messenger-Apps. Zur Oberflächenästhetik von Allegra Pastell und Demonji«, in: Fan Jieping/Liu Yongqiang (Hg.): *Tagungsband zur interdisziplinären Bildforschung*, Hangzhou 2022, S. 333–343, hier S. 337.

von Betreff, Absender, Datum und Uhrzeit in den Erzähltext eingefügt, die Kombination aus postironischem Plauderton und Emojis generiert einen immersiven Lesemodus, der an den alltäglichen Mediengebrauch anschließt.

Als eine Art Interface zur fiktiven Handlung ist hinten auf dem Einband des Buchs statt eines *blurbs* das Motto von Tanja Arnheim vorangestellt: »Vorauseilende Wehmut – [...] – bester Zustand!« Im Platzhalter der Klammer sind drei Emojis zu finden, die Faust, der Geist mit herausgestreckter Zunge und eine Handballspielerin in Bewegung. Dadurch wird nicht nur das Spiel der Verwirrung von Romanfigur und realer Person, von Fakt und Fiktion vorbereitet, das Randt im Prinzip der Autofiktion weitertreiben wird, sondern die Emojis setzen, bevor der eigentliche Text beginnt, den atmosphärischen Ton des Romans. Sie unterstreichen einerseits die Aussage, die zwischen hyperreflexiver Aufschlüsselung von zeitlich abgestimmten Affektschattierungen und einer phrasenhaft-entschlossenen *boldness* oszilliert (bester Zustand! Faust! Sportlicher Angriff!). Andererseits bewahren sie sich eine gewisse Rätselhaftigkeit, die sich nicht einfach in Text übersetzen lässt; es wird keines der Standard-Face-Emojis gewählt und damit keine lesbare Emotion ausgedrückt, sondern es geht um die Herstellung eines fragilen Gemütstons, der der festen Zustandsform immer schon zu entrinnen droht.

Es ist kein Zufall, dass wichtige Wendepunkte in den Beziehungen buchstäblich über die digitalen Oberflächen gestaltet werden, etwa wenn Jerome hingebungsvoll eine »zu gleichen Teilen hermetisch geschlossen[e] und flexibel verspielt[e]« Homepage für Tanja baut.⁸⁴ Oder wenn er in zärtlicher Postironie eine zwar ulkige, aber gerade deshalb anrührende Powerpoint-Präsentation pro und contra Kind für die schwangere Marlene erstellt und ihr potenzielles gemeinsames Kind in die Pilztrip-Szene am Comer See photoshopt – mit dem Effekt, dass sie sich für das Kind entscheiden.⁸⁵ Randts Schreiben ist postdigital, weil die digitalen Oberflächen nicht einer analogen Erfahrung gegenüberstehen, sondern diese naht- und mühelos integriert, ja ununterscheidbar werden: Für Tanja besteht der ideale E-Rausch darin, auf der Tanzfläche ihr Handy zärtlich zu halten und dabei Jerome zu texten – gegen das Unmittelbarkeitspathos des genervten Partypublikums. Hier blitzen immer wieder Momente von Krachts provokativer Oberfläche auf – eine aktualisierte Geste der Überaffirmation gegen die Analognostalgie. Ein zu provozierender typisierter Feind (Hippie, Rentner o.ä.) fehlt aber vollständig.

Die digital konfigurierten Affektoberflächen sind im Gegensatz zu *Faserland* antidekadent, antitransgressiv und antiekstatisch. Das sorgsam rationierte Pillen-

84 Ebd., S. 50.

85 Ebd., S. 269; vgl. dazu auch Holger Grevenbrock/Nuria Mertens/Jannes Trebesch: »Bedeutungsschwanger? Über das Motiv der Schwangerschaft in Leif Randts Allegro Pastell«, in: Sebastian Berlich/Holger Grevenbrock/Katharina Scheerer (Hg.): *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne*, Bielefeld 2022, S. 91–102.

High aus Restbröseln lässt Tanja »auslaufen« und fährt dann textend nach Hause, den Kater schon antizipierend.⁸⁶ Es gibt zwar durchaus Sex und Drogen, aber keine Abstürze, Filmrisse und Grenzüberschreitungen, kein Erbrochenes. Wo bei Kracht noch Protz, Verschwendung und Zerstörung wichtig waren – materialisiert in der brennenden Barbour-Jacke –, haben wir es in *Allegra Pastell* insgesamt mit sauberen, funktionalen und intakten Oberflächen zu tun. Anstößig teure Kleidung taucht nur noch als Zitat auf: Janis verweist präventiv darauf, dass sein Balenciaga-Shirt fake ist und zehn Euro gekostet hat;⁸⁷ Jerome kauft sich, obwohl er sich ohne Probleme das Original leisten könnte, einen Fake-Dior-Rucksack.⁸⁸ Ansonsten shoppt man bei COS und zu hohen Anlässen mal bei Acne, gepflegt wird ein unauffälliger, sportlich-cleaner Athleisure-Look mit Retro-Elementen, auch hier postironisch gerahmt. Zum ikonischen Kernkleidungsstück wird (statt der abgewetzten Barbour-Jacke) der frisch gekaufte Badmintonschuh von Artengo, der Eigenmarke der Billigsportkette Decathlon. Dieser Look ist seinerseits konfiguriert durch die Ästhetik des Postdigitalen, durchsetzt mit Anspielungen auf die Ära des Frühdigitalen: funktional, pastellfarben, benutzerfreundlich, dezent retrofuturistisch, verspielt-generisch, in Maßen bewusst unvorteilhaft.

Die digitale Oberflächenästhetik ist nicht begrenzt auf die erzählte Story, sie prägt auch die optischen und haptischen Oberflächenqualitäten des Buchdesigns (insbesondere das Hardcover), das sich im Stil schon bei Randts *Planet Magnon* andeutet. Die raue Textur mit Goldschimmer und goldener Schrift wird in der Mitte vorne und hinten durch ein glatt-pastellenes Perlmutter-Prisma überlagert, das wahlweise an einen Spiegel, einen Bildschirm oder ein Wackelbild aus den frühen Nuller Jahren erinnert, je nach Perspektive und Licht reflektiert es anders. Das glatte Prisma, das eine verschwommene Straßenlandschaft mit Laternen zeigt, dokumentiert auf seiner schimmernden Oberfläche wie bei einem Rubbellos jeden kleinen Kratzer mit dem Fingernagel. Es ist kein Zufall, dass dieses Buch als *shiny object* der perfekte Dekogegenstand für die Wohnungen jener Leute ist, die im Lifestyle den Protagonist:innen ähneln, und es denn auch entsprechend inszeniert in Pinterest- und Bookstagramfeeds auftaucht, oft in farblich passenden, d.h. pastellfarbenen Interior-Arrangements. Reckwitz hat als Anforderung singulärer Subjekte der Gegenwart, deren »kuratierte Wohnung [zum] Ort performativer Selbstverwirklichung« wird,⁸⁹ beispielhaft das gekonnte Arrangement glatter und rauer bzw. gekerbter Oberflächen im Wohninterior erwähnt. Die Buchoberfläche von *Allegra Pastell* verbindet Glätte und Texturierung miteinander, was in entsprechenden Fotohintergründen auf Instagram, etwa Fell-Marmor-Kombinationen, aufgenommen

86 Randt: *Allegra Pastell*, S. 42.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 227.

89 Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten*, S. 319.

wird. Fast im Kontrast zum verträumt-verschwommenen *Allegro Pastell*-Cover hatte *Faserland* in der KiWi-Erstausgabe von 1995 ein kühl und klar anmutendes Streifen-design in den Grundfarben, die aber nicht knallig, sondern verblasst-mattiert gehalten sind: Baby- und Navyblau, Bordeauxrot, kühles Pastellgelb.⁹⁰ Es lässt noch nichts von der Kaputtheit der Oberfläche erahnen und zitiert die Sylt-Modifarben der sowohl von den Romanfiguren wie von Kracht selbst getragenen «klassischen» Kleidung.

IV.4 Außertextliche Oberflächen

Hier liegt ein weiteres zentrales Interface zur Oberflächenästhetik der Romane: die Inszenierung der Autorenfiguren im Rahmen von Fotostrecken, Interviews und Lesungen. Kracht und Randt bedienen sich beide autofiktionaler Verfahren und schreiben sich durch gezielt platzierte biografische Parallelen zwischen Autor und Figuren selbst in den Text ein. Kracht hat mit jenen Parallelen, seinem ebenso klassischen wie leicht »abgeschabten« *reverse snobbery*-Kleidungsstil sowie seinen öffentlichen Auftritten jenes Spiel mit Wirklichkeit und Fiktion perfektioniert, zuletzt besonders eindrücklich in bzw. im Zusammenhang mit *Eurotrash*.⁹¹

1999 wurde Kracht nach seiner Werbekampagne für Peek & Cloppenburg gemeinsam mit Benjamin von Stuckrad-Barre in einem *DIE ZEIT*-Interview gefragt: »In Ihren Büchern geht es meist darum, dass Sie die richtige Musik hören und die richtigen Marken anhaben. Tragen Sie nun auch privat Kleidung von Peek und Cloppenburg?«⁹² Die Antwort ist charakteristisch für Krachts Strategie, ausweichend und mit Verweis auf »oberflächliche« Details zu antworten: »Nein, bei diesem Foto-Shooting wurde uns ja nur Mode in Größe 52 zur Verfügung gestellt. Wir selbst tragen Größe 46.«⁹³ Dann ergänzt er noch: »Interessant ist ja auch, dass es gerade Schriftstellern vorgeworfen wird, wenn sie für ein Produkt werben. Das mag aber auch daran liegen, dass diese oft nicht attraktiv genug sind.«⁹⁴ Ein ähnliches Antwortmuster ergibt sich bei Krachts Fernsehauftritten,⁹⁵ prominent u.a. bei Harald Schmidt im Jahr 2001: auf Fragen zu Goldie Hawn und Kurt Russell antwortet

90 Vgl. dazu auch Roland Röttel: »Ästhetik der Paratexte bei Christian Kracht. Zitate, Coverdesigns, Autorfiguren«, in: Susanne Komfort-Hein/Heinz Drügh (Hg.): *Christian Krachts Ästhetik*, Stuttgart 2019, S. 45–55.

91 Vgl. Ueberfeld: »Zurück zur Oberfläche«.

92 Anne Philippi/Rainer Schmidt: »Wir tragen Größe 46«, in: *DIE ZEIT*, 09.09.1999, https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml (aufgerufen am 22.10.2022).

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Vgl. dazu Nils Lehnert: »Refus aus Kalkül?! Zu Christian Krachts Fernsehauftritten«, in: Stefan Greif/Nils Lehnert/Anna-Carina Meywirth (Hg.): *Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte*, Bielefeld 2015, S. 133–166.

er nur, Letzterer habe »ganz große Kieferbackenzähne« und »sie wird langsam älter«, Nick Hornby »sieht aus wie ein Penis«, auf Schmidts Kompliment, sein aktuelles Buch sei »ernsthaft« und habe eine »gewisse Tiefe«, »verweigert sich der Spaßgesellschaft«, wendet er ein: »Aber Sie schmeißen doch auch Bücher weg«. ⁹⁶ Die vor- bzw. fröhdigitale Medienwelt, wie sie *Faserland* prägt, ist heute wieder in Form verpixelter YouTube-Schnipsel von TV-Sendungen aus dem Analogfernsehen zugänglich.

Randts Digitalästhetik steht dazu nur scheinbar im Kontrast: Er betreibt gemeinsam mit dem Schriftsteller Jakob Nolte und dem Grafikdesigner Manuel Bürger das PDF- und Video-Label *tegelmedia.net*, das sich selbst so beschreibt: »Tegel Media ist ein Label für Content. Seit Frühjahr 2017 erscheinen vorwiegend PDFs und manchmal Videos«. ⁹⁷ Es zeichnet sich ebenfalls durch die Ästhetik des frühen Internets aus: typografisch betont schlicht, teils bewusst unbeholfen. Und auch Randt spielt mit der Autofiktionalisierung: Wie Jerome lebt er zwischen Berlin und Maintal, wie Tanja ist er ein badmintonspielender Autor. Modisch-habituelle Ähnlichkeiten mit den Figuren werden in Interviews und bei Fototerminen dankbar aufgegriffen: »Weil das Wetter unbeständig ist, hat Leif Randt gleich zwei Garnituren Kleidung für die Fotogelegenheit mitgebracht, eine helle und eine dunkle. Der Schriftsteller gibt sich modebewusst und individualistisch, seine Figuren würden seinen Stil vermutlich »aufgeladen«, »nice« und »charmant« finden.« ⁹⁸ Für die Rezensionen von *Allegro Pastell* wurde passenderweise meist ein Pressefoto von KiWi benutzt, auf dem Randt vor einem digitalen, zart pastellfliederfarbenen Hintergrund sitzt, er trägt weiße Hose und weißes Shirt, darüber ein langes Hemd mit buntem Muster, das an das Busgarnitur-Design der 1990er erinnert, und ein sich damit gezielt beißendes blauschwarzes Sportkännchen.

Vielleicht hat die autofiktionale Strategie der Grenzverwirrung zwischen Roman- und Autorenfiguren selbst zum Eindruck beider Romane als präzise Dokumente der »reinen Gegenwart« beigetragen. Die damit verbundene Generationalisierung prägt auch die heutigen Relektüren von Kracht, etwa wenn Lorenz bemerkt: »Vieles an der Lässigkeit der »Generation X« sieht heute frivol aus. Millennials sind oder geben sich gern genervt von den Christian-von-Stuckrad-Uslars, von ihrer männerbündischen, dauerironischen Überlegenheit und ihrer Freude daran, sich in Politikfragen zugleich haltungslos zu geben und steile Thesen an-

96 *Die Harald-Schmidt-Show*, Sat.1, 12.10.2001, Ausschnitt auf YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=FVodNuX4sal> (aufgerufen am 22.10.2022).

97 o.A.: »Über«, *Tegel Media*, <https://tegelmedia.net/ueber/> (aufgerufen am 22.10.2022).

