

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky

HABILITAČNÍ PRÁCE

Code und Kontext. Digitales Erzählen aus Österreich

Zdeněk Pecka

Brno 2021

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem habilitační práci na téma **Code und Kontext. Digitales Erzählen aus Österreich** zpracoval sám. Veškeré zdroje informací, které jsem použil k sepsání této práce, jsou uvedeny v seznamu použitých primárních a sekundárních pramenů.

V Českých Budějovicích dne 17. května 2021

Mgr. Zdeněk Pecka, Ph.D.

Gender-Hinweis

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung der Sprachformen männlich, weiblich und divers (m/w/d) verzichtet und das generische Maskulinum verwendet.

Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für alle Geschlechter.

Abstrakt

Kód a kontext. Digitální vyprávění z Rakouska

Zabývat se současnou literaturou může být v mnoha ohledech zrádné. Odráží se v ní možnosti, výzvy i problémy aktuální epochy, jejichž zhodnocení bude možné až s odstupem epochy další. Není možné se skrýt za literární kánon, ani se o něj opřít nebo s ním polemizovat. Při volbě příkladů pro zkoumaný jev sice nevzniká rovnou kánon nový, ale je nutné kriticky posuzovat jejich relevantnost a přijmout pochyby, jestli jsou zvolené texty ve svých formách pro dané téma dostatečně reprezentativní a obstojí i při dalším zkoumání s odstupem času.

Současný svět je na první pohled velmi proměnlivý, v literárním poli se objevuje množství nových výzev jak pro autory, tak pro zprostředkovatele literárního vyprávění i pro recipienty samotné, ale přesto zůstávají některé fenomény neměnné. Právě vyprávění příběhů a inscenování sebe sama prostřednictvím narace jsou staré jako lidstvo samo. Vyprávění je jednou ze základních lidských potřeb a člověk se jeho pomocí snaží o porozumění světu kolem sebe, jeho interpretaci a nalezení místa pro sebe sama v něm. Čím náročnější je ono porozumění světu, tím rozmanitější formy vyprávění se objevují. Prostory lidské přítomnosti v současnosti se multiplikují, překlápějí do digitálního prostředí a globální internet se stává novým, nekonečným a neomezeným místem vyprávění příběhů.

Má habilitace chápe digitální prostředí jako nový prostor pro vznik literárního vyprávění a snažím se v ní na vybraných příkladech ukázat, jak se tomu děje v poli současné rakouské literatury. Teoretické předpoklady tvoří úvahy, že a) digitální prostředí rozšiřuje možnosti transferu a recepce vyprávění vycházejícího z tištěných textů, b) autoři chápou digitální prostředí jako výzvu k formální i obsahové inovaci, c) autoři vnímají digitalitu a její podmíněnost technologií i mocí jako svébytné prostředí, v němž je nutno stvořit nové experimentální způsoby jak vyprávění, tak sebe prezentace a sebeinscenování. Takové vyprávění již přesahuje oblast literatury a dotýká se i moderního výtvarného a konceptuálního umění. Vyprávění se neomezuje jen na textová sdělení, nýbrž je obohacováno i o grafické prostředky a složité strategie transferu které souvisí s digitálně i marketingově inscenovanou metaúrovní ‚vyprávění o vyprávění‘.

Analýzy vybraných příkladů ze současného rakouského literárního prostředí dokazují, že aktuální literární tvorba v digitálním prostředí setrvává ve vývoji posledních desetiletí, který definují jevy jako jsou multikulturalnost, tematická otevřenost a světovost ve smyslu aktuálních trendů. Současně ale autoři vědomě navazují na ty nejlepší avantgardní tradice rakouské poválečné literatury od experimentů Vídeňské skupiny přes umělecký akcionismus až po programovou ‚Antiheimatliteratur‘ a bernhardovskou sebe prezentaci.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Zielsetzung	17
3. Gegenwärtiger terminologischer Kontext	20
3.1. Aktualität	20
3.2. Terminologie	21
4. Aufbau und Methode	33
4.1. Aufbau der Studie	34
4.2. Literaturtheoretische Ansätze	35
4.3. Poststrukturalistische Aspekte	39
4.4. Literatursoziologische Kontexte	42
4.5. Literatursoziologie des Internets und der neuen Medien	43
4.6. Digital Humanities	47
5. Digitale Wende und Netzliteratur	52
5.1. Digitalität	52
5.2. Hypertext	56
5.3. Programm	65
6. Der intermediale literarische Kontext nach der Jahrtausend-wende	75
6.1. Digitales Erzählen 2.0	75
6.2. E-Book	81
6.3. Blog	82
7. Beispiele aus Österreich	87
7.1. Literarische Landschaft in Österreich nach 2000	87
7.2. Vladimir Vertlib: Texte	109
7.3. Lisa Spalt: Psittacos	117
7.4. Elfriede Jelinek: Neid	123
7.5. Gergely Téglásy: Zwirbler	138
7.6. Jörg Piringer: Datenpoesie	143
7.7. Cornelia Travnicek et al.: Vienna Code Poetry Slam	155
7.8. Übermorgen.com: Amazon Noir	162
7.9. Traumawien: Kindle’voke Ghost Writers	172
8. Schluss	182
Quellenverzeichnis	188
Summary	203

1. Einleitung

Vor einigen Jahren überlegte ich in der Schrift *Thomas Bernhard als zoon politikon* (2010), wodurch das Potential der Werke Thomas Bernhards gebildet ist, welches die Rezeption und Interpretation seiner Werke so reich und spannend gemacht hat. Auch weit weg von der fiktionalisierten Wirklichkeit seiner Werke – der zweiten österreichischen Republik, ihrem Charakter, ihrer Politik und der Auseinandersetzung mit dem Erbe des Nationalsozialismus – werden seit Jahrzehnten seine prosaische sowie dramatische Werke gelesen und aufgeführt, wobei der unterschiedliche historische Kontext keine wesentliche Rolle zu spielen scheint. Es hat sich gezeigt, dass die Bernhard'sche Übertreibung – eine theatralische Geste seiner Texte zusammen mit einer spezifischen Komik den ersten Eindruck bei Begegnung mit Bernhards Œuvre gleich zur Annahme oder Ablehnung steuern. Die geschickte Arbeit mit der scheinbaren Authentizität sowie mit den autobiografischen Akzenten führte den Autor zu einer radikalen Gesellschaftskritik, die einerseits konkret und spezifisch, andererseits aber auch in ihrer Unbestimmtheit¹ genügend universell war, um global übertragbar und interpretierbar bleiben zu können. Zur Mischung, die das Werk auch außerhalb des Zeitraumes seiner Genese attraktiv macht, gehören weiter die schon erwähnte Komik und Übertreibung, von der sich auch die formale sprachliche Innovation der Werke Thomas Bernhards ableitet. Der spezifische Satzbau, in dem die Fortbewegung der Handlung nur allmählich und schrittweise in Wiederholungen stattfindet, ist schon längst zum Merkmal des Autors geworden, dessen Werke weder leicht nachzuahmen,² noch einfach zu übersetzen sind.

Thomas Bernhard (und nicht nur er) hat im Einklang mit der Epoche, in der er seine Prosatexte und Theaterstücke schuf, begriffen, dass nicht nur die Qualität des Werkes, sondern auch seine Vermarktung sowie die Selbstvermarktung die Bedeutung des Autors und die Aussagekraft seines Werkes beeinflussen. Dadurch entstehen mehrere parallele Narrationen – neben den Geschichten einzelner Werke und dem Erzählen Bernhards Gesamtwerkes mittels gemeinsamer Themen, Motive und intertextueller

¹ Vgl. Iser, Wolfgang: *Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingungen literarischer Prosa*, Konstanz: 1970, S. 7.

² Vgl. Dittmar, Jens: *Der Bernhardiner: ein wilder Hund: Tomaten, Satiren und Parodien über Thomas Bernhard*. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1990.

Bezüge, rezipiert man noch die überdachende Narration Bernhards Widerstands gegen die Republik, Öffentlichkeit, Verlagslandschaft, Medien usw. Das hat mich vor einiger Zeit auf den Gedanken gebracht, ob sich auch das gegenwärtige Erzählen im digitalen Raum, dreißig Jahre nach dem Tod Thomas Bernhards, in einer ähnlichen Strukturierung beobachten lässt. Und prinzipiell stützen sich die in dieser Studie betrachteten Narrationen schließlich an jener Idee eines mehrschichtigen Erzählens, denn die Digitalität des Literaturbetriebes vermittelt auf einer Seite traditionelle Texte in digitaler Form, ermöglicht auf der anderen neue auf (literarischem) Text basierte digitale Erzählweisen und Vermarktungsstrategien.