98 Markus Hockenbrink: »Leif Randt: »Wenn neurotisch bedeutet, dass man sich Dinge bewusst macht, dann bin ich gerne neurotisch«, in: *Galore Interviews*, 26.02.2020, <https://www.galore.de/interviews/people/leif-randt/2020-02-26> (aufgerufen am 22.10.2022).

zuprobieren wie Anzüge – Hauptsache, sie sind das Gegenteil von moralisch oder didaktisch.«⁹⁹

Indem *Faserland* und *Allegro Pastell* auf Zeitgeistromane reduziert werden, die eine Generation in ihren Pathologien repräsentieren, bleibt die Oberfläche reiner Index. Die Generationenlesart geht dann auch nicht zufällig oftmals mit einer kulturkritischen Vereindeutigung einher. »Liebe in Zeiten von Instagram« ist in den *Allegro Pastell*-Kritiken eine wiederkehrende Wendung (obwohl es bei Randt nur am Rande um Instagram geht). Das Narrativ ist klar: Unter der *Allegro Pastell*-Oberfläche ist »es nicht ganz so heil wie es scheint«. ¹⁰⁰ Digitale Medien überformen das unmittelbare Erleben, Like-Narzissmus ersetzt die Liebe, »Selbstbezogenheit« die echten Sinnfragen. ¹⁰¹ Die lauwarm-kontrollierte Temperiertheit muss dann als »emotionale Kälte« erscheinen, ¹⁰² als Erfahrungs- und Weltverlust. Gegen die Analognostalgie, die die Diagnosen bei Randt anleitet, sei nur an die weitgehend analoge Welt aus *Faserland* erinnert: Hier startt der Erzähler, in der Kneipe oder im ICE sitzend, zwar nicht auf ein Smartphone, aber von einem Ideal menschlicher Wärme und Verbundenheit könnte er nicht weiter entfernt sein. Während Krachts Protagonist seine Freunde gleichgültig fallen lässt, beendet Tanja, sensibilisiert durch den digitalen Ghosting-Diskurs, zwar emotional indifferent, aber im Tonfall empathisch ihre Afäre – per iMessage.

Die Fabrikation der Romane als perfekte Gegenwarts- und Generationenporträts beruht also auf dem soziologischen Kurzschluss, den Oberflächen eine kulturkritisch raunende Tiefe unterzuschieben. Wenige Rezensionen vermeiden dies bewusst: »Es wäre vermutlich übertrieben, jetzt gleich die ganze Gegenwart geröntgt zu sehen. Dafür ist Randt auf seine charmante Weise zu sehr in den Neunzigern oder Nullerjahren hängengeblieben.«¹⁰³ Hier sei nur an das beschriebene Pressefoto erinnert. In diesem Kontext ist auch Baßlers Hinweis instruktiv, dass *Allegro Pastell* nicht als Zeitgeistroman, sondern eher als Kalkülroman zu lesen sei, der den »paralogischen und utopischen Modus« von Randts beiden Vorgängerromanen fortsetzt. ¹⁰⁴ Aus dieser Perspektive spielt er, so wie es bei Randt über Tanjas Roman heißt, nicht in, sondern »neben unserer Zeit«. ¹⁰⁵

In diesem Moment des Entrückten und Abhandengekommenen liegt bei allen Unterschieden eine wichtige Gemeinsamkeit der beiden diskutierten Oberflä-

99 Lorenz: »Oberfläche is over«.

100 Hillgruber: »Schlummernde Dystopie in der Wohlstandswelt«.

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Jan Küveler: »Die Liebe in Zeiten von Instagram«, in: *WELT*, 06.03.2020, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article206378115/Leif-Randts-Roman-Allegro-Pastell-Die-Liebe-in-Zeiten-von-Instagram.html> (aufgerufen am 22.10.2022).

104 Baßler: *Populärer Realismus*, S. 372.

105 Ebd.

chenmodelle. Dieses Moment hat die Funktion, einfache Tiefendeutungen zu unterlaufen, wobei die Romane wie jeder (gute) literarische Text offen genug sind, um eine Vielzahl auch sich widersprechender Deutungsmöglichkeiten zuzulassen (also auch *deep readings*); nur so konnten sie erfolgreich werden. Während Kracht noch Prinzipien der Transgression, des Expressiven und Exzessiven aufruft und mit der Differenz von Wesen und Erscheinung der Dinge spielt – allerdings nur, um sie im nächsten Moment zu verflachen –, sind Randts Oberflächen nicht zuletzt durch ihre ›natürliche‹ Einbettung in postdigitale Muster konsequent post-ironisch. In diesem Punkt entsteht eine unvorhergesehene Verwandtschaft zum Kracht'schen Modus des zugleich zärtlichen und entrückten Berührens, Streichens und Streichelns von bzw. auf Oberflächen. Die Praktiken des Postdigitalen werden bei Randts Protagonist:innen als buchstäblich taktile Praktiken der Berührung von Bildschirmen wichtig, des Haltens, Klickens, Tippens, Wischens. Diese Praktiken beschränken sich aber nicht auf den Text, sondern sie prägen, wie ich in meiner ›oberflächlichen‹ Lektüre zu zeigen versucht habe, grundlegend auch die medialen Interfaces zur Leser:in und zur Autorenfigur, etwa mit Blick auf das Buchdesign oder auf die Rezeption und Zirkulation des Romans in und durch Social Media. Dieser Verbund aus literarischen und para- und übertextlichen Oberflächen plausibilisiert auch das nach wie vor schillernde und faszinierende Phänomen Kracht in seiner Medienabhängigkeit.

Randts postdigitale Oberflächen sind entdramatisiert, selbst in den krisenhaftesten Ereignissen. Das liegt nicht etwa daran, dass sie hermetisch wären, sie sind im Gegenteil offen und durchlässig, ja verletzlich gegenüber der Außenwelt. Zugleich fehlt ihnen jeder Abgrund, es gibt kein Trauma und keine Monstrosität, und zwar weil sie im Rahmen eines überpräsenten therapeutischen Diskurses immer schon produktiv bearbeitbar werden. In dieser Weise machen sich Randts Oberflächen immun gegen Provokation und Pathologien, und in gewisser Weise auch gegen das Politische, das zwar immer wieder auftaucht, aber nur noch in ästhetischen Begriffen gedacht werden kann. Dass Krachts *Faserland*, wo diese Ästhetisierung des Politischen ebenfalls überpräsent ist (man denke nur an den Protagonisten, der Demonstrationen als politische Form verachtet, aber wegen ihrer Atmosphäre liebt), seine Fortsetzung in *Eurotrash* findet, lässt sich als Hinweis lesen, dass jene Immunisierungsstrategie an ihre je eigenen medialen und historischen Grenzen stößt. Denn das in *Faserland* nur angedeutete Trauma von Nationalsozialismus, sexueller Gewalt und schmerzhaftem Klassenwechsel bricht in seiner gesellschaftlichen und historischen Wahrheit biografisch über die literarische Figur Christian Kracht herein. Die Wahl des Figurennamens zeigt: Die Oberflächen verändern sich dabei, aber sie verschwinden nicht.

»Glottz nicht so romantisch«

Zu einer Ästhetik der Widersprüchlichkeit: *Das Wetter*, *Tegel Media* und Leif Randts *Allegro Pastell*

Immanuel Nover

Das Zitat im Titel deutet die im Folgenden zu entfaltende These bereits an: »Glottz nicht so romantisch« verweist einerseits auf den Ursprungstext – Bertolt Brechts *Glosse für die Bühne* –,¹ ruft aber andererseits und möglicherweise zugleich oder gar zuerst einen ironisch gebrochenen popkulturellen Kontext auf. Der Satz findet sich auch auf einem T-Shirt der Zeitschrift *Das Wetter – Magazin für Text und Musik*. Diese prominente Inszenierung des Zitats auf dem T-Shirt und im Instagram-Account der Zeitschrift stellt den Ausgangspunkt meiner Überlegungen dar; es geht mir im Folgenden um das weitere Netzwerk von Leif Randt, zu dem neben der von ihm betriebenen Onlineplattform *Tegel Media* auch die Zeitschrift *Das Wetter* zu zählen ist. Die in Randts Texten zu beobachtende Austarierung divergenter Zustände und Lesarten lässt sich hier bei der Diskussion der möglichen Lesarten bereits in nuce analysieren: So ließe sich etwa fragen, ob das Zitat auf die (ästhetischen und politischen) Verfahren der Avantgarde oder doch »nur« auf die (ironischen) Samplingverfahren des Pop verweist. Oder werden doch beide zugleich (re-)aktiviert?²

Mit der Fokussierung der Avantgarde-Lesart wird der entsprechende literarhistorische Kontext aufgerufen: Die zitierte Textstelle aus der *Glosse für die Bühne* war Brechts Stück *Trommeln in der Nacht* vorangestellt, das 1919 und damit 10 Jahre vor den eigentlichen *Lehrstücken* publiziert wurde. Der zitierte dramaturgische, poetologische und politische Impuls, der in der *Glosse* gesetzt wird, scheint aber bereits auf bekannte Verfahren der *Lehrstücke* vorauszuweisen. So soll das »romantische Glotzen« in die politische Reflexion und Transformation wie in die politische Tat

1 Bertolt Brecht: *Trommeln in der Nacht*, in: ders.: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, Frankfurt a.M. 1978, S. 37–60, hier S. 38.

2 Zum Austarieren vgl. Immanuel Nover: »Die Dinge im Gleichgewicht halten.« Zu einer Ästhetik des Depressiven in Leif Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty*, in: ders./Till Huber (Hg.): *Ästhetik des Depressiven*, Berlin/Boston 2023, S. 351–370.

überführt werden.³ Die Verfahren lassen sich somit der Avantgarde zuordnen, es geht hierbei aber weniger um die ästhetische Innovationen generierende »Logik der permanenten Revolution«⁴ – so Pierre Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* – als um den von Gerhard Plumpe beobachteten »intrasystemischen Traditionsbruch«,⁵ der politische Praxis evozieren will:

»Avantgarde« wollen wir also eine Literaturprogrammatik nennen, die die Ausdifferenzierung der Literatur zu einem eigenständigen Kommunikationssystem frontal angreift und auf eine entdifferenzierende, Literatur in politische Funktionszusammenhänge einrückende Strategie setzt.«⁶

Ziel ist also nicht eine »Kunst-Revolution«, sondern eine »Revolutions-Kunst«.⁷ Es geht der Avantgarde nicht, wie etwa der Romantik, um eine ästhetische Transformation der Gesellschaft durch die Kunst, die immer noch emphatisch als innovatives und originäres Werk eines ›Originalgenies‹ gedacht wird. Vielmehr steht die Transformation der Gesellschaft durch die Transformation der Kunst im Fokus, die nun nicht auf das Ästhetische, sondern auf das Politische zielt. Somit steht auch weniger die Produktion von Werken als die Produktion einer »revolutionären Kultur« im Fokus, so Ingo Stöckmann.⁸ Gleichwohl lässt sich diese avantgardistische Revolution nicht auf ein operatives, ein rein politisches Projekt reduzieren, das ästhetische Fragen abblendet. Ein Blick in die *Lehrstücke* zeigt, dass die Texte innovative Verfahren sowohl auf der Ebene der politischen Aktion als auch auf der Ebene der ästhetischen Form anbieten.

I. Das T-Shirt und die Avantgarde

Die angedeutete Verortung des Zitats »Glottz nicht so romantisch« in der Tradition der Avantgarde generiert folglich eine spezifische Lesart, die von dem Text und vor allem von seinem Prätext und dem entsprechenden historischen Kontext ausgeht.

3 Zur Aushandlung des Politischen durch die Tat vgl. Immanuel Nover: *Die Tat als Aushandlung des Politischen. Zur Logik des Politischen in der deutschsprachigen Literatur von 1773 bis 2014*, Berlin/Boston 2022.

4 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. 2001, S. 202.

5 Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 184.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ingo Stöckmann: »Die Politik der Literatur«, in: Gerhard Plumpe/Niels Werber (Hg.): *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextuellen Literaturwissenschaft*, Wiesbaden 1995, S. 101–134, hier S. 104.

Als Aufdruck auf einem T-Shirt hingegen ruft es eine andere Lesart auf, die sich aus dem popkulturellen Kontext ergibt:

Abb. 1: Das T-Shirt mit dem Brecht-Zitat im Webshop der Zeitschrift *Das Wetter*



Das T-Shirt war im Webshop der Zeitschrift *Das Wetter – Magazin für Text und Musik* für 22 Euro zu erwerben.⁹ Auf dem T-Shirt findet sich das typografisch eigenwillig gestaltete Zitat in einer Sprechblase, die auf den Verfasser Brecht hinweist. Präsen- ter noch als der Verfassernamen erscheint auf dem Shirt der Name des Magazins.

Das T-Shirt ruft damit *nicht* die eben skizzierten Überlegungen zur Avantgarde auf und setzt sie auch nicht voraus – zumindest nicht auf den ersten Blick: Erst-

9 *Das Wetter*, <https://wetter-magazin.com/collections/kleidung/products/das-wetter-shirt-glotzt-nicht-so-romantisch> (aufgerufen am 22.08.2022).

mal ist das nur ein Kleidungsstück, das mit einem provokanten, lustigen oder originellen Spruch aufwartet und so Aufmerksamkeit generieren und die Träger:innen zumindest für die eingeweihte Ingroup mit einem spezifischen Habitus versehen soll, den man mit ›ironisch gebrochene intellektuelle Kennerschaft‹ fassen könnte. Die intertextuellen Verweisstrukturen folgen bei dieser Lesart somit pop-affinen und/oder ironisch grundierten Verfahren.

Die Frage wäre, ob sich das intertextuelle Verfahren hierin tatsächlich erschöpft oder ob die skizzierten intrasystemischen Brüche der klassischen Avantgarde nicht ebenfalls mitgedacht werden – immerhin weist das T-Shirt die Träger:innen als Kenner:innen einer Literatur- und Kulturzeitschrift aus. Der in Brechts Text angelegte Systemwechsel von der Literatur ins Politische wird hier aufgenommen: Das mittlerweile wohl eher wieder im System Kunst verortete Zitat vollzieht einen erneuten Wechsel und findet sich auf dem T-Shirt. Ob dieses einfach als Mode und popkulturelles Spiel mit dem Archiv oder als politische wie poetische Aktion verstanden wird, bleibt erst einmal offen. Auch die Frage nach der Form und Funktion der Avantgarde in postavantgardistischer Zeit ruft das T-Shirt auf: Zeigt es die Erschöpfung oder Abnutzung der avantgardistischen (politischen) Tat auf, die leerläuft und so spektakulär in das kapitalistische System eingespeist werden kann? Oder zeigt es vielmehr eine Transformation der Avantgarde, die sich weiter zu behaupten vermag, indem sie ihren Impetus verändert?

Es geht, so eine erste These, um Strukturen der Widersprüchlichkeit, die sowohl auf der Form- als auch auf der Inhaltsebene erzeugt werden. Diese Strukturen stehen wie die intertextuellen Verweise in Beziehung zur Ironie und schließen die bereits angeklungene Frage nach der Form und Funktionsweise der Ironie an, die im Folgenden an den Texten Leif Randts erörtert werden soll.

Im T-Shirt bzw. im Zitat auf dem T-Shirt findet sich nicht nur der Ausgangspunkt der beiden Lesarten, also der Startpunkt von zwei Linien, die zum einen historisch auf die Verfahren der klassischen Avantgarde zurückweisen und zum anderen popkulturelle Verweise schalten. Zudem werden weitere Aspekte deutlich: Das Magazin *Das Wetter* lässt sich als Knotenpunkt eines Netzes gegenwärtiger literarisch-künstlerischer Produktion verstehen. Dieses Netz ist komplex zu denken und besteht zum einen aus diversen Akteur:innen und zum anderen aus verschiedenen medialen Artefakten. In *Das Wetter* treffen also unter anderem Texte von Leif Randt auf pointierte Instagram-Posts und auf T-Shirts, die wiederum Manifeste wie *Ultraromantik* von Leonhard Hieronymi kommentieren und in Bezug zu Leif Randts Arbeiten und Kooperationen auf *Tegel Media* stehen. Der Umgang mit diesen Materialien lässt sich als typischer ästhetischer Modus des (Post-)Postdigitalen verstehen: Sowohl *Das Wetter* als auch *Tegel Media* montieren Materialien aus digitalen und analogen Bereichen, mixen Texte, Musik und Videos, etablieren dabei aber keine differenzierende Markierung, Wertung oder Hierarchie.

II. Das »Anti-Internet-Internet-Projekt«

Tegel Media, das »Anti-Internet-Internet-Projekt«¹⁰ – so Leif Randt –, stellt wiederum selbst einen Knotenpunkt von divergenten Formen und Autor:innen dar. Die bei dem Berliner *Pop-Kultur-Festival* 2019 präsentierten »Tegel Media Sommerhits« bestehen dann auch aus »Lovestories, Videoclips, Cartoons und Collagen, Traumtagbücher[n], Testberichte[n] und Gedichte[n]«. ¹¹ Randt definiert den Content – der ironisch-trashigen Markierung gemäß – als »Jokes« oder »Meta-Jokes«, spricht aber zugleich von einem Erzählen, das an einer »sehr starken Wahrheit« orientiert ist. ¹² Das erscheint erstmal widersprüchlich, bestätigt aber einmal mehr die Ausgangsthese. *Tegel Media* zeichnet sich durch eine spezifische Ästhetik aus, die Pop ist, aber auch auf eine frühe Internetästhetik verweist. Es geht laut den Betreibern um »positive Vibes«, das Kriterium für die Content-Auswahl ist der nicht näher definierte »Tegel-Dreh«. ¹³

Tegel Media präsentiert digitale Texte, Bilder und Musikvideos, reflektiert und unterläuft aber zugleich die digitale Form und das digitale Schreiben, indem die Möglichkeiten der digitalen Ausweitung entweder durch eine quasianaloge oder durch eine reduzierte digitale Gestaltung, die an eine längst überholte Internetästhetik erinnert, also auf der Ebene der Form, konterkariert werden. Im Gegensatz zur Frühzeit des Internets erfolgt die Reduktion der digitalen Optionen hier nicht aufgrund technischer Notwendigkeit, sondern aufgrund einer bewussten ästhetischen Gestaltung. Die Erzählung *Peak Time 2000* von Enver Hadzizijaj realisiert dies sowohl in der Gestaltung des Titels – die Form korrespondiert mit dem Titel, der das Jahr 2000 aufzurufen scheint – als auch in der Gestaltung der Seiten, die, abgesehen von dem farblich abgesetzten Namen der Figur, sehr reduziert ausfällt. ¹⁴

10 Nina Wolf: »Leif Randt und Jakob Nolte – Tegel-Media. Das digitale Literatur-Projekt«, *SWR2*, 10.11.2021, <https://www.swr.de/swr2/literatur/leif-randt-und-jakob-nolte-tegel-media-das-digitale-literatur-projekt-100.html> (aufgerufen am 22.08.2022).

11 Jakob Nolte/Juno Meinecke/Leif Randt: »Tegel Media Sommerhits 2019 (De)«, *Pop-Kultur*, <https://www.pop-kultur.berlin/2019/modules/tegel-media-sommerhits-2019-jakob-nolte-juno-meinecke-leif-randt/> (aufgerufen am 22.08.2022).

12 Nina Wolf: »Leif Randt und Jakob Nolte – Tegel-Media«.

13 Redaktion Logbuch: »Literaturzeitschriften im Porträt 19«, *Logbuch Suhrkamp*, <https://www.logbuch-suhrkamp.de/redaktion-logbuch/literaturzeitschriften-im-portraet-19-tegel-media/> (aufgerufen am 22.08.2022).

14 Enver Hadzizijaj: »Peak Time 2000«, *Tegel Media*, <https://tegelmedia.net/entry/peak-time-2000/> (aufgerufen am 22.08.2022).

Abb. 2: Titelseite aus *Peak Time 2000* von Enver Hadzizaj

Abb. 3: Textseite aus *Peak Time 2000* von Enver Hadzizaj



Sabine

Sabine kam eines Tages mit einem Quelle-Katalog an, und knallte ihn auf ihren Schultisch. Wir versammelten uns um sie herum und waren erstaunt: da waren sie und ihr Bruder auf einer Doppelseite für Schlafanzüge mehrfach in 5-Zentimeter-Größe abgedruckt. Kleine Klone, die die unterschiedlichsten Posen einnahmen und komische Schlafsachen vorführten. Mal hatte sie ihre Hand in die Hüfte gestemmt und schmolte

Mit dem expliziten Verweis auf den mittlerweile eingestellten Quelle-Katalog wird das (Pop-)Archiv geöffnet, das in der Erzählung mit Markennamen versehen wird:

»Alles verdichtet sich in folgendem Bild: Erkan in voller Montur – rote Chevignon-Jacke, classic Levi's 501, babyblaue Buffalos – [...] steht dabei vor einem Indoor-Wandgemälde, dem Ergebnis einer Projektwoche, das einen riesigen Gaddafi-Kopf zeigt, darunter den Schriftzug ›Front 242 Mix«, ein Hit in der *Electronic Body Music* Szene.«¹⁵

Die Erzählung lässt sich auf der *Tegel Media*-Seite folgerichtig auch nur als PDF herunterladen, auf bewegte Bilder oder Töne wird verzichtet. Im Flattersatz, der für ein Onlineformat, nicht aber für ein PDF-Format die adäquate Form darstellt, und

mit Silbentrennung, die für ein PDF, aber nicht für ein Onlineformat geeignet ist, manifestiert sich das Spiel mit der Form und den Formaten.

Randts Definition des Projekts *Tegel Media* als »Anti-Internet-Internet-Projekt« ließe sich nicht nur als Schlüssel zu der Gestaltung der Erzählung *Peak Time 2000* begreifen,¹⁶ sondern generalisieren: Einer möglichen Internet-Euphorie wird mittels der komplex reflektierten und ästhetisch wie performativ vorgeführten technischen Möglichkeiten des Mediums eine Reflexion ebendieses Mediums entgegengestellt.

III. Wehmut und Widersprüchlichkeit

Ebenso ließe sich der Blick zurück auf das Jahr 2000, der in *Peak Time 2000* auf der Inhalts- und Formebene realisiert wird, als ästhetisches Grundmoment fassen. Der Moment der Wehmut, der in *Allegro Pastell* von Tanja Arnheim als »[v]orauseilende Wehmut« als »bester Zustand« definiert wird, klingt hier bereits an.¹⁷ In *Allegro Pastell* ist wiederum nicht nur die semantische, sondern auch die mediale Ebene von Bedeutung. Tanja Arnheims Diktum, das dem Buch als Motto vorangestellt ist, wird von drei Emojis ergänzt, die komplexe Bedeutungsstrukturen anlegen:

Abb. 4: Vorangestelltes Motto in *Allegro Pastell*

»Vorauseilende Wehmut – 🍊🤖🏀 – bester Zustand!«
 * Tanja Arnheim

Die Form der als Einschub zwischen Gedankenstriche gesetzten Emojis Faust, Gespenst und Handballerin ist zeitlich und technisch bedingt und decodierbar. Im Sinne einer Medienarchäologie wären sie nicht nur auf ihre Entstehungszeit und auf ihre Darstellung im entsprechenden Betriebssystem, sondern auch auf ihre Bedeutung zu befragen. Die Emojis – und dies gilt erst recht für ihre vermutlich syntagmatische Reihung – bewirken allerdings nicht, dass die Bedeutung der Textstelle klarer wird, indem bestimmte Lesarten delegitimiert und andere priorisiert werden. Vielmehr öffnen sich assoziative Deutungsräume: Verweist die Faust etwa auf

16 Nina Wolf: »Leif Randt und Jakob Nolte – Tegel-Media«.

17 Leif Randt: *Allegro Pastell*, Köln 2020, S. 7.

Goethes *Faust*? Und ruft das Gespenst die von Mark Fisher in *Gespenster meines Lebens*¹⁸ in Anlehnung an Jacques Derrida formulierte *hantologie*, die mit ästhetischen Wiederholungsstrukturen das Gefühl des ›schon Bekannten‹ zu erklären versucht, auf?¹⁹

Das in *Allegro Pastell* formulierte Moment der »[v]orausseilende[n] Wehmut« weist eine komplexe zeitliche Struktur auf, die in einem Moment der Gegenwart bereits den Blick auf die Zukunft und den dort vollzogenen Blick zurück in die Vergangenheit, die eigentlich gerade Gegenwart ist, richtet. Das zugleich prospektive wie retrospektive Moment der Wehmut setzt eine emphatische Feier der Gegenwart aus und überführt die Strukturen der ereignishaften Unmittelbarkeit der Gegenwartsempfänger in einen Zustand der mittelbaren »Hyperreflexion«,²⁰ in dem die eigene Gegenwart – und das Erleben ebendieser – in Reflexionsschleifen beobachtet wird. Und diese Beobachtung wird natürlich auch wieder beobachtet – und unterlaufen.

Allegro Pastell stellt die mittelbare Selbstbeobachtung und deren Aufhebung direkt zu Beginn deutlich heraus: »Jerome hatte sich nur selten zuvor dafür entschieden, an der Hand eines Girlfriends durch Menschenansammlungen zu gehen. An der Seite von Tanja hinterfragte er dieses Bild nicht einmal mehr.«²¹ Die Unmittelbarkeit der Szene, die eben nicht reflektiert, in der expliziten Thematisierung der Unmittelbarkeit jedoch zugleich konterkariert wird, findet sich wenig später wieder in die reflektierte Mittelbarkeit überführt:

»In der gut besuchten U-Bahn saßen sie nebeneinander und küssten sich mit geschlossenen Augen. Jerome kokettierte mit der Rolle des überglücklichen heterosexuellen Partners. [...] Jerome mochte den Gedanken, dass er sich selbst gegebenenfalls unerträglich finden würde, könnte er sich von außen sehen.«²²

Die Reflexion setzt das empathische Erleben der Gegenwart aus: »Jerome war bislang nie ein Fan purer Gegenwart gewesen.«²³ Gegenwart wird in *Allegro Pastell* allerdings auch ungewöhnlich konnotiert. Sie lässt sich offensichtlich nicht mehr originell und ›authentisch‹ empfinden und erzählen: Jeromes »innere Persönlichkeit«²⁴ fasst Gegenwart mit Klischees und Phrasen – »Es ist der Sommer deines Lebens.

18 Mark Fisher: *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*, übers. von Thomas Atzert, Berlin 2015.

19 Vgl. Nover: »Die Dinge im Gleichgewicht halten«.

20 Elias Kreuzmair: »Futur II. (Horn/Röggla/Nassehi/Ja, Panik/Avanesian/)«, in: ders./Eckhard Schuhmacher. (Hg.): *Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*, Berlin/Boston 2021, S. 33–56, hier S. 44.

21 Randt: *Allegro Pastell*, S. 10.

22 Ebd., S. 11.

23 Ebd., S. 108.

24 Ebd.

[...] Mach, was du musst.«²⁵ – oder mit merkwürdigen Bildern der Gegenwartsemphase: »Draußen gehen offenbar gerade Menschen mit Hunden vorbei. Menschen, die den warmen Kot ihrer Hunde mit dunklen Plastiktüten umfassen. Sie tun das jeden Tag. Sie tun es jetzt.«²⁶ Auf diesen Satz folgt unmittelbar Jeromes Absage an die »pure Gegenwart«.

Wenig später erlebt er aber genau diese »pure Gegenwart« mit seiner Affäre Marlene: »Jerome sagte sich, dass sie in der totalen Gegenwart angekommen waren. Es gab jetzt nur noch den 2. Oktober 2018.«²⁷ Direkt im folgenden Satz wird die Einheit von Zeit und Ort und damit die »totale[] Gegenwart« jedoch wieder aufgelöst: »Und doch gab es gleichzeitig auch Tanja, irgendwo im deutschsprachigen Raum, wahrscheinlich in ihrer Zweizimmerwohnung mit Blick auf die Hasenheide.«²⁸

Das bereits angedeutete Moment der Wehmut ist für *Allegro Pastell* entscheidend und wird im Text immer wieder aufgenommen und weiter entfaltet: Es geht nicht um eine glorifizierte Vergangenheit, die gegebenenfalls sogar wiederhergestellt werden soll, um die Missstände der Gegenwart zu heilen, sondern um eine Vergangenheit, die als vergangener, aber nicht als idealer Zustand gefasst und archiviert wird.²⁹ Wehmut unterscheidet sich von Nostalgie nicht nur durch die Bewertung bzw. Aufladung der Vergangenheit, sondern auch durch ihre politischen Konnotationen, so zumindest Randt auf einer Lesung, die kurz nach der Publikation von *Allegro Pastell* stattfand. Wehmut speise sich aus einer Schwäche und installiere keine starke Position, von der aus der Blick auf die Vergangenheit geformt wird. Wehmut wäre folglich politisch links zu verorten. Randts Formulierung nimmt die in *Allegro Pastell* von der Hauptfigur Jerome Daimler vertretende Position nahezu wortwörtlich auf, allerdings markiert die Figur im Gegensatz zum Autor die Aussage als latent fragwürdig: »Jerome äußerte diesen Gedanken aber nie, da er ihm nicht gänzlich valide vorkam.«³⁰

Auf der Textebene wird die Differenzierung von Nostalgie und Wehmut ebenfalls in Frage gestellt oder gar performativ aufgehoben. So spricht Jerome Daimler etwa von (vermeintlich rechter) Nostalgie und nicht von (linker) Wehmut, wenn er über seine Ecstasy-Phase zwischen 2009 und 2012 nachdenkt: »[F]ür Jerome war Ecstasy etwas Nostalgisches.«³¹ Er habe diese Zeit »hinter sich gelassen«, werde sie

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 148.