In der Bearbeitung aktueller Geschehnisse in dem Literaturfeld sowie der jüngsten Literaturgeschichte rechnet man mit bestimmten Risiken. Man kann sich auf keinen bestätigten Literaturkanon stützen oder mit ihm polemisieren. In der Wahl entsprechender Beispiele, die beobachtete Tendenzen repräsentieren sollen, schafft man zwar keinen neuen Kanon, jedoch muss man die Relevanz der Repräsentanten kritisch bewerten und stets mit Zweifel rechnen, ob die gezeigten Prinzipien der Formen und Gattungen zentral und ausschlaggebend sind. Die gegenwärtige Literatur, wie relativ auch die Bezeichnung sein mag, spiegelt die Möglichkeiten der Epoche wider und zeigt sich als besonders vielfältig. Genauso mannigfach sind ihre ästhetischen wie thematischen Ausgangspunkte auf einer Seite und selbstverständlich die methodologischen Zugänge auf anderer Seite. Die gegenwärtige Literatur verfügt über Merkmale, die sie von der nicht mehr gegenwärtigen unterscheiden. In diesem Sinne reagiert sie auf gesellschaftliche Veränderungen und Prozesse, die entweder frisch abgeschlossen oder in sichtbarer und messbarer Entwicklung sind und dadurch die gerade vergangene Epoche abgrenzen. Die Lebenswelt, die sich ständig aktualisiert, bringt dadurch immer neue Herausforderungen nicht nur für Autoren, sondern auch für Leser und alle anderen Akteure des literarischen Feldes. Die Schlüsselbegriffe, die aus

der Definition von Herrmann Gansel hervorgehen, lauten ‚narrative Inszenierung‘ und die ‚individuelle, bzw. kollektive und generationsspezifische Erinnerung‘.³

Christina Schachtner betont, dass das Erzählen ein menschliches Grundbedürfnis ist, mit dem der Mensch seine Welt versteht und interpretiert. So wird die Welt zur Quelle, aber zugleich zum Produkt des menschlichen Erzählens.⁴ Je anspruchsvoller das Verstehen der Welt ist, desto mehr Formen des Erzählens erscheinen, um die Kompliziertheit der Geschehnisse festzuhalten. Die Räume der menschlichen Präsenz vervielfältigen sich und dehnen sich zum großen Teil in den virtuellen Raum aus. Dadurch entsteht der Bedarf an einem pluralisierten Erzählen, wobei das globale Internet zu einem neuen dimensional fast unendlichen Erzählraum geworden ist. Zu den elementaren Charakteristiken, die ihn von den traditionellen audiovisuellen Erzählformen unterscheiden, ist die augenblickliche Interaktivität und schnelle Vergänglichkeit. Zu Text und Bild kommt der Ton hinzu, wodurch zwar nicht neue, sondern doch aktualisierte Ausdrucksmittel entstehen. Der Kampf um schnelle Aufmerksamkeit im virtuellen Raum führt zur Fragmentierung des Erzählens und dessen neuer Kontextualisierung in anderen Zusammenhängen. Der Wille nach Anerkennung und Bestätigung eigener Machtposition in einem System von Beziehungen realisiert sich dann in verschiedenen Wegen der Ökonomisierung dieser Erzählformen. Also bietet das Internet selbst neue Formen des Erzählens von Geschichten und ihrer Mitteilung, die mit dem Eintritt der Digitalisierung, der Entwicklung des Netzes entstanden sind und unter den international verbreiteten Stichwörtern wie ‚Transmedialität‘ oder ‚Crossmedialität‘ untersucht werden.

Für Zwecke der vorliegenden Studie wurden Prozesse des Digital Turn und der omnipräsenten Digitalisierung, der Enttraditionalisierung, der Verschlingung der hohen

³ „Gegenwartsliteratur [ist] zum einen ein Medium, über das in Form von narrativen Inszenierungen individuelle und generationsspezifische Erinnerungen für das kollektive Gedächtnis bereits gestellt werden. [...] Zum anderen werden in literarischen Texten individuelle, generationsspezifische sowie kollektive Formen von Erinnerung, gegenwärtiger Erfahrung sowie Antizipationen des Zukünftigen gewissermaßen ‚abgebildet‘ und damit wiederum beobachtbar.“ Gansel, Herrmann: *Gegenwartsliteratur bestimmen*, in: Gansel, Carsten/Elisabeth Herrmann (Hrsg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 18f.

⁴ Schachtner, Christina: *Das narrative Subjekt – Erzählen im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 12f.

und populären Kultur⁵ und ihrer Ausdrucksmittel, der Ökonomisierung aller Lebensbereiche inklusive Kulturfelder, und schließlich der digitalen Medialisierung, durch die die kulturelle Ökonomisierung erfolgt, für die Entstehung eines völlig digitalen Erzählens als signifikant genommen. Diese Prozesse repräsentieren eine starke, aktuell entstehende und generationsspezifische Erinnerung. Gerade im Zeichen der Ökonomisierung und der sich allgemein verbreitenden Vermarktung durch ‚Story‘ bekommt auch die „Rehabilitierung – nicht Wiederkehr – des Erzählens“⁶ im Bereich der digitalen Avantgarde und ihrer narrativen Inszenierungen eine neue Bedeutung. Bei der Wahl der entsprechenden Beispiele dieses digitalen Erzählens aus den letzten Jahren konnte ich mich an die üblichen chronologischen Schemata nicht halten und inspirierte mich bei der dreischichtigen Bernhard’schen Narration. Ergo werde ich mich auf Texte, Projekte und Aktionen konzentrieren, die einer Hierarchie von bloßer Textmitteilung über literarische Inszenierung und Social Media bis zu medial erzählten Performances und digitalen aktionistischen Projekten entsprechen.

Das Internet und seine Omnipräsenz hat in den letzten Jahren weitgehende Konsequenzen im Leben jedes Einzelnen gebracht. Die Vernetzung beeinflusst nicht nur den individuellen Alltag, sondern sie vermittelt auch selbst Erzählungen über den Sinn oder die Gefahren der Digitalisierung. Selbstverständlich ist das Internet selbst eine Plattform, auf der das Erzählen stattfindet, zugleich wird es manchmal auch zu utopischen oder dystopischen Themen der Narrationen, indem Erwartungen oder Ängste, die mit dem gesellschaftlichen Prozess der Digitalisierung v. a. in Händen der globalen Anbieter verbunden sind, formuliert werden. Die gegenwärtige digitale Literatur ist ein globales internationales Phänomen und dadurch – mit Theodor Fontanes von Briest gesagt – ein zu weites Feld. Somit wird gezeigt, dass alte Meister geschätzt werden, gleichzeitig aber Offenheit, Internationalität und unterschiedliche Formen des aktuellen Diskurses im Erzählen der jüngsten österreichischen Literatur in Zentrum der Aufmerksamkeit geraten. In diesem Sinne kann die Auswahl der Beispiele nicht den

⁵ Vgl. Tommek, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, Berlin, München, Boston: De Gruyter 2015, S. 16f.

⁶ Vgl. Gansel, Carsten/Elisabeth Herrmann: »Gegenwart« bedeutet die Zeitspanne einer Generation« – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen, in: Gansel et al. 2013, S. 8.

sprachlichen Kriterien unterliegen und die deutsche Sprache als ein bestimmendes Kriterium zeigte sich auch als falsch. Insgesamt kann man sich auf die volksnationalen und nationalstaatlichen Identitäten nicht mehr verlassen. In Anlehnung an Wynfrid Kriegleder konzentriere ich mich auf das neueste digitale Erzählen aus Österreich, also aus dem Gebiet der Republik Österreich.⁷ Damit werden die Nationalität der Autoren, die Sprache der Werke oder Projekte, die Wahl des Stoffes, thematische Orientierung, Motividik usw. völlig irrelevant. Die Basis dieser Arbeit bilden Gattungen, Werke, Projekte und Autoren sowie Künstler, deren Schaffen die Prozesse in der (nicht nur avantgardistischen) literarischen Landschaft (hauptsächlich) in Österreich begleiten. Also verfügen die weiter angeführten Beispiele über exemplarischen Charakter. Sie sollen die Phänomene des gegenwärtigen gesellschaftlich-kulturellen Wandels darlegen. Sie sind von diesem Wandel v. a. in der Form geprägt, nehmen ihn jedoch als eine Herausforderung auf und machen aus ihm schließlich auch ihr zentrales Thema, bzw. Objekt der gesellschaftskritischen Diskussion. In den folgenden Absätzen werden zentrale Thesen formuliert, mit denen ich die Untersuchung des Terrains begonnen habe und die sich aus der Analyse teilweise auch ergeben haben.

Eine der meist verbreiteten Formen des literarischen Erzählens im digitalen Umfeld ist der literarische Autorenblog. Er nähert sich dem alten tagebuchartigen Schreiben, das entweder zu privaten Zwecken oder zur späteren Veröffentlichung bestimmt wurde. Jedenfalls rechnet das Blog mit den engen Grenzen zwischen einer privaten Mitteilung, einem Feuilleton und einem fikionalisierten Text. Deshalb eignet sich das Blog als Bestandteil der Mischung von Marketingmitteln, der durch seine Interaktivität zur Kommunikation mit der Community sowie mit zufälligen Besuchern der Autoren-Website dienen kann. In einem solchen Blog können Texte publiziert werden, die einer scheinbar privaten Erklärung ähneln, die sich zu politischen oder gesellschaftlichen Gegebenheiten äußern oder die auf künstlerischem Niveau mit anderen Werken des Autors intertextuell kommunizieren, wie es zum Beispiel auf dem Blog des Schriftstellers Vladimir Vertlib der Fall ist. So können die Texte eine Einbahnmitteilung werden oder im Zusammenhang mit anderen Texten, die entweder digital oder in der

⁷ Vgl. Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*, Wien: Praesens 2011, S. 11f.