28 Ebd., S. 149.

29 Vgl. Literaturforum im Brecht-Haus: »Leif Randt ›Allegro Pastell«. Moderation: Doris Akrap«, 06.06.2020, <https://fbrecht.de/mediathek/leif-randt-allegro-pastell/> (aufgerufen am 22.08.2022).

30 Randt: *Allegro Pastell*, S. 47.

31 Ebd., S. 39.

»aber auf ewig erinnern«. ³² Der Text setzt somit die von Tanja Arnheim propagierte Programmatik ästhetisch wie poetologisch um: »*Faktisch lebe ich Dinge aus, die ich ideell ablehne. [...] Man muss in der Lage bleiben, derartige Widersprüche zu genießen.*« ³³

Es geht hier also nicht um Ambiguitätstoleranz, sondern vielmehr darum, eine Haltung zu entwickeln, mit der sich aus dem passiven Erleben oder dem aktiven Erzeugen der Widersprüche ein – auch ästhetischer – Lustgewinn generieren lässt. Und dieser Lustgewinn sorgt wiederum für (eine doppelte) Textproduktion: Tanja Arnheim ist in *Allegro Pastell* als Autorin tätig und speist das Erleben/Erzeugen der Widersprüche in ihre Texte ein; Randt diskutiert diese Haltung in seinen Texten.

IV. Von der romantischen Ironie zur Postironie

Die skizzierte Haltung wird in einer euphorischen Rezension von Ijoma Mangold generalisiert und als potenzieller Ausgangspunkt einer Jugendbewegung gelesen. Mangold resümiert seine Rezension mit der Feststellung: »Von diesem Buch könnte eine neue Jugendbewegung ausgehen.« ³⁴ Bei einer Lesung fragt Randt zu Recht, was das denn für eine Jugendbewegung sein soll, von 36-Jährigen, die auf dem Dorf leben. ³⁵ Das Potenzial für eine Jugendbewegung sieht Mangold in der Verschiebung von unmittelbarer Gegenwartsemphase zu einer mittelbaren Gegenwartsreflexion und -beobachtung – ob sich allerdings die Momente der Reflexion und Beobachtung für eine direkte Bewegung fruchtbar machen lassen, ist fraglich. Mangold analysiert diese Momente auf der Textebene, um sie dann in eine textextern wirksame Haltung zu transferieren.

Ob Mangold mit der Absolutsetzung der mittelbaren Gegenwartsreflexion tatsächlich den Dreh- und Angelpunkt des Textes trifft und seine Architektur erfasst, ist zu bezweifeln. Ich möchte Tanja Arnheims »Ästhetik der Widersprüchlichkeit« versuchsweise dagegensetzen und argumentieren, dass der Text stets zwischen Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit oszilliert und zudem ausstellt, dass Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit Ergebnisse ästhetischer Verfahren sind.

Diese Verfahren werden auch in der Diegese verhandelt: Die Frage einer Leserin an die Autorin Tanja, ob sie »manchmal auch Geschichten schreibe, in denen sie *einfach ganz unmittelbar* das sage, was sie *auch wirklich* denke«, ³⁶ verortet die Präferenz

32 Ebd.

33 Ebd., S. 67.

34 Ijoma Mangold: »Das absolute Jetzt«, *ZEIT ONLINE*, 05.03.2020, <https://www.zeit.de/2020/11/leif-randt-allegro-pastell-rezension-buch-literatur/komplettansicht> (aufgerufen am 22.08.2022).

35 Vgl. Literaturforum im Brecht-Haus: »Leif Randt ›Allegro Pastell‹«.

36 Randt: *Allegro Pastell*, S. 66.

für die Unmittelbarkeit und ›Wahrheit‹ sowie die Vorstellung der Differenzierungsmöglichkeit in einer Figur, die mit ihrer Frage Tanja Arnheim bezeichnenderweise »aggressiv« macht.³⁷ Zudem schließt der Text an die in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* entfaltete Thematik an: »Lass uns doch heute mal so einen Tag machen, an dem wir alles so meinen, wie wir es sagen./So einen Tag haben wir aber noch nie gemacht.«³⁸ Es geht hier, wie Klaus Birnstiel zeigt, nicht nur um »Stil und Pose«,³⁹ sondern es wird auch eine semiotische Lesart angelegt, die wiederum Differenzen fokussiert und die »Archivierung einer vermeintlichen Idee des Realen« suspendiert.⁴⁰

Die Frage wäre nun, welche Bewegung hier mittels der ästhetischen Verfahren installiert wird: Die stete Oszillation – etwa zwischen Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit oder zwischen Ernst und Unernst – scheint auf den ersten Blick die Strukturen der romantischen Ironie, also den »unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten«,⁴¹ so Schlegel, aufzunehmen. Die Struktur – nochmal Schlegel: »In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein«⁴² – lässt sich auch für aktuelle Texte produktiv machen, wie unter anderen Eckhard Schumacher verschiedentlich demonstriert hat.⁴³ Allerdings scheinen die Texte von Randt eine andere Bewegung anzulegen. Christian Krachts Autorinszenierungen sorgten sicher noch dafür, dass – mit Schlegel gesprochen – den »harmonisch Platten [...] schwindlicht« von der steilen und nicht arretierbaren Bewegung (und Bedeutung) wird,⁴⁴ da sie »immer wieder von neuem glauben und mißglauben [...], den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten«.⁴⁵ Dieses Schwindelgefühl evozieren die Randts Texte jedoch nicht, so meine These. Vielmehr wird die Bewegung auf einer Metaebene auf Dauer gestellt und zugleich als Dauerbewegung sistiert.

Programmatisch wird dieses Konzept in *Planet Magnon* als »PostPragmaticJoy« entfaltet:⁴⁶ »PostPragmaticJoy« definiert als Ziel einen »postpragmatische[n] Schwebezustand, in dem Rauscherfahrung und Nüchternheit, Selbst- und Fremdbeobachtung, Pflichterfüllung und Zerstreutheit ihre scheinbare Widersprüchlichkeit

37 Ebd.

38 Leif Randt: *Schimmernder Dunst über CobyCounty*, Berlin 2012, S. 54.

39 Klaus Birnstiel: »Schimmernder Dunst über CobyCounty«, in: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin/Boston 2019, S. 623–634, hier S. 625.

40 Ebd.

41 Friedrich Schlegel: *Lyceums-Fragmente*, in: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, München u.a. 1967, S. 160.

42 Ebd.

43 Eckhard Schumacher: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (2003), S. 18–30.

44 Schlegel: *Lyceums-Fragmente*, S. 160.

45 Ebd.

46 Leif Randt: *Planet Magnon*, Köln 2015, S. 291–292.

überwinden.«⁴⁷ Um diesen ›Schwebezustand‹ zu erreichen, werden im Glossar des Textes »PostPragmaticJoy-Techniken, -Praktiken und -Strategien« definiert,⁴⁸ dem Konzept scheint also eine präzise Struktur mit entsprechenden Verfahren zugrunde zu liegen. Die Präzision und Trennschärfe wird aber in dem kurzen Eintrag im Glossar direkt wieder unterlaufen: Die in der Definition verzeichneten dichotomen Zuständen – eingängig: »Rauscherfahrung und Nüchternheit« oder »Selbst- und Fremdbeobachtung« – sollen ihre »scheinbare Widersprüchlichkeit überwinden«.⁴⁹ Inwiefern die Dichotomie nur eine ›scheinbare‹ ist, wird nicht weiter ausgeführt, auch der Zweck dieser Überwindung, die ja letztlich Ziel des ›Schwebens‹ ist, bleibt unklar. Das Glossar schließt folgerichtig den Eintrag mit der Feststellung, dass »die Konzepte des PostPragmaticJoy oftmals als *begrifflich diffus* kritisiert [werden]«. ⁵⁰ Der kurze Eintrag führt somit anhand des Kernbegriffs und -konzepts die dem Text zugrunde liegenden Verfahren sowohl auf der Inhaltsebene mit der Erzählung des »PostPragmaticJoy« als auch auf der Formebene mit der Struktur des Eintrags »PostPragmaticJoy« vor.

Versteht man *Planet Magnon* im Sinne einer Postironie, wie Marvin Baudisch vorgeschlagen hat – das ›Post‹ impliziert hier keineswegs ein Ende der Ironie oder eine *New Sincerity*⁵¹ –, dann kontern die Texte das Schlegel'sche und Kracht'sche »[S]chwindlicht«-Werden mit der Perspektive des »Schwebezustand[s]«, in dem die Ironie nicht suspendiert, sondern vielmehr die Reflexion ihrer Gemachtheit und ihrer semiotischen Struktur angestrebt wird. Die Ironie wird also nicht »wild« im Sinne Schlegels;⁵² das in Schlegels Text *Über die Unverständlichkeit* diskutierte Öffnungs-Potenzial der programmatischen Unverständlichkeit ist für Randt nicht

47 Ebd.

48 Ebd., S. 291.

49 Ebd., S. 292 (Hvh. I. N.).

50 Ebd.

51 »Die hier inszenierte Wirkungsästhetik lässt sich nun deshalb als Spielart einer postironischen Ästhetik begreifen, da die Frage nach unerster oder ernster Auslegung explizit zu einer Wahl des virtuellen Lesers erhoben wird. Mit ›Ästhetik der Postironie‹ ist deshalb ausdrücklich keine weitere Renaissance der Rede vom Ende der Ironie gemeint. Sie nimmt vielmehr zur Kenntnis, dass der ironische Taumel zwischen literaler und figuraler Bedeutung wie die Differenz zwischen Sagen und Meinen auf rein semiotischer Ebene niemals zu tilgen ist, sondern vielmehr infinit reproduziert wird.« Marvin Baudisch: »Postpragmatische Achtsamkeit? *PostPragmaticJoy* als emotionaler Zwischenzustand und Ästhetik der Postironie in Leif Randts *Planet Magnon*«, in: Jennifer Konrad/Matthias Müller/Martin Zenck (Hg.): »*Zwischenräume*« in *Architektur, Musik und Literatur*, Bielefeld 2021, S. 163–188, hier S. 183.

52 Friedrich Schlegel: »Über die Unverständlichkeit«, in: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, München u.a. 1967, S. 363–372, hier S. 369.

von Interesse.⁵³ Die im Zustand des »PostPragmaticJoy« einzunehmende Metaperspektive ergänzt die binäre Struktur der romantischen Ironie um einen dritten Standpunkt. Die von Schlegel beschriebene Oszillationsbewegung zwischen Ernst und Unernst oder zwischen Ironie und Nicht-Ironie wird suspendiert, genauer: Sie wird von der dritten Position aus auf ihre Verfahren und Effekte hin beobachtet. Die Widersprüchlichkeit wird reflektiert, sie macht aber nicht mehr »schwindlicht«, sondern wird im »Schwebezustand« – mag er auch »begrifflich diffus« bleiben⁵⁴ – im Text goutiert: »Man muss in der Lage bleiben, derartige Widersprüche zu genießen.«⁵⁵

Erst von dieser Position aus wird die Pointe deutlich, die *Das Wetter* mit dem Brecht-Zitat auf dem T-Shirt setzt: Die eingangs skizzierten dichotomen Lesarten – das Zitat als modischer Effekt oder als komplexe Auseinandersetzung mit der Avantgarde – erfassen die Strategie des Textes nicht vollständig. Die von *Das Wetter* in Anschlag gebrachte postdigitale Poetik beruht vielmehr auf der Installation einer dritten Position, die nicht die Entscheidung Mode oder Avantgarde erzwingt, sondern die Beobachtung der Effekte von einer Art Meta-Position aus ermöglicht, indem die binäre Option goutierend geöffnet wird. Der in *Allegro Pastell* programmatisch entfaltete genussvolle »Schwebezustand« ließe sich hier als der bestimmende Modus des Postironischen wie Postdigitalen ausmachen; ob dies nur für die Poetik und Ästhetik von *Das Wetter*, *Tegel Media* und die Texte von Randt gilt oder ob sich dieser Modus für andere postdigitale Artefakte generalisieren lässt, wäre zu fragen.⁵⁶

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Das T-Shirt mit dem Brecht-Zitat im Webshop der Zeitschrift *Das Wetter*, <https://wetter-magazin.com/collections/kleidung/products/das-wetter-shirt-glottz-nicht-so-romantisch> (aufgerufen am 29.06.2022), © *Das Wetter – Magazin für Text und Musik*. Mit freundlicher Genehmigung des Magazins *Das Wetter*. Inzwischen ist die Seite nicht mehr aufrufbar, weil das T-Shirt ausverkauft ist.
- Abb. 2: Enver Hadzijaj: »Titelseite«, *Peak Time 2000*, <https://tegelmedia.net/entry/peak-time-2000/>, © Enver Hadzijaj. Mit freundlicher Genehmigung von Enver Hadzijaj.

53 Zu Schlegels Text vgl. auch Jürgen Fohrmann: »Über die (Un-)Verständlichkeit«, in: *DVjs* 68 (1994), S. 197–213.

54 Randt: *Planet Magnon*, S. 292.

55 Randt: *Allegro Pastell*, S. 67.

56 Vgl. in diesem Band Moritz Baßler: »Alles ist postdigital! und der Rest macht uns auch sturz-betroffen«, S. 23–32.

Abb. 3: Enver Hadzijaj: »Textseite«, *Peak Time 2000*, <https://tegelmedia.net/entry/peak-time-2000/>, © Enver Hadzijaj. Mit freundlicher Genehmigung von Enver Hadzijaj.

Abb. 4: Leif Randt: *Allegro Pastell*, Köln 2020, vorangestelltes Motto. Mit freundlicher Genehmigung von Kiepenheuer & Witsch.

Im Gestrüpp

Postdigitales Schreiben und poetische Kritik in *Aus der Zuckerfabrik* (2020) von Dorothee Elmiger

Jan Lietz

In ihrem Essay *Wirklichkeit und nicht Wirklichkeit* (2010) beschreibt die Schweizer Autorin Dorothee Elmiger ein poetologisches Problem. Liegt ihr Anspruch nämlich darin, »auf genaueste Weise tief in sie [die Wirklichkeit] hinein[zu]schau[en]«, möchte sie andererseits die von der Wirklichkeit verhängten Zwänge der Tatsächlichkeit im literarischen Text nicht reproduzieren.¹ Um die Wirklichkeit überhaupt beobachten zu können, bedarf es deshalb eines Moments der Distanzierung, in dem sich die Fiktion auf das komplex vermittelte Verhältnis zu ihrem Gegenstand besinnt.² Der Gefahr, die Wirklichkeit auf schlechte Art zu bestätigen, versucht Elmiger entsprechend »mit einem grossen Schritt« zu entgehen, hinein »in die behauptete Wirklichkeit, die Wirklichkeit der Behauptung, die das Mögliche entwirft.«³

Ich möchte die hier anklingende Charakterisierung der Fiktion als Raum der Möglichkeit als Ausgangspunkt nehmen, um anhand von Elmigers Text *Aus der Zuckerfabrik* (2020) den Zusammenhang von postdigitalem Schreiben und Kritik zu verfolgen. Vor dem Hintergrund der mit dem Begriff ›postdigital‹ verbundenen Diagnose der Entzauberung⁴ bekommt die Fiktion als Möglichkeitsraum eine epochenspezifische Signifikanz. Auf diese verweist auch Johannes Hertwig, wenn er die poetische Tätigkeit der sich im Internet bewegendem Avantgarden als eine Erzeugung von »Gegenwelten« durch eine Gruppe von Personen beschreibt, »die

1 Dorothee Elmiger: »Wirklichkeit und nicht Wirklichkeit«, in: *Bella Triste* 28 (2010), S. 77–85, insb. S. 79f., hier S. 80.

2 Wie Malcolm Pender feststellt, dient die Fiktion Elmiger als ein epistemisches Vehikel, das eine genaue Beobachtung der Wirklichkeit überhaupt erst ermöglichen soll. Vgl. Malcolm Pender: »Grenzen in den Romanen von Dorothee Elmiger«, in: Vesna Kondrič Horvat (Hg.): *Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur. Entgrenzung durch Kulturtransfer und Migration*, Wiesbaden 2017, S. 141–153, insb. S. 141–144 und S. 152f.

3 Elmiger: »Wirklichkeit und nicht Wirklichkeit«, S. 80.

4 Vgl. Florian Cramer: »What Is ›Post-digital?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.): *Post-digital Aesthetics. Art, Computation and Design*, Basingstoke u.a. 2015, S. 12–26.

den angesammelten Datenhaufen als Ausgangsbasis nutzt und darüber hinaus ein Gegengewicht zur nicht-digitalen Wirklichkeit schafft.«⁵ In dem Moment, in dem die mit dem Internet verbundenen Versprechen auf eine potenzierende Form der Vernetzung enttäuscht werden, bekommt die Projektion dieser Versprechen auf den Raum der Fiktion samt dessen kritischer Profilierung eine besondere Plausibilität. In Hinblick auf den möglichen Ort der Kritik teilt Hertwig dabei die von Luc Boltanski und Ève Chiapello formulierte Einsicht, der zufolge der Kapitalismus seine Kritik immer schon so erfolgreich rekuperiert, dass jegliche kritische Bemühung allein ausgehend von der Akzeptanz der eigenen heteronomen Verstrickung in die kritisierten Zusammenhänge möglich ist.⁶ Eine Prämisse, die auch Elmiger fortschreibt, wenn sie ihre Erzählerin gleich zu Beginn in einem Bild der Selbstverortung von einem unübersichtlichen »Gestrüpp«⁷ sprechen lässt, in dem sie sich befindet, und das sich im Text unter anderem in Form überbordender Referenzen und Zitate aus vielzähligen Quellen realisiert, die sich miteinander verflechten.

Fremd bleibt Elmiger allerdings die von Hertwig in Reaktion auf diese Diagnose einer involvierten Kritik adaptierte, die neoliberalen Imperative an das Subjekt affirmierende Rhetorik von *grind*, *hustle* und *performance*. Stattdessen schließt sie in *Aus der Zuckerfabrik* mit Blick auf den titelgebenden Rohstoff und die damit verbundene Geschichte des Kolonialismus mitunter ostentativ an klassische Formen der ökonomischen Kritik an. Zugleich liegt die epistemische Referenz des Textes weniger im Internet als auf dem Buch. Zwar ist offensichtlich, dass sich die mitunter sprung- und lückenhafte sowie permanent vor- und zurückverweisende Anordnung des erzählerischen Materials vor dem Hintergrund einer durch das Internet geprägten Leseerfahrung formiert, die keinem linearen Verlauf folgt, sondern sich permanent erweitert und vernetzt. Dennoch realisiert sich *Aus der Zuckerfabrik* eben nicht als digitaler Hypertext, sondern – im engen Sinne postdigital – im Medium des Buches. Dessen besondere Funktion als Wissensspeicher hebt der Text immer wieder hervor. Ausgiebig zitiert die Erzählerin aus unterschiedlichen Quellen, deren Buchform – etwa durch die Nennung von Seitenzahlen oder gar durch philologische Reflexionen – immer wieder hervorgehoben wird.

Wie ich im Folgenden argumentieren möchte, steht das Medium des Buches dennoch in einem gespannten Verhältnis zur Form des Textes, genauer: zu der von der Erzählerin auf diese Form projizierten Sehnsucht, die »Dinge in ihrer Gleichzeitigkeit in den Text zu bringen.« (AdZ 90) Die epistemologischen, gattungs-

5 Johannes Hertwig: »Grinden wie Delphine im Interwebs«, in: ders./Joshua Groß/Andy Kassir (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus*, Fürth 2018, S. 16–39, hier S. 18.

6 Vgl. Luc Boltanski/Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2006, S. 68–87.

7 Dorothee Elmiger: *Aus der Zuckerfabrik*, München 2020, S. 9, vgl. S. 123. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle AdZ und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

bzw. formtheoretischen und letztlich ethisch-politischen Implikationen des hier formulierten Anspruchs verhandelt Elmiger in einer Kritik der Form des Romans, die bei ihr für die mit dem Buch verbundene Linearität der Leseerfahrung sowie für ein handlungsorientiertes, integratives Erzählen einsteht, das das produktive Assoziationsvermögen der Fiktion einschränkt. Durch diesen Antagonismus hindurch zeichnet der Text die Suche nach einem Möglichkeitsraum nach, in dem sich die im Text durch Zitationen verarbeiteten Materialien – befreit von dem durch die Wirklichkeit ausgeübten Zwang der Tatsächlichkeit – versammeln und gegenseitig potenzieren können.

In Hinblick auf die Form, in der Elmiger solch einen Möglichkeitsraum entwirft, sollen im Folgenden die Verfahren von Interesse sein, mit und in denen sie versucht, die Form des Romans aufzubrechen: Akkumulation, Anordnung und kritische Aneignung. Vor dem Hintergrund des postdigitalen Schreibens möchte ich diese Verfahren als Mittel einer ›poetischen Kritik‹⁸ charakterisieren. Friedrich Schlegel nutzt die Wendung von einer poetischen Kritik in seiner Rezension zu J. W. Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), um die dramaturgischen Gespräche im Kontext der im Roman erzählten Inszenierung von William Shakespeares *Hamlet* zu beschreiben. Nach Schlegel unterscheidet sich diese in eine – wenn auch fiktive – Theaterpraxis eingebettete Diskussion von der herkömmlichen Kritik der Kunstrichter insofern, als sie nicht klassifizieren, kommentieren oder beurteilen möchte. Vielmehr werde »[d]er Dichter und Künstler [...] die Darstellung von neuem darstellen, das schon Gebildete noch einmal bilden wollen; er wird das Werk ergänzen, verjüngern, neu gestalten.«⁹ In einem emphatischen Sinne poetisch ist diese Kritik also nicht allein, weil sie in Form der Erzählung des Romans erfolgt, sondern präziser dadurch, dass sie den *Hamlet* in einer neuen Form aktualisiert und lebendig hält. In *Aus der Zuckerfabrik* findet die poetische Kritik nicht allein in literarischen, sondern zugleich in (auto-)biografischen, journalistischen, theoretischen und philosophischen Texten ihr Material. Im Folgenden soll die Idee der poetischen Kritik einen Ansatzpunkt bieten, um über die kritischen Potenziale poetischer Verfahren im Umgang mit diesem Material und der sich in diesem Material fortschreibenden Wirklichkeit nachzudenken, wobei poetische Verfahren hier als die technischen Mittel verstanden werden, durch die ein Material in einer neuen Form aktualisiert wird.

8 Zu den Implikationen dieses Begriffs für die Literaturwissenschaft vgl. Michel Chaouli/Jan Lietz/Jutta Müller-Tamm et al.: »What Is Poetic Critique?«, in: dies. (Hg.): *Poetic Critique. Encounters with Art and Literature*, Berlin 2021, S. 1–6.

9 Friedrich Schlegel: »Über Goethes Meister«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Abt. I: *Kritische Neuausgabe*, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, München u.a. 1967, S. 126–146, hier S. 140.

I. Verstricktes Begehren

Mit Blick auf *Aus der Zuckerfabrik* bedeutet das zunächst, die für die Konstitution des Textes zentrale Rolle des Begehrens der Erzählerin und der von ihr beschriebenen Figuren hervorzuheben, an dem sich das mit dem Möglichkeitsraum der Fiktion verbundene Erkenntnisinteresse an der Wirklichkeit kristallisiert. Wenn der Text mitten in einem Gestrüpp beginnt, so ist es ihr ungestilltes Begehren, das die Erzählerin immer tiefer in das Geflecht aus literarischen Quellen und intertextuellen Verweisen,¹⁰ Dialogen, Protokollen und narrativen Passagen hineinführt, aus dem sich der Text formiert. Im Prisma des Zuckers als eines so unscheinbaren wie intrikaten Gegenstands des Verlangens bekommt das Begehren der Erzählerin zugleich eine kritische Funktion, indem es ihre Verstrickung in ein weit gespanntes Netz transatlantischer Produktions- und Konsumtionszusammenhänge und deren Genese im Kolonialismus reflektiert.

Im Verhältnis von Zucker, kolonialer Sklaverei und Begehren verhandelt der Text u.a. eine politische epistemologische Problematik. Wie der in *Aus der Zuckerfabrik* zitierte Anthropologe Sidney W. Mintz in *Sweetness and Power. The Place of Sugar in Modern History* (1985) festhält, war die Verbindung von Zuckerproduktion und Sklaverei bis zur Haitianischen Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts und der sukzessiven Abschaffung der Sklaverei im Verlauf des 19. Jahrhunderts systemisch.¹¹ Aus Perspektive der europäischen Konsument:innen blieb dieser Zusammenhang zumeist unsichtbar oder wurde verdrängt, kehrt jedoch der Erzählerin zufolge für Mintz unter anderem in »einer Art Irritation« zurück, als er zugleich

»die Zuckerrohrfelder und den weißen Zucker in seiner Tasse sieht. [...] [W]eil im gleichzeitigen Anblick des Zuckerrohrs und des raffinierten Zuckers das Rätsel oder Geheimnis aufscheint, the mystery, so schreibt er, dass eben die Zuckerproduktion Unbekannte über Zeit und Raum miteinander verbindet.« (AdZ 64)¹²

Das »mysteriöse« Moment dieser Beobachtung liegt darin, dass der durch Sklavenarbeit produzierte Zucker eine billige Kalorienzufuhr für das europäische Proletariat und damit eine materielle Grundlage auch für deren Ausbeutung lieferte, die gewaltvollen Produktionsbedingungen des Rohstoffs jedoch im süßen Konsummittel verschwinden.

10 Zum Gestrüpp vgl. Max Frisch: *Montauk* (1975), Berlin 2019.

11 Bereits im Nordafrika des 9. Jahrhunderts wurden Sklaven für den Zuckeranbau eingesetzt, bevor der Zucker im Zuge der arabischen Invasion nach Europa kam, von dort aus in die Karibik gebracht und schließlich zu einem treibenden Motor für den Sklavenhandel wurde. Vgl. Sidney W. Mintz: *Sweetness and Power. The Place of Sugar in Modern History* (1985), New York 1986, S. 26f., 185; Eric Williams: *Capitalism and Slavery* (1944), London 2021.

12 Vgl. Mintz: *Sweetness and Power*, S. xxii.

Dabei kann der koloniale Zuckerhandel als eine treibende Kraft in jenem Prozess moderner Kapitalbildung verstanden werden, der von Karl Marx als ›ursprüngliche Akkumulation‹ beschrieben wurde und auf den die Erzählerin mehrfach verweist. (AdZ 63–65, 138) In Anschluss an Adam Smith¹³ beschreibt Marx im Begriff der ursprünglichen Akkumulation die Entstehung des Kapitals. Im Unterschied zu Smith wird dieser Prozess von Marx allerdings nicht als eine Anhäufung von Kapital durch Fleiß und Fortüne verstanden, sondern als ein gewaltvoller Prozess der Enteignung, Vertreibung und räuberischen Monopolisierung.¹⁴ Wie der von der Erzählerin beehrte C. feststellt, sei »in der Literatur auch die Rede von der ursprünglichen Akkumulation als Akkumulation von Unterschieden und Spaltungen.« (AdZ 65, vgl. 138) Dabei liegt die Referenz hier zum einen auf der von Marx im Zuge der ursprünglichen Akkumulation beschriebenen Entstehung des im formalen Sinne ›freien‹ Arbeiters, der im Unterschied zu den in Subsistenzwirtschaft arbeitenden Bauern nicht länger über die Produktionsmittel verfügt. Zum anderen verweist der Text an dieser Stelle auf Silvia Federicis Studie *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation* (2004), in der Federici das von Marx geprägte Theorem aus feministischer und postkolonialer Perspektive aufgreift und damit – der Wiedergabe eines abendlichen Gesprächs durch die Erzählerin zufolge – eine ganze Reihe weiterer Spaltungen beschreibbar macht:

»die Spaltung von überseeischem Sklaven und europäischem Proletarier, von Bürgerin und Papierloser, von Kranken und Unversehrten, die Spaltung der Ausgebeuteten in der Metropole von den kolonialen Subjekten, des Manns als Fabrikarbeiter von der Frau als Maschine der Reproduktion und so weiter (wie man es z.B. bei Federici lese), denn nur so könne sich das System angesichts der eklatanten Diskrepanz zwischen den Versprechungen des Kapitalismus und den tatsächlichen, miserablen Verhältnissen doch aufrechterhalten.« (AdZ 65)

13 Das durch den Zucker genährte Verlangen kann offenbar so stark sein, dass es selbst einen geschulten Ökonomen wie Adam Smith zu einer regelrechten Gier verleitet. Einer von dessen Biografen John Rae überlieferten und von Elmiger aufgegriffenen Episode zufolge konnte Smith sich während einer Teestunde an der Zuckerschale so wenig beherrschen, dass seine Gastgeberin »sich zuletzt nicht mehr anders zu helfen gewusst habe, als die Schale zu sich, »auf die Knie« zu nehmen, um den Zucker vor Smiths »unökonomischen Zugriffen« zu retten.« (AdZ 99)

14 In England vollzieht sich dieser Prozess am Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert im Kontext der Aufhebung der Leibeigenschaft. Am Beginn dieses Prozesses stehen gewaltsame Vertreibungen, die Enteignung der katholischen Kirche von ihren Ländereien im Zuge der Reformation, insbesondere aber die Auflösung der zuvor dominanten Form der Subsistenzwirtschaft durch eine zunehmend monopolisierte Pachtwirtschaft. Vgl. Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1962), in: ders.: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 23, Berlin 2013, S. 774–797.