Printform gedruckt worden sind, auf einer Metaebene eine kompliziertere intertextuelle Narration bilden, was z. B. bei den blogartigen *Psittacos* der Autorin Lisa Spalt beobachtet werden kann. Im Falle des Romans *Neid* (2009) von Elfriede Jelinek, dessen Untertitel *Privatroman* lautet, spielt der Blog, in dem der Roman zuerst veröffentlicht worden ist, schon ein offenes Spiel mit den Rezipienten, indem er auf die längst unklar gewordene Grenze zwischen dem privaten und öffentlichen Raum verweist und das Internet zu einer ironischen Zuspitzung der Umkehrung von diesem Privaten und Öffentlichen benutzt.⁸ Die entstehenden Fragen, gerade wenn es sich um eine etablierte Autorin handelt, lauten dann: Wer erzählt einen veröffentlichten Privatroman? Warum publiziert man den Roman in Form eines Blogs auf der Homepage? Welche Rolle soll dabei die Interaktivität des Internets spielen?

Diese Art von digitaler Narrativität, die unterschiedliche und leicht wandelbare Identitätskonstruktionen möglich macht, stellt neue und spannende Fragen nach einer narrativen Identitätstheorie, d. h. nach der Ich-Identität von Autor, Erzähler, Figur, Leser, Nutzer usw. Dieses Identitätsmanagement entsteht nicht durch die schriftstellerischen Gesten, sondern auch in den communities der Nutzer, die sich im Netz mit den Narrationen identifizieren, sie weiter verbreiten oder sich bereits an ihrer Genese beteiligt haben.

Alle Vorteile dieser interaktiven Umgebung nutzen also auch literarische Projekte, die im Bereich der sozialen Netzwerke entstehen. Sie können direkt mit dem Konzept der kollaborativen Autorschaft arbeiten, wo mehrere Koautoren die Genese des literarischen Werkes beeinflussen. Üblicherweise sind das Nutzer eines Social Network, die sich an dem Projekt beteiligen. Es können dadurch auch interessante und spannende rechtliche Fragen entstehen, die z. B. Gergely – Autor des Facebook-Romans *Zwirbler* (2010, in Buchform 2014) mit einer eindeutigen Erklärung gleich zu Beginn des Projektes gelöst hat. Mehr als die literarische Qualität des Werkes ist seine Entstehung aus der narratologischen Sicht interessant. Téglásy konstruiert nämlich ein doppelschichtiges Erzählen. Auf der ersten Ebene sind Teile des Romans regelmäßig und stückweise veröffentlicht worden, zu denen sich alle in dem Onlinedienst

⁸ Vgl. Lücke, Bärbel: *(Nicht-)Erzählen im „Wurmloch“ der Zeit. Zu Elfriede Jelineks Internetroman Neid*, 2007, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, [online] <https://jelinetz.com/2007/04/26/barbe-lucke-nicht-erzahlen-im-wurmloch-der-zeit> [11. 3. 2021].

registrierten Nutzer äußern konnten. In diesem Fall blieb das Recht der Entscheidung über die weiteren Schicksale der Figuren ausschließlich dem Autor, was aber v. a. bei den kollaborativ verfassten Texten z. B. im Bereich der Fan Fiction nicht immer so sein muss. Auf der nächsten Ebene wurde auch die Veröffentlichung des Romans selbst zu einer stilisierten Narration, die in mehreren Phasen erfolgte. Zuerst, noch bevor Téglásy den ersten Satz seines Romans tippte, hatte er eine richtige Kampagne anfangen müssen, damit er genügend Publikum zum Projektstart einlädt. Dann arbeitete er mit seinen Lesern während der eigenen Publikation auf Facebook und schließlich auch nach dem Abschluss des Projektes als er seinen Roman auch in Buchform herausgab.

Mehrschichtige Narrationen bieten auch Performances, die die Digitalität als ein eigenständiges Ausdrucksmittel benutzen. Jörg Piringer nutzt diese Mittel in seiner engagierten digitalen Poesie, die sich mit den gängigen Sprachtechnologien auseinandersetzt.⁹ Auch Suchmaschinen und alltägliche Algorithmen arbeiten mit linguistikbasierten Programmen, die man zur poetischen Kreativität nutzen kann. Digitale Poesie, die zur schöpferischen Arbeit auch maschinelle Prozesse benutzt, thematisiert sie nicht nur in Stoff und Inhalt, sondern auch in Form und Performance, dass manchmal nicht mehr richtig zu unterscheiden sein soll, was eine Maschine und was der Dichter verfasst bzw. gestaltet hat. Die Code-Poesie kann also viele verschiedene Dinge bedeuten, je nachdem, wie man fragt. Es kann ein Textstück sein, das einerseits als Poesie oder andererseits als Code gelesen oder als Programm ausgeführt werden kann. In der Tradition der konkreten Poesie kann sie auch eine Poesie in menschlicher Sprache bedeuten, die mathematische Elemente und Codes inne hat oder sogar einen Code, der auf einen eleganten Ausdruck innerhalb strenger Einschränkungen abzielt, wie z. B. ein Haiku oder ein Sonett. Gleichzeitig kann man jedoch mit einem Code operieren, der (ev. nach bestimmten Kriterien) automatische Poesie erzeugt. Man findet Gedichte, die sowohl für Menschen, als auch und für Computer lesbar sind. Ein zu untersuchendes Phänomen ist also noch die ‚Code-Kompetenz‘, die den Fertigkeiten gleicht, technologische Kenntnisse und Programmiersprachen zu beherrschen. Piringers Begeisterung für die Code-Poesie

⁹ Vgl. z. B. das Interview: Piringer, Jörg: *was wird literatur? was wird poesie?* in: *Dossier: Was wird Literatur?*, Literaturhaus Graz 9. November 2015, [online] <http://www.literaturhaus-graz.at/joerg-piringer-was-wird-literatur-was-wird-poesie> [11. 3. 2021].

korrespondiert mit der Idee, dass ein Programm-Code in den tiefsten Strukturen einer Software auch einer Art literarischer Sprache entspricht, die von der Maschine gelesen wird, damit diese auf der Oberfläche entsprechend reagiert. Es sind jedoch nicht nur gattungsspezifische Fragen, die die Ausgrenzung der digitalen oder Code-Literatur untersuchen, sondern auch die Themen der Digitalisierung und Automatisierung durch künstliche Intelligenz in allen Lebensbereichen einschließlich der Privatsphäre, die die Qualität des Lebens weitgehend beeinflussen und die von den Code-Literaten mit Beunruhigung in den Vordergrund gedrängt werden. Die Genese der Code Poetry hat oft einen performativen Charakter und das Festhalten in Textform stellt manchmal nur mehr eine Dokumentation dieser Genese dar.

Von dieser Eigenschaft ist es nicht weit zum Gedanken, den im Jahr 2013 zum ersten Mal Studierende der Abteilung für Literaturen, Kulturen und Sprachen der Stanford University realisierten, indem sie das weltweit erste Code Poetry Slam veranstalteten. Ein Code Poetry Slam ist eine Veranstaltung, die an die allgemein beliebten Lesungen und Slams in Lesezirkeln oder Festivals anknüpft und die sich mit den kreativen Aspekten der Computerprogrammierung befasst, um die poetischen Potenziale von Programmiersprachen zu untersuchen. Die Teilnehmer untersuchen die Verbindung von mündlicher Präsentation und Performance und suchen den poetischen Aspekt des Codes, der als Sprache zum Programmieren eines Computers verwendet wird. Die Veranstalterin des ersten Wiener Code Poetry Slams, die Schriftstellerin Cornelia Travnicsek erklärt:

„Das Wort ‚Code‘ in ‚Code Poetry‘ hat nichts mit Verschlüsselung zu tun, obwohl verschlüsselte Gedichte auch ihren ganz eigenen Reiz haben, sondern meint in diesem Fall Programmiersprachen – bekanntere wie Java, PHP und C ebenso wie unbekanntere wie CoffeeScript und Apache Kafka. Ja, Kafka. Im Gegensatz zum oft immer noch vorherrschenden Vorurteil, dass Programmierer und Programmiererinnen nicht lesen, und Schriftsteller und Schriftstellerinnen beziehungsweise allgemein literaturinteressierte Menschen ihren Computer weiterhin nur als Schreibmaschine nutzen, gibt es schon lange eine Gruppe von Menschen, in denen sich beide Interessen überschneiden – und im

Grunde ist es schon alleine gänzlich falsch hier von zwei verschiedenen Interessen zu sprechen, denn es geht doch bei beidem nur um eines: Sprache.“¹⁰

Die Beherrschung des Codes ermöglicht den Autoren einerseits einen künstlerischen Ausdruck, andererseits wird sie zur nötigen Voraussetzung von komplizierter strukturierter digitalen Narrationen. Die Zugänglichkeit des virtuellen Raums, die Möglichkeit relativer Anonymität und die Verbreitung von Online-Plattformen stellen gleichzeitig ein Mittel wie auch das Ziel von aktivistisch, ideologisch oder politisch motivierten kollaborativen Netzprojekten dar, die auf verschiedene Weisen auch ihre Narration vermitteln. Die Kombination Akteur, Zuschauer und Kamera bzw. Dokumentation ist nicht neu und geht bis in die fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts zu Jackson Pollock oder Georges Mathieu zurück.¹¹ Die Offenheit und Zugänglichkeit multimedialer digitaler Medien bietet jedoch breite Möglichkeiten der kulturellen Übertragung, in der das Erzählen in Form von Bildern, Videos, bzw. Musik eine weltweite Reichweite und Rezeption gewinnen kann. Selbstverständlich ist dann die Kommunikationssprache der Künstlergruppen wie *Traumawien* oder *Übermorgen.com*, die ihre Aktionen und Narrationen global vermitteln, die englische Sprache. Um Sprache als Medium geht es hier aber nicht mehr. Das Internet wird einerseits zum Tatort von Hactivism-Projekten, andererseits zur Plattform, auf der das Projekt durch unterschiedliche mediale Kanäle und Mittel erzählt wird. So bewegt man sich mittlerweile nicht mehr auf einem rein literarischen Feld, sondern man betritt schon Bereiche der digitalen bildenden Künste. Das Internet bietet der Netzkunst Ort und Material, in diesem Sinne handelt es sich also um keine neuen künstlerischen Zutritte. Der Unterschied zu früheren Formen von Kunstarbeit besteht darin, dass die Materie digital ist und gleichzeitig auch das Objekt der Performance darstellt. Auch wenn die neuen Medien und Technologien als Mittel benutzt werden, werden sie in den Projekten des Netzaktivismus zu entwendenden Objekten. Für das Ziel dieser Studie, die aktuellen

¹⁰ Travnicek, Cornelia: *Code Poetry. Eine Begriffsklärung von Cornelia Travnicek mit einem Beispiel von Clemens Setz*, in: *Volltext 2/2015*, [online] <https://volltext.net/texte/cornelia-travnicek-code-poetry> [11. 3. 2021].