In *Caliban and the Witch* widerspricht Federici Marx' Annahme, dass die rohe Gewalt der frühen Phase der Akkumulation mit der Ausreifung der selbstregulatorischen Kräfte des Kapitalismus zunehmend nachlassen werde. Wie sie anhand der Globalisierungsschübe in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beobachtet, wiederholt sich nicht bloß der Prozess der ursprünglichen Akkumulation immer wieder aufs Neue, sondern insbesondere die sich in diesem Prozess niederschlagende Gewalt, die aus Perspektive der Konsument:innen weithin unsichtbar bleibt oder verdrängt wird.¹⁵

Aus der Zuckerfabrik greift das Prinzip der ursprünglichen Akkumulation und die im Roh- und Konsumtionsstoff des Zuckers enthaltene Geschichte des Kolonialismus aber nicht bloß als Thema auf. Vielmehr reflektiert der Text in diesem Nexus gerade anhand des Begehrens die Kontingenz des eigenen erzählerischen Standpunktes innerhalb des ökonomischen Geflechts und zieht daraus poetologische und poetische Konsequenzen. Im Spiegel des mit Mintz beschriebenen Verschwindens der Produktionsbedingungen im fetischisierten Konsumtionsmittel des Zuckers sowie Federicis Kritik der ursprünglichen Akkumulation als einem Prinzip, das in derselben Bewegung, in der es Spaltungen hervorbringt, diese auch verdeckt, weist die durch Sprünge, Leerstellen und Trennstriche strukturierte Form von *Aus der Zuckerfabrik* auf ein mit dieser Bewegung zusammenhängendes Problem der Geschichtsschreibung hin: Insbesondere in der von Smith ausgehenden liberalen Version impliziert das Theorem der ursprünglichen Akkumulation die verzerrte geschichtliche Erzählung der – männlichen – Profiteure des Kapitalismus und blendet andere Perspektiven und Erfahrungen darin aus. Als geschichtliches Prinzip konstituiert sich ursprüngliche Akkumulation auch durch die Auslöschung ihrer eigenen Geschichte der Gewalt, indem sie die Tatsache ausblendet, dass Akkumulation keine einfache Anhäufung von Kapital durch individuelle Leistungen bedeutet, sondern vor allem strukturelle Ausbeutung und Zerstörung. Wenn der Kapitalismus eine – wie es bei Joseph Schumpeter heißt – immer wieder neu ansetzende ›schöpferische Zerstörung‹¹⁶ vollzieht und sich in dieser Zerstörung erneuert, so erzwingt diese Erneuerung zugleich einen wiederum gewaltvollen Prozess des Vergessens, der Verdrängung und Verleugnung der Gewalt, auf der die Produktivität der kapitalistischen

15 Diese Gewalt richtet sich insbesondere gegen Frauen. In Anschluss an Maria Mies' auf die Gewalt gegenüber Frauen im Zuge der Kolonisierung fokussierte Arbeit *Patriarchy and Accumulation on a World Scale* (1986) weist Federici darauf hin, dass diese Gewalt sich insbesondere auf die Disziplinierung und Ausbeutung des weiblichen Körpers in der Reproduktion von Arbeitskraft richtet, und bemerkt, »that Marx could never have presumed that capitalism paves the way to human liberation had he looked at its history from the viewpoint of women.« Silvia Federici: *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, London 2021, insb. S. 3–5, hier S. 4; vgl. Maria Mies: *Patriarchy and Accumulation on a World Scale. Women in the International Division of Labour*, London 2014, insb. S. 145–174.

16 Vgl. Joseph Schumpeter: *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, Tübingen 2020, S. 103–111.

Produktions- und Konsumtionsweise beruht. Für die poetische Kritik stellt sich deshalb die Frage, wie – d.h. in welcher Form – dieses Prinzip des Vergessens und Verdrängens sichtbar gemacht werden kann.

II. Kritik der Form des Romans

Einen ersten Schritt in diese Richtung der Sichtbarmachung unternimmt die Erzählerin, indem sie ihre eigene Position und damit auch ihr Begehren als Disposition der Gewalt identifiziert. Anlässlich eines Besuchs ihrer Tanten thematisiert sie »die Frage des eigenen Herkommens, der eigenen Ausgangslage« anhand der in der Familie der Mutter tradierten Gewalt gegenüber Tieren in der Fleischverarbeitung: »Praktische Hände, die eben auch mit einem Messer umgehen und das Fleisch vom Knochen trennen können./– Töten?/– Ja, auch das.« (AdZ 47f.) An einer späteren Stelle wird diese über Generationen weitergegebene Disposition zur Gewalt von der Erzählerin in einer subjektiven Fantasie wiederholt:

»[I]ch stelle mir in diesem Moment vor, wie ich mich auf etwas stürze [...] und immer wieder zusteche, enthemmt und rasend, [...] und ich ziehe weiter über die Insel hinweg, ich trage mein Messer vor mir her, ein Erbstück, das über viele Generationen hinweg an mich weitergegeben wurde, ich hinterlasse eine Spur der Zerstörung, und mein einziger Nachteil ist, dass ich so weiß bin, dass man mich im Mondlicht schon von weitem sehen kann.« (AdZ 154)

Indem die Erzählerin sich als *weiße* Person markiert, macht sie die hier ausformulierte Fantasie als eine tradierte und meist doch unreflektierte Verhaltensweise lesbar, die sich die Welt nach der blinden Maßgabe des eigenen Begehrens bedingungslos anzueignen und zu unterwerfen versucht. Erst aus dieser Identifikation mit der Gewalt formuliert sie dann die Sehnsucht, ein verändertes, behutsameres Verhältnis zu den Dingen zu entwickeln, das diese nicht der eigenen Perspektive unterwirft, sondern die Möglichkeit schafft, sie in dem ihnen eigenen Reichtum zu erhalten:

»Ich weiß ja selbst auch nicht besser, wie das ginge: Die Dinge, die ich beschreibe, mir nicht zu nehmen, sie nicht haben zu wollen und nicht zu schmälern, so eindeutig zu bestimmen, sondern sie im Gegenteil noch freier und unabhängiger zu machen, als sie es waren, bevor ich zum ersten Mal ein Auge auf sie warf.« (AdZ 155)

Vor dem Hintergrund dieses Anspruches muss die Form, in der die poetische Kritik ihr Material verarbeitet, eine andere sein als die jener Gewalt, die sich noch in der fetischisierenden Transformation des Zuckers von einem Rohstoff in ein Produkt der Konsumtion niederschlägt, das den kolonialen Zusammenhang der Ausbeutung vergessen macht. Reflektiert wird dieses Problem im Text als Kritik des Romans,

die in einem von der Erzählerin wiedergegebenen Gespräch mit dem Lektor Martin angedeutet wird:

»Martin, der Lektor, sagt, im Falle einer Veröffentlichung dieser Aufzeichnungen müsse auf jeden Fall ›Roman‹ auf dem Umschlag stehen. [...] Ich sage, es handle sich um einen Bericht über eine Recherche, weshalb ›Recherchebericht‹ mir ungleich passender erscheine.//Bei Fichte heiße es ja auch ›Forschungsbericht.« (AdZ 125)

Tatsächlich verzichtet *Aus der Zuckerfabrik* – anders als Elmigers frühere Bücher – auf eine Markierung als Roman auf dem Cover oder Titelblatt, und auch die – in Referenz auf Hubert Fichtes dialogisch verfassten und sehr wohl mit der Gattungsbezeichnung Roman versehenen *Forschungsbericht* (1989)¹⁷ – zitierte Bezeichnung ›Forschungsbericht‹ wird nicht zur Klassifizierung des Textes verwendet. Ebenso wenig ist aber auch der von der Erzählerin ins Spiel gebrachten Bezeichnung »Recherchebericht« (AdZ 47) zu folgen, konstituiert sich der Text doch eindeutig auch aus Elementen, die nicht in der Form eines Berichts aufgehen.

Genauer können die hier latenten Implikationen von Elmigers Kritik der Form des Romans ausgehend von ihrem Debüt *Einladung an die Waghalsigen* (2010) und einem in dessen Umfeld veröffentlichten Zeitungsinterview auf mindestens drei Ebenen beschrieben werden. *Erstens* denkt Elmiger den Roman als eine Form, die durch eine handlungsorientierte Erzählung integriert ist, wenn sie etwa erklärt: »Mit dem Ausdruck ›Plot‹ kann ich überhaupt nicht arbeiten, weil ich die Verkürzung der Welt auf eine lineare Handlung nicht verstehe.«¹⁸ Aus gattungstheoretischer Perspektive erscheint der Roman damit weniger als eine emphatisch moderne, durch Vielfalt und Heterogenität geprägte Form der Epik denn im Sinne der etwa von Bertolt Brecht mit Blick auf das 19. Jahrhundert anhand der zunehmenden »Zentralisierung einer Fabel« diagnostizierten Dramatisierung der Romanform unter dem Einfluss der aristotelischen Poetik.¹⁹

Zweitens wird mit dieser narrativ integrierten Form eine vereinheitlichende oder homogenisierende Überformung des Materials durch ein erzählerisches Subjekt angedeutet. In *Einladung an die Waghalsigen* wird die »Chronik«,²⁰ in der die Erzählerin Margarete Stein und ihre Schwester Fritzi ihre Suche nach dem verschwundenen Fluss Buenaventura zu dokumentieren versuchen, entsprechend

17 Hubert Fichte: *Forschungsbericht*, Frankfurt a.M. 1989.

18 Kaspar Surber: »Dorothee Elmiger. ›Meine Fragen sind: Wer ist noch da, wo sind sie und mit wem kann ich mich verbünden?‹«, in: *WoZ. Die Wochenzeitung*, Nr. 39/2010, 30.09.2010, <https://www.woz.ch/-2219> (aufgerufen am 23.08.2022).

19 Bertolt Brecht: »Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«, in: ders.: *Schriften 2. Werke*, hg. von Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei et al., Bd. 22: *Schriften 1933–1942*, Berlin u.a. 1993, S. 106–116, insb. S. 107–109, hier S. 107.

20 Dorothee Elmiger: *Einladung an die Waghalsigen*, Köln 2010, S. 11.

gegen die Forderung verteidigt, »die Ereignisse gehorsam dem unterzuordnen, was gemeinhin als Geschichte anerkannt wird.«²¹ Schließlich würde das nicht bloß eine »Vereinfachung der Dinge« zur Folge haben, sondern ebenso »eine Relativierung und den grundsätzlichen Verzicht auf Widerspruch, auf die Bildung von nichtverwandtschaftlichen Banden und Bündnissen. Auf den unvermittelten Auftritt der Möglichkeit im Raum.«²²

Drittens soll durch den Verzicht einer Organisation des narrativen Materials durch eine dramatische Handlung eine neue Form geschaffen werden. Dadurch, dass die Erzählung sich auch hier nicht in einem abgeschlossenen Narrativ realisiert, sondern durch Absätze, Leerzeilen und Sprünge die Leerstellen der Recherche der Schwestern Margarete und Fritzi sichtbar hält, soll sie für den Einbruch von Kontingenz sowie die Entstehung von vorweg möglichst unbestimmten Assoziationen offengehalten werden.

In diesem Sinne stellt auch *Aus der Zuckerfabrik* die Alternative zur Form des Romans gleich im ersten Kapitel vor. Den Ausgangspunkt bildet hier die Bemerkung einer Freundin der Erzählerin über eine »lange Reihe von plötzlich aufscheinenden Bildern« in dem Roman eines australischen Schrifttellers, »Bilder, die sich gegenseitig hervorriefen, also in einer zumindest losen Verbindung stünden und so eine Art Pfad bildeten, [...] der durch die Dinge hindurchführe.« (AdZ 11) Mit Blick auf ihr eigenes über Jahre zusammengetragenes Material mag die Erzählerin allerdings keinen sichtbar werdenden Pfad erkennen. Anstelle vektorieller ruft sie deshalb mehrere räumliche Bilder auf, etwa einen »weitläufigen Platz«, an den sie ihr Material »zurückgetragen und vorläufig abgestellt« habe, oder einen »Ort«, an dem noch »keine feste Ordnung« besteht, sondern die angesammelten Elemente mit jedem Wechsel der Betrachtungsweise »in neue Verhältnisse zueinander zu treten [scheinen]«. (AdZ 12) Auch wenn dieser im Text thematisierte Ort, an dem die Erzählerin ihr narratives Material versammelt, vom Raum des Textes zunächst einmal strikt zu unterscheiden ist, wird an dieser Stelle nicht weniger als der Anspruch formuliert, die Form des Textes eben als einen Raum der »Nachbarschaften und freien Assoziation der Dinge«²³ zu entwerfen. Einen Raum, in dem die Dinge vom identifikatorischen Zwang der Tatsächlichkeit und Widerspruchslosigkeit befreit sind und sich stattdessen im Medium der Fiktion gegenseitig potenzieren und erweitern können. Mit welchen Verfahren aber lässt sich solch ein Ort – wenn überhaupt – realisieren und welchen kritischen Charakter nimmt er durch diese Verfahren an?

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Vgl. Dorothee Elmiger: »Das Problem des Jägers/(Magic) Pocket Theory of Fiction«, in: Sarah Shin/Mathias Zeiske (Hg.): *Carrier Bag Fiction*, Leipzig 2021, S. 75–81, hier S. 76–78.