¹¹ Vgl. Dreher, Thomas: *Von ‚Radical Software‘ zum Netzaktivismus*, in: *NetArt - IASLonline*, [online] <http://iasl.uni-muenchen.de/links/NARS.html> [21. 2. 2021].

Formen der digitalen Narration aus Österreich zu zeigen, wurden Projekte der oben genannten Künstlergruppen *Traumawien* und *Übermorgen.com* gewählt, die sich trotz des mehrschichtigen Erzählens doch auch mit dem literarischen Betrieb begegnen. Die Netzkünstler haben Systeme großer Anbieter gestört und aus der Störung neue, digital erzählte und verbreitete Narrationen gebildet. Im Sinne der Netzkunst ging es jedoch seitens der Künstlergruppen prinzipiell darum, eine kritisch-distanzierte Haltung gegenüber den medialen Systeme zu nehmen, Irritation hervorzurufen, eine Umfunktionierung zu verursachen und die Systeme zu stören. Zum Thema der nachfolgenden medialen Erzählung wurden Prozesse, die das Funktionieren der Systeme steuern und die durch die Aktion auf der digitalen Oberfläche sichtbar gemacht worden sind. Der absehbare Unfall bekommt immer aktivistische und politische Umrisse, wenn es sich um Systeme handelt, die von globalen Monopolanbietern betrieben werden, die für ihren Profit ihre Nutzer und Kunden missbrauchen und diese über ihre Ziele im Unklaren lassen. Kritische Themen stellen dabei Datenschutz, Privatheit oder Big Data dar.

Alle besprochenen Autoren, Werke oder Projekte haben gemeinsam, dass sie das Internet und die interaktive Umgebung des Internets 2.0 nicht nur als einen weiteren Publikationsort nutzen, sondern dass sie darin eine Gelegenheit zum Erzählen auf Metaebenen der künstlerischen Pose, der Selbstvermarktung, der Performance und des digitalen Aktivismus sehen. Die Sprache bildet ein Mittel des literarischen Aktes sowie sein kritisch betrachtetes Objekt und das Internet den immer noch relativ neuen Erzählraum.

2. Zielsetzung

Im Zeitalter der raschen Digitalisierung, wie sie nach dem sog. Digital Turn in allen Lebensbereichen also auch in der Kunst und in dem Literaturbetrieb zu beobachten ist, entstehen und entwickeln sich neue Möglichkeiten der Genese, Distribution und Rezeption literarischer Werke sowie der Autorenpräsentationen und Gewinnung von Aufmerksamkeit. Gleichzeitig werden Grenzen zwischen dem literarischen Erzählen und anderen Formen von Narration unklar oder die Formen vermischen sich. Das digitale Erzählen übernimmt Erzählformen nicht nur in Textform aus der Literatur, sondern auch aus anderen Kunstbereichen in Formen von Bildern, Ton, Film, Performance, Happening und anderen interaktiven Mitteilungen. Diese Studie konzentriert sich auf die digitale Narration als Inszenierung und Vermarktung von Geschichten im digitalen Umfeld sowie auf ihre Autoren, die dadurch einerseits ihre Position im literarischen Feld oder sogar im gesellschaftlichen Diskurs bestätigen evtl. stärken wollen oder andererseits die Grenzen des Feldes gesellschaftskritisch untersuchen. Im Vordergrund stehen Publikationsauftritte, die von einer offiziellen Autorenwebsite über verknüpfte Social Media-Aktivitäten auf verschiedenen Plattformen bis zu inszenierten globalen aktivistischen Projekten reichen. Die behandelten Beispiele haben gemeinsam, dass sie im digitalen Milieu entstehen, aber gleichzeitig vom österreichischen Literaturfeld ausgehen.

In der vorliegenden Arbeit wird das Erzählen einzelner und für ihren Bereich als repräsentativ gewählter Gegenwartsautoren und Künstler im Literaturraum Internet besonders aus der Perspektive der Innovation untersucht. Es werden Veröffentlichungen und Projekte in den Blick genommen, die in den Feldern des Autorenblogs, literarischen Blogs, blogartigen Publizierens oder der teilweise kollaborativ entstehenden literarischen Werke in den sozialen Netzwerken als typisch betrachtet werden können. Das unübersehbare und populäre Feld der Fan-Fiction dürfte zwar nicht vergessen werden, jedoch muss es am Rande der Aufmerksamkeit bleiben, denn es ist leider nicht im Rahmen der Möglichkeiten dieser Studie, sich dem Feld dieser digitalen ‚Laien-Literatur und Laien-Literaturkritik‘ näher und tiefer zu widmen. Weiter sind es noch die durch Programme generierte Poesie sowie Projekte von live vorgetragener oder performter digitaler Poesie, die zum Bestandteil der

heutigen avantgardistischen Bewegung im literarischen Feld gehören. Und nicht zuletzt konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf digitale Projekte von aus Österreich stammenden Künstlern, die das literarische Erzählen überschreiten und eine neue multimediale Narration mit globaler Reichweite konstruieren.

Bei der Analyse wird hauptsächlich die Forschungsfrage beantwortet, in wie weit die digitale Narration mit dem ‚traditionellen‘ literarischen Erzählen konkurriert, wie sie es ergänzt bzw. erweitert und wie sie darüber hinausgeht und das literarische Erzählen mit Ausdrucksmitteln anderer digitaler Künste kombiniert. Das Forschungsziel besteht also in der Beschreibung von typischen Eigenschaften der Erzählweisen, ihrer Einordnung in den Kontext des österreichischen literarischen Feldes und in der Bestätigung der innovativen Merkmale der Werke. Außerdem wird aber auch ‚klassischen‘ literaturtheoretischen Vorgängen gefolgt und es werden interpretative Aspekte der Werke und Projekte beschrieben.

Um unterschiedliche Gesichtspunkte voneinander zu unterscheiden, werden Verfahren der Literaturwissenschaft, Literatursoziologie, Transferwissenschaften, (Literatur-)Soziologie des Internets sowie teilweise Digital Humanities eingesetzt. Für die Analyse der digitalen multimedialen Internetpräsenzen werden auch verschiedene medientheoretische Ansätze und Intermedialitätstheorien herangezogen.

Das Untersuchungskorpus dieser Studie besteht aus ausgewählten Werken von gegenwärtigen Autoren und Künstlern aus Österreich. Durch die gezielte Auswahl dieser Werke werden die für die entsprechende Gattung oder für den entsprechenden Bereich des literarischen Feldes charakteristischen und typischen Merkmale und Beziehungen aufgezeigt sowie die für den Umgang mit diesen Werken besondere Problematik untersucht. Damit muss auf eine Komplexität in der Aufzählung aller relevanten Werke und Autoren verzichtet werden, denn es soll hauptsächlich der repräsentative Charakter der Auswahl unterstrichen werden. Mit dem Konzept des literarischen Feldes Pierre Bourdieus werden die Beispielswerke als Gegenstände, bzw. Orte von Inszenierungspraktiken verstanden, auf denen literaturtheoretische Verfahren, innovative Praktiken sowie aufmerksamkeitsökonomische Positionierungs- und Abgrenzungshandlungen im literarischen Feld verdeutlicht werden.

Mit der Analyse wird einerseits ein Beitrag zu dem aktuellen Forschungsgebiet der digitalen Literatur als einem Bestandteil der gegenwärtigen Literatur bzw. Kunst aus Österreich geleistet. Andererseits soll anhand der Darstellung der einzelnen Werke und ihrer Autoren eine Reflexion über Entwicklungstendenzen im digitalen Literaturbetrieb und digitaler literarischer Narration als solcher stattfinden.

3. Gegenwärtiger terminologischer Kontext

Das literarische Feld betreffen seit dem Beginn des neuen Jahrtausends Umwälzungen, die eng mit der Verbreitung und Benutzerfreundlichkeit der neuen digitalen Medien zusammenhängen. Die früheren literarischen Konzepte und der Gegenstand der Literatur sowie der Literaturwissenschaft überhaupt müssen sowohl aus der Sicht des interkulturellen und intermedialen Kontextes, als auch aus der Sicht der neueren komplexen Narrationen überprüft werden. Wie weit der formale und inhaltliche Wandel gehen wird, lässt sich jetzt wahrscheinlich noch nicht eindeutig beurteilen.