III. Drei aufeinander verweisende Verfahren

III.1 Akkumulation

Das für die Form von *Aus der Zuckerfabrik* zentrale und im Text wiederholt thematisierte Verfahren ist das Sammeln. In einem kürzlich veröffentlichten Essay hat Elmiger dieses Sammeln in Anlehnung an Ursula K. Le Guins *Carrier Bag Theory of Fiction* – auf die auch die oben zitierte Fantasie der Jagd anspielt – als ein poetisches Prinzip beschrieben, das anstelle der Überformung der Wirklichkeit durch die zielgerichtete Erzählung einer dramatischen Handlung auf eine akkumulative »Logik des UND« setzt:

»Sie erlaubt eine Aufzählung, eine Betrachtung der Sachverhalte, ein Studium aller Dinge, die der Fall sind, und ihrer Verwandtschaften, Ausstrahlungen, *feedbacks*, statt ihnen bloß eine Funktion zuzuweisen, sich ihrer als zielführende Instrumente zu bedienen, sie der einwandfreien, der widerspruchsfreien Erzählung unterzuordnen.«²⁴

Le Guin eröffnet ihre Theorie mit einer anthropologischen These, die auf eine Korrektur des in abenteuerlichen Geschichten tradierten Bildes des männlichen Helden hinausläuft: Nicht tierisches Fleisch habe die Diät der frühen Menschen bestimmt, sondern gesammelte Lebensmittel wie Beeren, Wurzeln oder Nüsse.²⁵ Die Jagd sei eher als eine Freizeitaktivität zu verstehen, deren wichtigster Ertrag in erster Linie die Geschichte sei, die sich hinterher davon erzählen ließ. Die Form dieser Geschichten entspreche dabei häufig jenem Akt, den sie verklären: einem straff gespannten roten Faden dramatischer Handlung, die einem durch die Luft schnellenden Speer gleicht. Ausgehend von ihrer anthropologischen These nimmt Le Guin eine Demontage dieses männlichen Mythos vor. Wenn nämlich nicht das erlegte Tier, sondern gesammeltes Gut die Lebensgrundlage der frühen Menschen bildete, dann seien auch nicht mehr die phallischen »sticks and spears and swords«²⁶ für die Kulturbildung entscheidend. Eher habe es vielfältiger Formen von Behältnissen bedurft, in denen die Erträge des Sammelns und des Anbaus transportiert und gelagert werden konnten. So bildet die Tragetasche für Le Guin das Modell für eine Praxis des Erzählens und eine Form des Romans, die weit reichhaltiger ist als die dramatisch zugespitzten Narrative des Helden. Die Form des Romans dient dann nicht mehr der Unterwerfung und Penetration der Welt durch Helden und Erzähler, sondern realisiert sich als ein Behälter, in dem unterschiedliche Geschichten eingesammelt und zueinander in weit verflochtene Verhältnisse gesetzt werden können.

24 Elmiger: »Das Problem des Jägers/(Magic) Pocket Theory of Fiction«, S. 75.

25 Vgl. Ursula K. Le Guin: *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1988), London 2019.

26 Ebd., S. 29.

In ihrem Essay *Das Problem des Jägers/(Magic) Pocket Theory of Fiction* (2021) knüpft Elmiger an diesen Gedanken an, indem sie die Tasche zur Trägerin ihrer »Logik des UND« erklärt, d.h. eines poetischen Prinzips des Einsammelns und Relationierens, das Elmiger zugleich gegen die Linearität der integrativen Erzählung profiliert:

»Ist nämlich die Entscheidung für das Behältnis oder die Tasche einmal gefallen – eine Entscheidung, die auf der Art und Weise fußt, wie die Dinge sich zeigen in der Welt –, drängt sich das UND geradezu auf: Es ist keine Option, sondern ein zwingendes Prinzip: An jeder Sache hängt eine andere dran.«²⁷

Dabei kann diese Form des Sammelns weder mit der ursprünglichen Akkumulation identifiziert noch als ihr bloßes Gegenprinzip verstanden werden. Weil Elmiger mit diesem Verfahren letztlich ethischen und politischen Intuitionen folgt, kann und will sich das Sammeln der Erzählerin nicht jenseits des Gewaltverhältnisses der ursprünglichen Akkumulationen verorten. Vielmehr bildet die ursprüngliche Akkumulation ihr epistemisches Paradigma der Spaltung. Die Akkumulation des Materials ist also nicht allein ein zentrales Verfahren des Textes, sondern markiert zugleich die epistemologische Prämisse, aus der sich dessen von Sprüngen und Spaltungen durchzogene Form konstituiert.

III.2 Anordnung

Das zweite zentrale Verfahren des Textes ist dasjenige der Anordnung. Es zielt auf den Übergang von der im Text thematisierten Sammlung des »Material[s]« in der »Zucker-Mappe« (AdZ 123) oder in »Dateien« (AdZ 12) zu der den Text als Text konstituierenden bzw. in der Form des Textes realisierten Ordnung.

In ihrer *Magic Pocket Theory* betont Elmiger, dass die Anordnung des Materials im Text – d.h. seine durch das Medium des Buches vorgegebene linearisierte Reihung, die Gliederung in Kapitel sowie die Strukturierung durch Leerzeilen und z.T. noch einmal durch zentrierte Spiegelstriche abgesetzte Paragrafen – nicht beliebig ist. Auch wenn *Aus der Zuckerfabrik* also formal nicht durch eine integrative Erzählung bestimmt wird, geht die bewegliche »Unordnung«²⁸ der Tragetasche im Text notwendig in eine Ordnung über. Elmiger beschreibt dieses Problem des poetischen Prozesses als Szene auf einer Zugreise, in der ihr Begleiter – ähnlich einem Magier oder Clown auf der Bühne – immer weitere und immer größere Dinge aus seiner linken Hosentasche zaubert und in einer geradezu magisch anmutenden Geste auf dem Tisch auslegt:

27 Elmiger: »Das Problem des Jägers/(Magic) Pocket Theory of Fiction«, S. 76.

28 Ebd., S. 75.

»[S]chlussendlich entscheidet sich alles mit dem Trick – jener Geste, die das Gesammelte transformiert, indem sie es auf diese oder jene Weise aus der Tasche befördert und in bestimmten Reihenfolgen, Konstellationen auf den Tisch legt; jener ganz spezifischen Bewegung der Hand, die den Inhalt der Tasche so oder so zu Tage befördert und damit dies oder jenes anzufangen weiß.«²⁹

Mit der Konstitution der Ordnung des Textes wird das von der Erzählerin gesammelte Material also zugleich in das Material des Textes transformiert und bleibt dabei weiterhin am epistemologischen sowie ethisch-politischen Anspruch ihrer Formreflexion orientiert. Denn so wie der Begriff der ursprünglichen Akkumulation in der liberalen politischen Ökonomie über den gewaltvollen Charakter dieses Prozesses hinwegtäuscht, können die Begriffe der Akkumulation und Anordnung im poetologischen Sinne auch leicht darüber hinwegtäuschen, dass durch jeden Akt der Ansammlung und Ordnung gleichzeitig auch selektiert, ausgegrenzt und vergessen wird. Im kritischen Bezug auf dieses Prinzip bedeutet die (ursprüngliche) Akkumulation bei Elmiger deshalb beides: die Ansammlung des Materials und die Kritik – d.h. die Reflexion auf die Bedingungen – dieser Sammlung und der daraus konstituierten Ordnung. Es geht darum, die notwendig entstehenden Lücken, Ausgrenzungen, abgebrochenen Pfade und Fährten sichtbar zu machen:

»Der schriftliche Umgang mit dem Inhalt des Containers dann immer als Verstrickung in die Welt, als Erzählung angesichts der oder gegen die Verhältnisse. Stets weist ein solcher Text auf seine Mangelhaftigkeit, seine Unvollständigkeit hin: Denn dies ist der Fall und dies ist der Fall, und hier gehe ich und nicht dort, und während ich dies tue, geschieht an anderer Stelle das, und immer fehlt etwas in der Tasche, habe ich etwas vergessen oder übersehen, nicht verstanden oder ausgelassen.«³⁰

Geradezu neurotisch macht der sprunghafte Aufbau des Textes in diesem Geiste mit jeder neuen Leerzeile die Limitierungen der eigenen Beobachtungsposition innerhalb des ökonomischen Geflechts sichtbar.

III.3 Kritische Aneignung

Untrennbar verbunden mit diesen beiden Verfahren ist dasjenige, das die kritische Aneignung, die noch einmal die für den Text konstitutive Funktion des Begehrens hervorhebt. Bereits die Akkumulation und Anordnung des Materials können als Formen der Aneignung verstanden werden. Innerhalb des Textes finden sich aber auch

29 Vgl. ebd., S. 79–81, hier S. 80f.

30 Ebd., S. 76.

immer wieder kursiv gesetzte Passagen, die nicht bloß durch das Verfahren der Aneignung hervorgebracht werden, sondern es als Verfahren des Textes markieren. Erstmals geschieht dies im Kapitel »Bellevue« (AdZ 21–46), das anhand von Marie-Luise Kaschnitz' *Orte. Aufzeichnungen* (1973) und der von Ludwig Binswanger behandelten Patientin mit dem Pseudonym »Ellen West« u.a. Motive der Schiffsreise sowie die Verschränkung von Esslust und sexuellem Begehren einführt, bevor diese in einer narrativen Passage in Form einer fiktionalen Erzählung angeeignet und weiter ausgeführt werden. (Vgl. AdZ 33–40) Eine ausführliche Analyse dieser und weiterer Passagen³¹ würde den Rahmen der hier verfolgten Argumentation sprengen. Festzuhalten ist jedoch, dass die Erzählerin, indem sie bestimmte Motive und Themen zunächst durch ausgewiesene Referenzen – hier auf Kaschnitz und Binswanger/West – in den Text einführt, den Ursprung des von ihr in der Form der Fiktion angeeigneten Materials sichtbar zu halten versucht.

In konzentrierter Form kann dieses kritische Verfahren der Aneignung ausgehend von einer gerade einmal fünf Zeilen und dennoch drei Absätze umfassenden Passage beschrieben werden, die durch Spiegelstriche gesondert von der ansonsten durch einfache Leerzeilen strukturierten Paragrafenfolge abgesetzt ist:

»Ellen West vor einer mit 20 Orangen gefüllten Schale.

Das Kindermädchen betritt das Zimmer mit Zuckerwasser, um EIRAM ESIUL zu trösten.

Ich auf dem Balkon über der Limmat, mit der Birne in der Hand, still willing to share the fruit.« (AdZ 73)

Zwei zuvor als Material des Textes innerhalb thematisch strukturierter Kapitel akkumulierte Passagen über West und Kaschnitz werden hier in den ersten beiden Zeilen in Kurzfassungen wiederaufgerufen, um in der dritten Zeile noch einmal durch die Erzählerin angeeignet zu werden:

»S. 21: Kaschnitz, als sie noch Marie Luise von Holzling-Berstett heißt, oder vielmehr EIRAM ESIUL, läutet als Kind nach dem Kindermädchen Lulu, »das tröstend mit Zuckerwasser ins Zimmer kommt.« (AdZ 26)

»Ellen läßt ganze Mahlzeiten aus, um sich dann mit um so größerer Gier wahllos auf irgendwelche Speisen, die gerade zur Hand sind, zu stürzen. Sie verzehrt täglich einige Pfund Tomaten und 20 Orangen.« (Binswanger, S. 265)« (AdZ 56)

Das Vehikel dieser Aneignung ist das Begehren der Erzählerin, das über die affektive Besetzung der süßen Früchte und des Zuckers in ein Verhältnis der Assoziation zu ihrem Material tritt. Potenziert wird dieser assoziative Raum zugleich durch zwei

31 Vgl. AdZ 69–71, 132–136, 218–229, 238–240, 241–243, 246–248, 250–252, 257–259, 261–265.

weitere intertextuelle Verweise: Zum einen ruft die »Birne in der Hand« die Konrad von Würzburg zugeschriebene Märe *Die halbe Birne* (ca. 1250–1300) auf, die der Text an früheren Stellen referenziert. (AdZ 56, 65f.) Zum anderen weist die englische Wendung »still willing to share the fruit« auf eine weiter oben auf derselben Seite zitierte Stelle bei Edward Gibbon Wakefield zurück, in der dieser beschreibt, wie sich junge männliche Diebe an einem bestimmten Punkt ihrer Karriere von ihren Anstifterinnen – in diesem Beispiel Obsthändlerinnen – abwenden würden, »his original seducer with whom he is no longer willing to share the plunder.« (AdZ 73) Das den Text motivierende und sich im Motiv des Zuckers kristallisierende Begehren wird durch diese intertextuelle Perspektivierung einem naturalistischen Verständnis entzogen. In seiner ökonomischen Codierung avanciert es stattdessen zum zentralen Moment der poetischen Kritik.

IV. Verflochtenes Begehren

Auch in seiner kritischen Funktion bleibt das Begehren in *Aus der Zuckerfabrik* untrennbar mit dem Gegenstand seiner Kritik verflochten. In seiner Tendenz zur Maßlosigkeit ist das Begehren von einer destruktiven Kraft geprägt, die sich etwa in den kolonialen »Halluzinationen von Zuckerbergen, Flüssen aus Gold und unberührten Ländereien« als ausbeuterische Gewalt manifestiert. (AdZ 174) Gleichzeitig aber wirft der Text die Frage auf, ob ein »Verlangen formuliert und gestillt werden kann, ob es sich als zerstörerisches manifestiert oder, im Gegenteil, der Zerstörung entgegenwirkt, etwas repariert, das zuvor verheert wurde, einen Sprung mit Kitt ausfüllt.« (AdZ 196) Das Begehren weist eine ambivalente Struktur auf, indem es die Erzählerin zwar immer tiefer in den Gewaltzusammenhang der ursprünglichen Akkumulation und der damit verbundenen Kolonialgeschichte hineinzieht, zugleich jedoch ein Moment des *Auf*begehrens enthält, das insbesondere im unstillbaren Lebenshunger der vielen Frauenfiguren hervorsteht, die der Text zitiert.³² Wie sich auch mit Blick auf die tötenden Hände der fleischverarbeitenden Familie der Mutter der Erzählerin zeigt, dient es in diesem Zuge immer wieder dazu, die Selbst- und Wirklichkeitsbezüge der Figuren der Eindeutigkeit zu entziehen:

»Und was mich interessiert, ist die Frage, was diese Hände sonst noch konnten, was sie sonst noch kannten.

– Die Lust?