3.1. Aktualität

Genauso wie in anderen Bereichen der Kommunikation sind auch in der Literatur Tendenzen zur Zersplitterung, zur beliebigen Kombinierbarkeit sowie zur Erweiterung durch digitale Medien verschiedener technologischen Formate und Systeme zu beobachten. Der Einsatz dieser Medien während der Genese, wie auch bei Vertrieb und Rezeption der literarischen Werke bringt eine neue Qualität in jene Formate, in denen Literatur entsteht und rezipiert wird. Entscheidend ist die Verwandlung des ‚Interface‘ – die Benutzeroberfläche, hauptsächlich ein Bildschirm, ermöglicht den Lesern die Bedienung des Gerätes und die Bewegung durch den Text sowie durch die Links. Selbstverständlich handelt nicht der Rezipient selbst, sondern immaterielle, automatisierte, numerisch programmierte Prozesse in der Hardware und Software des Gerätes ermöglichen die entsprechende Wiedergabe. Dies bezeichnet Roberto Simanowski als ‚Inszenierung‘.¹² Laut Christiane Haibach erfolgen diese rekursiven Prozesse beim Erscheinen des Textes jedes Mal erneut, so dass der selbe digitale Text nie identisch sein kann, wodurch sich die neue digitale Ästhetik von der analog fixierten unterscheidet.¹³ Die Grenze zwischen einem elektronischen Gerät, das als

¹² Auf der Basisebene des Codes sind andere Textelemente so programmiert, dass auf der Oberfläche bestimmte Situationen auftreten, die den Effekt einer Entscheidung des Lesers simulieren. Vgl. Simanowski, Roberto: *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 19.

¹³ Haibach, Christiane: *Literatur im Internet: Theorie und Praxis einer kooperativen Ästhetik*, Berlin: Dissertation.de 2000, S. 200.

Medium einen traditionellen Träger wie Buch oder Heft ersetzt, und einem technologischen Format, der schon Auswirkungen in der Gattung zeigt, kann sehr unscharf werden. Zu prägenden Aspekten der Überlegungen werden die neue Form der Mediation sowie die Verlinkung und Vernetzung.

Die digitale Informationsvermittlung, Kommunikation allgemein und alle Möglichkeiten von Interaktion bieten einen neuen Raum für Narration, in dem die Vielfalt der Erzählmöglichkeiten auch die Grenzen zwischen der literarischen und einer anderen performativen Narration undeutlich macht. Diese besonders durchgängigen Grenzen 1) zwischen dem elektronischen Trägermedium und dem gattungsspezifischen Format und 2) zwischen der Literatur und anderen Formen der Narration werden im Kapitel 5 noch näher beschrieben. Die Begriffe ‚Medium‘ und ‚Intermedialität‘ unterliegen einer verwirrenden terminologischen Vielfalt. Auf der einen Seite stellt man sich darunter technisch und deterministisch aufgefasste Medien vor, die zum Schreiben, Speichern und Kommunikation von Informationen sowie Inhalten dienen, auf der anderen Seite versteht z. B. Marshall McLuhan Mittel wie Schraubenzieher, Computermaus oder Internet, die die Möglichkeiten des menschlichen Körpers erweitern, auch als z. T. abstrakte Medien.¹⁴ Die maximal vereinfachten Schlüsselfragen bei der Entstehung und Rezeption von Literatur in den neuen medialen Zusammenhängen in Österreich, auf die in den nächsten Kapiteln noch detaillierter eingegangen wird, lauten nicht nur ‚was?‘, sondern v. a. ‚wie?‘ ggf. ‚warum?‘. Im Folgenden wird zuerst versucht, die Begriffe zu erläutern, die in den letzten Jahren im Zusammenhang mit dem Feld der neuen Medien und der Literatur häufig benutzt werden und die für die weiteren Überlegungen der angedeuteten Zusammenhänge unerlässlich werden.

3.2. Terminologie

Die digitale Form der Literaturvermittlung ohne Internetverbindung kann in den zwanziger Jahren des 21. Jahrhunderts kaum mehr vorstellbar sein. Deshalb wird weniger Raum jenen Formaten gewidmet, die theoretisch existieren, praktisch jedoch

¹⁴ McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle – Understanding Media*. Düsseldorf: Econ Verlag, 1992, S. 11.

nicht (mehr) verbreitet sind und benutzt werden. Neben dem im üblichsten Sinne angewendeten Begriff ‚Literatur‘, der einen schriftlich festgehaltenen Text aus dem Bereich des Schrifttums mit überwiegend ästhetischer Funktion und interpretativ bedingter Rezeption bezeichnet, entsteht die Notwendigkeit einer passenden Benennung von einigen relativ neuen Phänomenen, die als ‚digitale Literatur‘, ‚Computerliteratur‘, ‚digitale Poesie‘, ‚e-poetry‘, ‚Netzliteratur‘, ‚Hypertextliteratur‘ usw. bezeichnet werden, die die digitale Wende in den Literaturbetrieb brachte und die in seinem Kontext erscheinen.¹⁵ In diesen Bezeichnungen spiegeln sich unterschiedliche Perspektiven wider, die entweder die Entstehungsmodalitäten oder Eigenschaften der tragenden Medien wie auch die Rezeption zu benennen versuchen. Eine schnelle Entwicklung der neuen digitalen Formate wurde durch die Verwandlung des World Wide Web zum sog. ‚Web 2.0‘ in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends ermöglicht. Die Bezeichnung geht auf Darcy DiNucci und ihren Artikel *Fragmented Future*¹⁶ und auf den Softwareentwickler Tim O’Reilly zurück, der den Begriff im Jahr 2005 in seinem Artikel *What is Web 2.0?*¹⁷ benutzte, von wo er sich dann weltweit verbreitete. Die Einbindung bloßer Nutzer in die Gestaltung des Netzes durch einfache nutzerfreundliche Instrumente führte zu einer Erweiterung der Autonomie gegenüber Datenbanken im Internet sowie zur zunehmenden Kommerzialisierung des digitalen Umfeldes. Genauso vereinfachte sich das Schreiben und Mitschreiben im Internet, was zu einer enormen Verbreitung verschiedenster Weblogs und sozialen Netzwerke führte.

Die ‚digitalisierte Literatur‘ wird nicht beabsichtigt, denn die nachträglich digitalisierten Werke der vergangenen Epochen, wo die (Retro-)Digitalisierung nur eine leichtere Distribution und Zugänglichkeit ermöglichen soll, im Vergleich zu den ursprünglich digital entstandenen Literaturwerken nicht zum Gegenstand dieser Arbeit werden soll. Weil sich die Situation im Bereich der digitalen Medien relativ schnell

¹⁵ Den Veränderungen im literarischen Feld des digitalen Wandels wird das Kapitel 4 gewidmet, in dem die markantesten und für das Literaturfeld besonders prägenden Prozesse beschrieben werden.

¹⁶ DiNucci, Darcy: *Fragmented Future*, Print, volume 53, issue 4, 1999, S. 32, [online] https://web.archive.org/web/20110516031719/http://tothepoint.com/fragmented_future.pdf [11. 3. 2021].

¹⁷ O’Reilly, Tim: *What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*. 30. 9. 2005, [online] <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=1> [11. 3. 2021].

verändert und unterschiedliche Medienformate veralten und durch neue ersetzt werden, muss auch die entsprechende Terminologie aktualisiert werden. Schon im Jahr 2002 setzt sich Roberto Simanowski in der Einleitung seines Buches *Interfictions* mit den Schlüsselbegriffen der Ära des einsetzenden digitalen Wandels wie ‚Interaktive Fiction‘, ‚Hyper- und Cybertext‘, ‚Hypermedien‘ als problematischen Bezeichnungen auseinander. Für seine Zeit schlägt Simanowski vor:

„Für unseren Zusammenhang empfiehlt sich also, die wenig hilfreiche Unterscheidung zwischen Multimedialität und Intermedialität nicht weiter zu verfolgen, sondern ganz allgemein mit dem Begriff der Multimedialität – als Integration von Text, Bild, Ton usw. – zu operieren, wenn nicht der Faktor des konzeptuellen Miteinanders besonders betont werden soll.“¹⁸

Simanowski weist auf die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen ‚digitaler Literatur‘ hin, die vernetzt und solche, die unvernetzt ist, wie es Christiane Heibach 2001 formuliert,¹⁹ und erklärt die für die Ära nach dem Jahr 2000 zentralen Begriffe ‚Interaktivität‘ und ‚Inszenierung‘:

„Mit *Interaktivität* ist die Teilhabe des Rezipienten an der Konstruktion des Werkes gemeint. Dies kann erfolgen in Reaktion auf Eigenschaften des Werkes (programmierte Interaktivität: Mensch-Software) oder in Reaktion auf Handlungen anderer Rezipienten (netzgebundene Interaktivität: Mensch-Mensch via Software). Zur netzgebundenen Interaktivität gehören die Mitschreibprojekte, die alle auf eine Website kommende Leser auffordern, zu Autoren des vorgestellten Projekts zu werden. [...] *Inszenierung* steht für die Programmierung einer werkimmanenten oder rezeptionsabhängigen Performance.“²⁰

Mit dem Begriff der Interaktivität beschreibt Simanowski zwei Phänomene – die Bedeutung und die durch getroffene Entscheidungen wachsende Autonomie des

¹⁸ Simanowski 2002, S. 16.

¹⁹ Heibach, Christiane: *Ins Universum der Digitalen Literatur: Versuch einer Typologie*, in: Simanowski, Roberto (Hrsg.): *Digitale Literatur*, in: *Text & Kritik*, Heft 152, 2001, S. 33.

²⁰ Simanowski 2002, S. 18f.

Lesers und durch Vernetzung ermöglichte Kommunikation. Auch Heibach sieht gerade in der größeren Integration des Lesers bzw. Rezipienten eine passende Definition für Interaktivität.²¹

Diese Studie stützt sich weiter auf die mittlerweile eingeführten sowie bestätigten Bedeutungen dieser Begriffe in der deutschen Sprache und orientiert sich, mit Einschränkungen, bei der Zusammenfassung der bisherigen Terminologie an Ewa Turkowska, die eine Zusammenstellung v. a. anhand der Werke von J. Culler (2002), Ch. Heibach (2000), F. Hartling (2009), R. Simanowski (2002) und T. Liesegang (2004) in ihrer Studie *Literatur auf der Datenautobahn* (2016) gebracht hat.²² Die zentrale Position nimmt heute zweifellos der Begriff ‚digitale Literatur‘ ein und seine Abgrenzung von attributiven Verbindungen wie ‚Computer-‘ ‚Internet-‘ bzw. ‚im Netz‘ ein. Turkowska versteht die ‚digitale Literatur‘ als „[...] Oberbegriff für alle Literatur, die in der Form digitaler Dateien auf einem elektronischen Datenträger gespeichert wird.“²³ Prägend ist einerseits die Unterscheidung von den materiellen Printtexten sowie von den Audioformaten des Hörspiels oder Hörbuchs und andererseits die Verankerung in Systemen des Internets, der Programmierung, digitalen Kommunikation und Vernetzung. Die sich daraus ergebenden Eigenschaften der ‚digitalen Literatur‘ sind Selbstbezogenheit, Multimedialität, Vernetzung und Inszenierung, zu denen hauptsächlich die Reflexion des digitalen Wesens dieser Literatur gehört, die in verschiedenen Formen zu ihrer eigenen Qualität geworden ist. Die digitale Literatur muss nicht unbedingt mit textbasierten Zeichensystemen verbunden sein, sondern auch mit Programmcodes und ähnlichen technologisch bedingten Codierungen. Daher sind die Grenzen zwischen der ‚digitalen Literatur‘ und ‚Computerliteratur‘ bzw. ‚Internetliteratur‘ sehr undeutlich.

Mit dem Auftritt der mobilen elektronischen Geräte verschwand die Dominanz des Computers als des einzigen Mediums, in dem digitale literarische Texte geschrieben und rezipiert werden können. Und gleichzeitig ist auch die Internetverbindung von

²¹ Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 69.

²² S. Turkowska, Ewa: *Literatur auf der Datenautobahn. Zur Rolle der digitalen Literatur im Kommunikations- und Medienzeitalter*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016.

²³ Ebenda, S. 15.

allen möglichen mobilen Geräten so selbstverständlich geworden, dass eine unvernetzte ‚Computerliteratur‘ kaum noch entsteht. „Computerliteratur ist eine literarische Erscheinungsform, die unabhängig vom Computermedium nicht existieren kann.“²⁴ So bezeichnet die Definition Turkowskas ein aus der Literatur mittlerweile verschwundenes Phänomen. Dadurch wird auch die ‚Internet-‘, ‚Web-‘ oder ‚Netzliteratur‘ automatisch zum Bestandteil des Oberbegriffs ‚digitale Literatur‘. Zum Unterscheiden zwischen einem materiell auf Papier geschriebenen oder gedruckten Text und einem digital – also durch Benutzung von computerähnlichen Geräten entstandenen Text wird für diesen die Bezeichnung ‚E-Text‘²⁵ benutzt. Gleichzeitig werden die Texte der digitalen Literatur sowie die materiellen Printformen als ‚Objekte‘ bezeichnet, wie sie Christina Schachtner versteht.²⁶ Sie geht dabei von Roland Barthes’ *Das semiologische Abenteuer* (deutsch 1988) und Mihály Czíkszentmihályis und Eugen Rochberg-Haltons *Der Sinn der Dinge, das Selbst und die Symbole des Wohnbereichs* (1989) aus, wo Objekte als Produkte eines kreativen Herstellungsprozesses verstanden werden, deren Bestandteil auch immaterielle Konzepte, Ideen und soziokulturelle Inhalte und Zeichen sind, die gleichzeitig mit den Objekten z. B. millionenfach in der Welt verbreitet werden (Barthes). Diese Objekte bekommen dann einen gesellschaftlichen Charakter, weil sie in gesellschaftliche Interaktionsprozesse geraten und ihre immateriellen Inhalte im gesellschaftlichen Kontext kommunizieren und zu Symbolen machen (Czíkszentmihályi, Rochberg-Halton). Schachtner erweitert diese Charakteristiken und überträgt sie auch auf Objekte von abstrakter Art:

„Hergestellte Objekte, die sich aus Intentionen, Ideen, Fantasien ihrer Hersteller_innen speisen, sind genauso gut als immaterielle Produkte denkbar. Auch Melodien, Rituale, Geschichten können aufgrund ihrer Genese als Objekte bezeichnet werden.“²⁷

²⁴ Ebenda, S. 19.

²⁵ Ebenda, S. 20.

²⁶ Schachtner 2016, S. 73ff.

²⁷ Ebenda, S. 75.

Als ‚Objekte‘ bezeichnet Schachtner in Anlehnung an Marshall McLuhan²⁸ schließlich auch ‚digitale Medien‘. Der Schlüsselgedanke lautet: „Das Medium ist die Botschaft.“²⁹ Schachtner ergänzt:

„Das Einfließen von Ideen in die Konstruktion und Gestaltung von Medien macht sie zu Objekten im eingangs definierten Sinn. [...] Digitale Medien haben u. a. Erzählungen zum Inhalt, Erzählungen wiederum haben das Medium Sprache zum Inhalt. [...] Medien bilden nicht einfach nur eine Mitte zwischen Sender und Empfänger; sie sind selbst Sender, wenn man der These >das Medium ist die Botschaft< folgt. Sie sind aus diesem Grund auch nicht nur Mittel, denn sie verkörpern selbst Inhalt. Die Begriffe Vermittlung und Vermitteltes implizieren darüber hinaus etwas Starres; sie erwecken den Anschein, als ob ein bestimmter Inhalt unverändert von A nach B geht und berücksichtigen damit zu wenig die Interaktion zwischen Medien und Subjekt“³⁰

In diesem Sinne bezeichnet Schachtner auch das Internet als einen Erzählraum und betont das „[...] Zusammenspiel zwischen materiellen und immateriellen technischen Gegebenheiten und kulturellen Codes in Form von Ideen, Regeln, Normen als Produkt der Erzählens.“³¹ Dieser Raum ist scheinbar unbegrenzt, trotzdem beschränken einzelne Plattformen z. B. die Social Networks oder unterschiedliche Blog-Websites die Wortbeiträge auf eine bestimmte Zeichenzahl. Als Oberbegriff für nicht nur diese Weblogs und soziale Netzwerke, sondern auch für andere Plattformen wie Wikis, Youtube, Computerspiele u. Ä. lässt sich der Begriff ‚Digital Storytelling‘ einführen. Viele Bedeutungen haben Eines gemeinsam – das Erzählen von Geschichten mittels digitaler Technologien und Medien. Sie werden digital geschaffen und auch rezipiert.³²

²⁸ McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding media*, Düsseldorf: Econ-Verlag 1992.

²⁹ McLuhan zitiert nach Schachtner 2016, S 75.

³⁰ Schachtner 2016, S. 75f.

³¹ Ebenda, S 77.

³² Alexander, Bryan: *The new digital storytelling: creating narratives with new media*, Santa Barbara, Denver, Oxford: Praeger 2011.

Irina Rajewsky unterscheidet in den digitalen Medien streng „[...] verbalsprachlich fixierte Texte von anderen medialen Produkten [...]“.³³ Von ‚Intertextualität‘ lässt sich laut Rajewsky sprechen, wenn intramediale verbalsprachige Bezüge bestehen, die ähnlich z. B. auch zwischen Filmen oder Gemälden existieren. Wenn die Bezüge eines Textes die Grenzen des texttragenden Mediums überschreiten, spricht Rajewsky schon von ‚Intermedialität‘, in der sie noch zwischen ‚Einzelreferenz‘ und ‚Systemreferenz‘ unterscheidet, je nach dem, ob die Bezüge zwischen Texten innerhalb eines Mediums bestehen oder ob es Bezüge auf das übergeordnete mediale System gibt.³⁴

Die digitale Literatur hat sich in den 2010er Jahren als eine überlebensfähige Literaturform im Erzählraum Internet bestätigt. Für sie sind alle Sturkturmerkmale typisch, wie sie Schachtner im ganzen Internet und in den digitalen Medien beobachtet. Diese Merkmale lassen sich wegen ihrer Aktualität, Komplexität, aber auch Übersichtlichkeit übernehmen und an die digitale Literatur anpassen. Diese ist, wie oben gesagt, im Internet vernetzt. Die ‚Vernetzung‘ findet einerseits auf der primären textimmanenten Ebene der E-Texte statt, was typisch für die Hypertextliteratur ist, in der man sich als Leser durch das Anklicken von Links in verschiedenen Schichten der Handlung unabhängig von der Chronologie der Geschichte bewegen kann.³⁵ Andererseits ist es die hypertextbasierte Architektur, die eine sekundäre Verknüpfung der einzelnen Einträge z. B. eines literarischen Blogs oder der einzelnen Elemente einer Autoren-Website ermöglicht. Vilém Flusser macht in seiner Studie *Krise der Linearität* (1988) darauf aufmerksam, dass die Struktur der Wahrnehmung der Welt mit dem Wechsel des Codes zusammenhängt, in dem mediale Systeme erfahren werden.³⁶ Der stattfindende ‚Iconic Turn‘ trägt ohne Zweifel zu einem solchen Wechsel des Codes bei, was gerade in der Rezeption der im Internet verfassten Literatur deutlich sichtbar wird. Was dabei in Frage kommt, ist die ‚Linearität‘ dieser Literatur. Experimente mit der Hypertextliteratur untersuchten

³³ Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Francke Verlag: Tübingen und Basel 2002, S. 59.