– Ja, natürlich.« (AdZ 48f.)

32 Diese These hat Merle Hellberg mit Bezug auf Jule Govrins Studie *Begehren und Ökonomie* (2020) in einer Seminararbeit verfolgt, die ich im Sommersemester 2022 betreuen durfte.

In seiner kritischen Funktion macht das Begehren zum einen gewaltvolle Zusammenhänge sichtbar, steht zugleich jedoch im Zeichen der Suspension eines vorschnellen Urteils zugunsten einer Steigerung von Komplexität. Die Aporien der Kritik gegenüber ihrem übermächtigen Gegenstand kann (und will) auch *Aus der Zuckerfabrik* damit sicherlich nicht lösen, sondern bloß ausstellen. Der intrikaten Bewegung, in der sich die Wirklichkeit oder der Kapitalismus als Objekte der Kritik mit jedem neuen Schub der – zuletzt digital codierten – Globalisierung auf neue Art entgrenzen und dadurch den tradierten Routinen des kritischen Zugriffs entziehen,³³ zollt der Text in seiner weit verzweigten Form Rechnung. Die zur Realisierung dieser komplexen inter- und intratextuellen Verweisstruktur entwickelten Verfahren – d.h. die Akkumulation von Material, die Anordnung dieses Materials zu einem zugleich vernetzten und von Spaltungen durchzogenen Zusammenhang sowie die kritische Aneignung dieses Zusammenhangs – scheinen sich dabei allerdings nicht einfach mit der Diagnose vom »Ende des Subjekts und seiner Kritikvermögen«³⁴ abzufinden. Als durch das Begehren motivierte Mittel einer poetischen Kritik richten sie sich vielmehr gegen das tradierte Missverständnis, das Subjekt der Kritik müsse sich zu seinem Objekt in überlegener Unabhängigkeit verhalten, um Widerstand zu formulieren.³⁵ Das Begehren ist zugleich Produkt und kritischer Produzent seines Zusammenhangs. In ihrer differenzierenden Bewegung zielt die Form von *Aus der Zuckerfabrik* auf das Versprechen, einen Raum zu schaffen, in dem das Begehren nicht länger destruktiv wirken muss, ohne dabei die Erinnerung an die Geschichte der Gewalt auszulöschen. Die Hand wird in einem solchen Raum nicht länger zustechen müssen, sondern kann mit einer vorsichtigen Bewegung einen Strauch beiseiteschieben, auf dass sich zumindest für einen Moment ein geschärfter Blick auf die eigene Verstrickung öffnet.

An genau dem Punkt also, an dem sich postdigitales Schreiben und poetische Kritik kreuzen, arbeitet *Aus der Zuckerfabrik* durch das kritisch reflexive Begehren an der Möglichkeit, einen Raum der Fiktion zu erdenken, der sich nicht als sterile Utopie zum gewaltvollen Gestrüpp der Wirklichkeit entwirft, sondern als eine Art von kritischer Heterotopie einen umso schärferen Blick auf die Gewalt des Wirklichen und die Wirklichkeit konstituierende Gewalt ermöglicht.³⁶ Einen Ort des Sammeln

33 Vgl. Ruth Sonderegger: »Wie diszipliniert ist (Ideologie-)Kritik? Zwischen Philosophie, Soziologie und Kunst«, in: Rahel Jaeggi/Tilo Wesche (Hg.): *Was ist Kritik?*, Frankfurt a.M. 2009, S. 55–80.

34 Ebd., S. 55.

35 Im Vergleich zu der bei Hertwig nachklingenden Idee einer »Gegenwehr« (Hertwig: »Grinden wie Delphine im Interwebs«, S. 19) ist die in *Aus der Zuckerfabrik* entfaltete Spielart poetischer Kritik deutlich behutsamer angelegt, in ihrer permanenten Reflexion auf die Limitierungen des eigenen Sprechens sogar – und das meine ich positiv – geradezu neurotisch.

36 Ich verzichte an dieser Stelle darauf, die hier herausgearbeitete Idee in einem kritischen Vergleich mit Michel Foucaults Begriff der »Heterotopie« oder auch Theodor W. Adornos Bestim-

und der Versammlung, an dem sich die Dinge und Materialien gegenseitig potenzieren, verwandeln und in diesem Prozess semantische Überschüsse produzieren können. Dass Elmiger in dieser Hinsicht die Emphase auf das Buch legt, mag daran liegen, dass das Internet in seiner heutigen Form solche Versprechen nicht mehr überzeugend zu bündeln vermag. Im postdigital situierten Medium des Buches und dessen Affordanz einer linearisierten Ordnung lässt diese Problematik sich dagegen umso besser markieren.

mung der Kunst als »negative Erkenntnis« zu diskutieren und hebe mir eine solche Auseinandersetzung für eine spätere Gelegenheit auf.

Autor:innen

Vera Bachmann ist akademische Rätin am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg. Forschungsschwerpunkt: Raummetaphorik der Literatur- und Medientheorie, insbesondere die Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe. Aktuelle Publikationen: »Schichten – Stufen – Achsen. Zur Raummetaphorik des Strukturalismus«, in: Jan-Oliver Decker/Stephanie Grossmann/Dennis Gräf et al. (Hg.): *Mediale Strukturen – strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten*, Kiel 2021, S. 26–39; »Das Internet sprach immer mit vollem Munde« – Schnittstellen zwischen Digitalem und Analogem in Clemens Setz' Roman *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre*«, in: *Kodikas / Code. An International Journal of Semiotics* 41.1/2 (2018), Themenheft: *Schnittstelle/n zwischen Literatur, Film und anderen Künsten*, S. 20–29.

Moritz Baßler ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Münster. Schwerpunkte: Kulturpoetik, Literatur vom Realismus bis heute, Pop. Publikationen zuletzt: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München 2022; mit Heinz Drügh: *Gegenwartsästhetik*, Göttingen 2021.

Elena Beregow ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für soziologische Theorie der Universität der Bundeswehr München. Arbeitsschwerpunkte: Soziologische Theorie, Kultur- und Mediensoziologie, alte und neue Materialismen, Metaphern, Popkultur. Publikationen: »Theorieatmosphären. Soziologische Denkstile als affektive Praxis«, in: *Berliner Journal für Soziologie* 31 (2021), S. 189–217; »Nichts dahinter« – Pop-Oberflächen nach der Postmoderne«, in: *Pop. Kultur und Kritik* 13 (2018), S. 154–177.

Eva Geulen ist Direktorin des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung und Professorin an der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Literaturtheorie. Publikationen: »Undankbare Partygäste« oder das Dilemma der »Bezüge«, in: Nathan Taylor/Nicolas von Passavant (Hg.): *Monika Rinck: Poesie und Gegenwart, Kontemporär. Schrif-*

ten zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 10, Stuttgart 2023, S. 45–49; »Kurz und knapp durch Dick und Dünn (mit Maruan Paschen)«, in: Christian Demand/Ekkehard Knörer (Hg.): *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 836 (2019), S. 45–54.

Hanna Hamel leitet am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin das Projekt »Stadt, Land, Kiez. Nachbarschaften in der Berliner Gegenwartsliteratur«. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Digitalität, Transfer zwischen Wissenschaften und Künsten, Naturästhetik und ökologische Theorie. Publikationen: hg. mit Pola Groß: *Sprache und Literatur* 51.1 (2022): *Neue Nachbarschaften, Stil und Social Media in der Gegenwartsliteratur*; »Gaia geht aufs Ganze (Bruno Latour)«, in: Eva Geulen/Claude Haas (Hg.): *Formen des Ganzen*, Göttingen 2022, S. 291–306.

Johanna-Charlotte Horst ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Arbeitsschwerpunkte: Literaturen des Alltäglichen, Oulipo, Kunst und Politik, Gattungstheorien, feministische Theorien sowie Formen der Geschichtsschreibung. Publikationen: »Kollektive Schreiben. Über die Poetik des Versammelns bei Annie Ernaux«, in: Johanna-Charlotte Horst/Vera Bachmann (Hg.): *Weibliche Kollektive*, München 2023, S. 17–31; »Einkaufszettel lesen. Zur medialen Erwärmung einer kleinen Alltagsform«, in: Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.): *Kleine Formen*, Bd. 19, *Archiv für Mediengeschichte*, Berlin 2021, S. 21–30.

Wolfgang Hottner ist Associate Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften an der Universität Bergen, Norwegen. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik und Wissensgeschichte, Übersetzungstheorie, Gegenwartsliteratur und Literaturtheorie. Publikationen: »Die Leichtigkeit des Badminton«, in: *POP. Kultur & Kritik* 18 (2021), S. 76–81; »Vorzeit und Nachwelt: Archivtheorie und Denkmalschutz in J.W. Goethes ›Die Wahlverwandtschaften‹«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 96.4 (2022), S. 411–443.

Jan Lietz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik und Poetik seit dem 18. Jahrhundert, Theorie des Romans, Kritische Theorie, Gegenwartsliteratur. Publikationen: ›*Haltung und Realismus. Zur Theorie poetischer Verallgemeinerung*, Baden-Baden 2023 (in Vorbereitung); hg. mit Michel Chaouli/Jutta Müller-Tamm/Simon Schleusener: *Poetic Critique. Encounters with Art and Literature*, Berlin/Boston 2021.

Immanuel Nover ist akademischer Oberrat (auf Zeit) an der Universität Koblenz. Arbeitsschwerpunkte: Politische Literatur, Theorien der Avantgarde, Ästhetik des Depressiven, Gegenwartsliteratur und Pop. Publikationen: »Ich schreib' Gedichte, aber kotze nur aufs Blatt«. Ästhetische und politische Implikationen der Form in den Texten und Musikvideos von 187 Strassenbande«, in: Christoph Jürgensen et al. (Hg.): »Eins zu eins ist jetzt vorbei« – Popschreibweisen seit 2000, Stuttgart 2023; »Wieder ein Tag ohne Tat«. Zur politischen Logik der Tat in den Texten von Simon Strauß«, in: *GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 20* (2021), S. 279–296.

Philipp Ohnesorge ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Philologie der Universität Greifswald. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte und Theorie des Realismus, Postdigitalität und literarische Verfahren, Arbeit in der Literatur des 21. Jahrhunderts. Publikationen: »Buffering... Das Aktuelle, das Virtuelle und das Gespenstische in den Sozialen Medien«, in: Elias Kreuzmair/Magdalena Pflock/Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in den Sozialen Medien*, Bielefeld 2022, S. 31–47; »nicht eingefroren, sondern vital u. lebendig. Glitches als Heimsuchung in Juan S. Guses *Miami Punk*«, in: Elias Kreuzmair/Eckhard Schumacher (Hg.): *Schreibweisen der Gegenwart. Zeitreflexion in literarischen Texten nach der Digitalisierung*, Berlin/Boston 2021, S. 147–171.

Matthias Schaffrick ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Seminar der Universität Siegen. Arbeitsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Geschichte und Theorie der Populärkultur, Literarische Postsouveränität. Publikationen: mit Kerstin Wilhelms, Immanuel Nover, Eva Stubenrauch, Anna Seidel, Melanie Schiller, Christoph Jürgensen, Jan-Peter Herbst, Lea Espinoza Garrido, Thomas Ernst und Moritz Baßler: *Rammsteins »Deutschland«. Pop – Politik – Provokation*, Berlin 2022; mit Niels Penke: *Populäre Kulturen zur Einführung*, Hamburg 2018.

Martina Stemberger ist Lektorin am Institut für Romanistik und am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Wien sowie assoziiertes Mitglied des Centre de Recherche sur les Cultures et les Littératures Européennes an der Université de Lorraine. Arbeitsschwerpunkte: Intertextualität/Intermedialität, Metafiktion, Klassikerrezeption, Fanfiction. Aktuelle Publikationen: *Homer meets Harry Potter. Fanfiction zwischen Klassik und Populärkultur*, Tübingen 2021; »Quand Anne Frank triomphe de Hitler. Défis esthétiques et éthiques de la fanfiction contrefactuelle«, in: *Cultural Express 7* (2022): *Peut-on sauver le passé? Imaginaires et récits contre-factuels*, hg. von Isabelle-Rachel Casta, <https://cultx-revue.com/article/quand-anne-frank-triomphe-de-hitler-defis-esthetiques-et-ethiques-de-la-fanfiction-contrefactuelle>.

Eva Stubenrauch ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte der Literaturtheorie, Zeitästhetik und -semantik, Politische Literatur, Pop. Publikationen: »Mahnung, Distanz, Resignifizierung. Textverfahren der Digitalisierungskritik«, in: Elias Kreuzmair/Eckhard Schumacher (Hg.): *Schreibweisen der Gegenwart. Zeitreflexion in literarischen Texten nach der Digitalisierung*, Berlin/Boston 2021, S. 57–82; mit Hanna Hamel: »Vernetzen, Politisieren und Inszenieren in sozialen Medien«, in: *Buch & Maus. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM 1/22: Autorschaft*, S. 16–22.

Tobias Wilke hat eine Heisenberg-Stelle am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin inne und leitet dort ein Forschungsprojekt zum Thema »Digitale Sprache. Linguistik, Kommunikationstheorie und Poetik im frühen Informationszeitalter«. Arbeitsschwerpunkte: Literatur der europäischen Moderne und Avantgarde, Mediengeschichte und Medientheorie vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, Literatur und Wissenschaftsgeschichte, Sound Studies. Publikationen: *Sound Writing. Experimental Modernism and the Poetics of Articulation*, Chicago/London 2022; »Information and the Object of Poetry: ›Verbi-voco-visual Explorations‹ between McLuhan and Bense«, in: *Culture Theory Critique* 62 (2023), Sonderheft: *Information Aesthetics* (in Vorbereitung).

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

2021, 128 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

2021, 96 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart.,

14 Farbbildungen, 5 SW-Abbildungen

16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock, Eckhard Schumacher (Hg.)
**Feeds, Tweets & Timelines –
Schreibweisen der Gegenwart
in Sozialen Medien**

September 2022, 264 S., kart.,
27 SW-Abbildungen, 13 Farbabbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-6385-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-6385-7



Renate Lachmann
**Rhetorik und Wissenspoetik
Studien zu Texten von Athanasius Kircher
bis Miljenko Jergovic**

Februar 2022, 478 S., kart.,
36 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-6118-7
E-Book:
PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6118-1



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein,
Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
**Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
13. Jahrgang, 2022, Heft 1**

August 2022, 192 S., kart., 1 Farbabbildung
12,80 € (DE), 978-3-8376-5900-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5900-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**