³⁴ Ebenda, S. 65ff.

³⁵ Vgl. Landow, George: *Hypertext. The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1992.

³⁶ Flusser, Vilém: *Krise der Linearität*, Bern: Benteli Verlag. 1988, S. 7.

die technischen Möglichkeiten der neuen digitalen Medien, besonders die assoziative Vernetzung von Textdokumenten, die das Umblättern der Printliteratur ersetzen sollte, was nach George Landow für die Gesellschaft ebenso bedeutsam werden sollte wie die Erfindung des Buchdrucks.³⁷ Der Begriff ‚Hypertext‘ bezeichnet eine technische Lösung, die ursprünglich zur Vernetzung und Organisation von Texten durch Linkstrukturen bestimmt war:

„Hypertext besteht nicht mehr aus einem einheitlichen sukzessive zu rezipierenden, eben linearen Text, sondern aus einem Konglomerat oder Komplex von Texten, zwischen denen sogenannte Referenzverknüpfungen (links) bestehen.“³⁸

Theoretiker, die sich als erste mit dem Hypertext kritisch auseinandersetzten, wie George Landow und Michael Joyce verstanden den Hypertext als „[...] Fortführung der avantgardistischen Tendenz zur narrativen ‚Delinearität‘ [...]“³⁹ sowie als konsequente Erfüllung der poststrukturalistischen Theorien von Jacques Derrida, Roland Barthes und Michel Foucault. Die Hypertexttheoretiker sprechen neben der Nicht-Linearität weiter von der ‚Multilinearität‘, die eine Lesart bei jeder Lektüre veränderlich macht.

Die durchdachte Vernetzung ist eine wesentliche Voraussetzung für eine der elementaren neuen Eigenschaften von literarischen E-Texten – die ‚Interaktivität‘. „Vernetzung auch in einem globalen Sinn wäre nicht denkbar, wenn Menschen, Texte und Systeme nicht miteinander interagieren würden.“⁴⁰ schreibt Schachtner über digitale Medien als solche. Die Verbindung von Akteuren – Autoren sowie Rezipienten, Lesern und (Laien-)Kritikern, konkreten Texten und Systemen, die eine Publikation und Vernetzung ermöglichen, lässt sich also genauso auf das literarische Feld im Internet übertragen. Mit Recht macht Schachtner darauf aufmerksam, was Sybille Krämer festlegt: dass im Medium Computer gar keine Akteure, sondern im

³⁷ Vgl. Landow 1992, S. 19.

³⁸ Sager, Sven: *Intertextualität und Interaktivität von Hypertexten*, in Klein, Josef (Hrsg.): *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 116.

³⁹ Heibach 2000, S. 215.

⁴⁰ Schachtner 2016, S. 83.

besseren Falle Computernutzer mit einer Maschine oder einem ‚Datenuniversum‘ zu tun haben.⁴¹ In der Terminologie, die auf Winfried Marotzki⁴² basiert, wird oft der Autor wie der Rezipient zum User, der in unterschiedliche Interaktionsmuster wie User-to-User, User-to-System usw. eintritt.⁴³ Erst unter weiteren konkreten literatursoziologischen Gesichtspunkten werden diese User zu sozialen Akteuren. Peer Trilcke schreibt in *Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets*:

„Im Rahmen der literatur- und medienwissenschaftlichen Hypertextforschung spielten und spielen nun genuin literatursoziologische Fragen zum Beispiel nach der Rezeption oder Vermittlung von Literatur immer schon eine Rolle [...]“⁴⁴

Trilcke unterscheidet das ‚primäre‘ literarische Kommunikat – also den literarischen Text selbst, der in einer Richtung vom Autor oder Autorin zu seinen Rezipienten kommuniziert wird, von der ‚sekundären‘ literarischen Kommunikation, die daneben entsteht und unter der die Anschlusskommunikation und breitere digital bedingte soziale Kontexte der literarischen Kommunikation verstanden werden sollen. Trilcke behauptet, dass digitale literarische Texte, auch in Form von E-Books, im digitalen Umfeld als unabhängige digitale Objekte funktionieren, die erst durch die (sekundäre) digitale Vernetzung ihren medialen Charakter gewinnen. So führen zum Beispiel

„[...] die Wörterbuchfunktionen, die in einigen Ebook-Readern wie Amazons Kindle implementiert sind, und mehr noch die Option, zu ausgewählten Textstellen Webrecherchen (Google- oder Wikipedia-Suchanfragen) durchzuführen, faktisch zu einer Hypertextualisierung des Ebooks selbst dann, wenn der ›Text‹ des Ebooks

⁴¹ Krämer, Sybille: *Vom Mythos >Künstliche Intelligenz< zum Mythos >Künstliche Kommunikation< oder: Ist eine nicht-anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interaktionen möglich?* In: Münker, Stefan/Alexander Roesler (Hrsg.): *Mythos Internet*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 83-107.

⁴² Marotzki, Winfried: *Interaktivität und virtuelle Communities*, in: Bieder, Christof/Claus Leggewie, (Hrsg.): *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*, Frankfurt am Main: Campus 2004, S. 118-131.

⁴³ Schachtner 2016, S. 86.

⁴⁴ Trilcke, Peer: *Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets. Mit einer Blogtop-Analyse*, in: *Textpraxis* 7 (2.2013). URL:[online] <https://www.textpraxis.net/sites/default/files/beitraege/peer-trilcke-literatursoziologie-des-internets.pdf>, S. 4f [11. 3. 2021].

ursprünglich nicht in Form eines Hypertexts vorliegt. Und die Integration von Social Reading- und Social Cataloging-Komponenten in die Software von Ebook-Readern öffnen die Rezeption von Ebooks hin zum Raum digital vernetzter Kommunikation.“⁴⁵

Das ‚Social Reading‘ oder das auf Literatur bezogene ‚Social Cataloging‘ sind dabei nur einzelne, mehr oder weniger aktuelle Phänomene der laut Trilcke ‚sekundären‘ Kommunikation im Netz – eines weiterhin wachsenden Gegenstandsbereichs, der vor allem (hyper-)textorientierten literaturwissenschaftlichen Internet Studies. Die dem one-to-many- und dem many-to-many-Modell verpflichteten Kommunikationsweisen der sekundären Kommunikation im Internet bilden größere Untersuchungsfelder der Literatursoziologie im Internet.⁴⁶

In diesem Zusammenhang benennen Michael Franz und Eleonore Kalisch vier Typen von kommunizierenden communities:

- „a. *communities* der Textherstellung und Wissensakkumulation
- b. *communities* des Social Networking
- c. *communities* des Social Sharing
- d. *communities* der personalisierten sozialen Selbstverständigung“⁴⁷

Peer Trilcke versteht darunter vor allem die literarischen Blogs im Internet, also, wie er es selbst formuliert – die Blogosphäre – als „[...] eine im Prinzip ähnlich wie die Massenmedien operierende, nur eben niedrigschwellige und meist geringere Rezipientenkreise erreichende Publikationstechnik.“⁴⁸ Hier gelangt man aber direkt in die Soziologie des Internets hinein, denn

⁴⁵ Trilcke 2013, S. 7f.

⁴⁶ S. Kap. 3.5.

⁴⁷ Franz, Michael, Kalisch, Eleonore: *Unter den Augen Dritter. Akteur- und Zuschauerkonstellationen im Web 2.0*, in: *Weimarer Beiträge* Nr. 1/2010, Berlin: Passagen Verlag 2010, S. 97–124.

⁴⁸ Trilcke 2013, S. 17.

„[...] es scheint angebracht, bei der Analyse der sekundären literarischen Kommunikation im Netz und insbesondere in der Blogosphäre wesentlich stärker, als dies bisher geschehen ist, auch die soziale Einbettung zu berücksichtigen, in der und vor deren Hintergrund diese Kommunikation erfolgt. [...] Vielmehr stellt das Setzen eines Links auch einen sozialen Akt dar, eine Handlung, die soziale Beziehungen generieren und dokumentieren kann.“⁴⁹

Christina Schachtner schreibt über den interaktiven Betrieb um digitale Erzählungen: „Die aus den Geschichten der Netzakteur_innen und Blogger_innen identifizierten Bezüge zu Raum, Zeit, Selbst und Du enthalten immer auch Bezüge zur digitalen Technik.“⁵⁰ Auch die zusammenfassende Bezeichnung ‚digitale Literatur‘ wird hier im Einklang mit Simanowski und Heibach⁵¹ als Literatur verstanden, deren Digitalität – der binäre Code als Materialbasis – Existenzbedingung ist.⁵²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Grenzen zwischen einzelnen Begriffen im digitalen literarischen Feld verschmelzen und dass diese Verschmelzung vielen Phänomenen auch inhärent ist. Die schwierige Unterscheidung zwischen Realität und Virtualität, zwischen Fakt und Fiktion, Nutzer und Leser und – wie noch untersucht wird – zwischen Autor und Erzähler ist eine untrennbare Qualität der digitalen Literatur. Solange es jedoch um die Analyse literarischer Werke als solcher geht, bleibt diese Arbeit so weit wie möglich der traditionellen literaturtheoretischen Unterscheidung zwischen Autor und Leser, bzw. Rezipient sowie Kommentator und Kritiker treu, denn die computergestützten Technologien werden genauso wie ein Blatt Papier und ein Stift oder Postbetriebe, die z. B. den traditionellen Briefwechsel besorgten, utilitär als Medien verstanden, die schriftliche (also auch literarische) Kommunikation ermöglichen und vermitteln. Dies gilt z. B. für die weiter besprochenen digitalen Veröffentlichungen von Elfriede Jelinek oder Vladimir Vertlib, bzw. Lisa Spalt, bei anderen performativ gestalteten digitalen Projekten kommen auch

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ Schachtner 2016, S. 189.

⁵¹ Vgl. Simanowski 2002, S. 15 und Heibach 2003, S. 20.

⁵² Verstanden sind darunter neben der Hypertextliteratur (literarische) Computerspiele, Literaturplattformen, die auf sozialen Medien basieren, und v. a. literarische Blogs.

andere Aspekte hinzu. Nachdem also die Aktualität der Terminologie besprochen wurde, widmet sich das nächste Kapitel der Darstellung zusammenhängender methodologischer und methodischer Fragen.

4. Aufbau und Methode

Im vorigen Kapitel wurde an die häufigsten Begriffe erinnert, die im Zusammenhang mit der Literatur und mit dem Erzählen von Geschichten im digitalen Umfeld in den letzten Jahren benutzt worden sind. Die Grenzen zwischen den Bedeutungen einzelner Bezeichnungen sind manchmal unscharf und flüchtig, jedoch bleibt klar, dass es Versuche gibt, neue Prozesse und Phänomene zu benennen, die die ‚traditionelle‘ Literatur der Gutenberg Galaxie⁵³ überschreiten. Geschichten, die mithilfe digitaler Medien erzählt werden, unterliegen einer ständigen Verwandlung, sei es auf der Ebene der Programmierung, die jedes Mal neues Erscheinen des Erzählten auf der Oberfläche des Interface besorgt, oder auf der obersten Ebene z. B. der Website-Formatierung, des Fonts und seiner variablen Größe usw. Ein nächstes typisches Merkmal der digitalen Literatur sowie ihrer Rezeption und des Umgangs mit ihr ist die Vernetzung, in der Blogger und andere Netzakteure das Hauptprinzip der literarischen Kommunikation sehen. Diese Literatur hat auch im zweiten Jahrzehnt des dritten Jahrtausends ihren Experimentalcharakter wahrscheinlich immer noch nicht überschritten. Weil die Konsequenzen der digitalen Vernetzung auf den menschlichen Habitus noch nicht endgültig und komplex festgestellt und beschrieben wurden, und weil die Frage besteht, ob das überhaupt mal möglich sein wird, können auch die gegenwärtigen Auswirkungen im literarischen Feld nur interdisziplinär und mithilfe mehrerer Methoden untersucht werden. Thematisiert werden literaturtheoretische Fragen der Entstehung und Interpretation der Werke, Bedürfnisse der Autoren wie Selbstpräsentation, Interaktion mit Lesern, Bedürfnisse der Leser hinsichtlich ihrer Mitwirkung – ihrer Macht bei den Entscheidungen über Lektüre, Bedürfnisse einer Interaktion mit Autoren bzw. anderen Lesern sowie medienliterarische Fragen des digitalen Umfelds. Weil sich die folgende Untersuchung überwiegend auf literarische Texte und literarisch verstandene digitale Narration und nicht auf diese in anderen Formen wie z. B. Games konzentriert, bleibt die literaturwissenschaftliche und rezeptionsästhetische Analyse der Kern der Methodologie. Das digitale literarische Feld wird mit den Methoden der Literaturtheorie untersucht und mit Literatursoziologie und den Instrumenten der

⁵³ Vgl. McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy*, London: Routledge & Kegan Paul 1962.

Soziologie des Internets kombiniert und breitere Kontexte mithilfe der Computer Humanities überprüft. Der folgende Abschnitt zeigt die Gliederung der Studie und die zusammenhängenden Disziplinen mit den angewandten Methoden.

4.1. Aufbau der Studie

Die Studie beschäftigt sich mit Literatur, die sich wegen ihres Entstehungsortes bzw. der Thematik als österreichisch bezeichnen lässt. Gleichzeitig befindet sich Literatur im Zentrum der Aufmerksamkeit, die im digitalen Umfeld entstanden ist und dies v. a. nach der digitalen Wende und unter den Bedingungen des Internets 2.0. Die Möglichkeiten der vernetzten digitalen Welt werden als Ausweitung der Entstehungs- sowie Rezeptionsbedingungen der ‚alten‘ Printliteratur verstanden und nicht unmittelbar als ihre Konkurrenz oder sogar Ersetzung und Zukunft. Trotz des experimentalen Charakters der digitalen Literatur werden konkrete Texte und Projekte als Repräsentanten bestimmter literarischer, bzw. narrativer Qualität eine Basis der Auslegung sein.

Die Studie bringt zuerst ihren methodologischen und theoretischen Ansatz, weiters folgen die Zusammenfassung der digitalen Wende und ein Überblick zur elektronischen und Netzliteratur bis ca. zum Jahr 2000. Beides dient im nächsten Teil als Rahmen und zugleich Ausgangssituation für die Verankerung des gegenwärtigen internationalen und intermedialen Kontextes, ohne den die neueste digitale Literatur selbst in Österreich nicht denkbar wäre. Dort wird geschaut, welche Prozesse im Bereich des Hypertextes, der lange den Begriff der digitalen Literatur repräsentierte, auch im Umfeld des Internets 2.0 zu verfolgen sind. Der Verwandlung der literarischen Narration in eine digitale wird das nächste Kapitel gewidmet und ein Kapitel beschäftigt sich mit dem Phänomen des digitalen Blogs als einer Erweiterung der gedruckten bzw. gesprochenen Literatur und literarischen Kommunikation. Im letzten Abschnitt werden konkrete Autoren und Projekte als Repräsentanten der markantesten Tendenzen in der gegenwärtigen digitalen Literatur aus Österreich ausgewählt und aus den genannten Blickwinkeln genauer betrachtet und untersucht.

4.2. Literaturtheoretische Ansätze

Diese Studie hat einerseits nicht vor, den Experimentalcharakter der neuen, im digitalen Umfeld entstandenen Literatur zu vernachlässigen, andererseits will sie ihn nicht als das einzige Kriterium überschätzen. Im Kapitel 7 werden Autorinnen und Autoren, Werke und Projekte aus Österreich angeführt, die als Repräsentanten der zu beschreibenden Prozesse im literarischen Feld zu nehmen sind, es ist jedoch nicht voranzusetzen, dass sie auch paradigmatisch wirken können. Sie werden als konzeptuell verstanden und in einer neuartigen Konstellation als Bestandteile des literarischen Feldes untersucht. Eine wichtige Rolle spielen dabei sowohl die Inhalte auch als Formen, wobei die Form des digitalen literarischen Werkes der Auslegung nicht dominieren sollte, sondern nur soweit in Betracht gezogen wird, solange sie einen bedeutsamen Zusammenhang zum Thema des Werkes hat.

Ich möchte noch einmal betonen, dass die Möglichkeiten der digitalen Ära für Ziele dieser Arbeit mehr als eine Erweiterung der bisherigen Gegebenheiten, denn als eine Revolution der Prozesse im literarischen Feld verstanden werden. Während der Zeit vor der digitalen Wende, in der sich die ‚klassische‘ Literaturwissenschaft entwickelt und durchgesetzt hat, waren bestimmte Vorgänge in der Produktion, Vermittlung und Rezeption literarischer Werke üblich, die während des digitalen Wandels maßgeblich erweitert und teilweise verändert wurden. Das heißt aber nicht, dass die älteren Prozesse durch neue ersetzt worden sind. Es ist ausschließlich der Autor gewesen, ggf. mit seinen engsten Mitarbeitern, der in einem abgeschlossenen Umfeld über die Genese eines literarischen Werkes entschieden hat. Der vom Autor abgeschlossene Text ist meistens in einem Verlag von mehr oder weniger kompetenten Mitarbeitern redigiert worden und in Zusammenarbeit mit dem Autor schließlich als ein offizielles Werk unter bestimmten Marktbedingungen herausgegeben worden. Der Autor verliert in diesem Moment die Möglichkeit, den Text weiter zu verändern. Dann kommt der Leser, der auf eine immaterielle Weise den Text rezipiert, der aber über keine Möglichkeit verfügt, den endgültigen Text irgendwie zu manipulieren. Laut der Rezeptionstheorie erfolgt dies im Kopf des

Lesers, in seiner eigenen Erfahrung, Fantasie und Bildlichkeit. Teilweise entstehen während der leserischen Katharsis eigene neue Texte.⁵⁴

In der digitalen Erweiterung kann der Autor viele Schritte der beschriebenen Vorgangsweise überspringen, beschleunigen oder komplett anders steuern. In literarischen Foren, auf Autorenblogs oder in sozialen Netzwerken kann der Autor schon den Prozess der Genese eines literarischen Textes öffentlich zeigen und andere Netzakteure können ihn verfolgen. Es können auch Koautoren eingeladen werden, die kooperativ an der Entstehung des Textes teilnehmen können. Und schon während dieser Phase ist eine (kritische) Debatte beliebig vieler Diskutierender möglich. Daraus wird klar, dass, wenn der Autor es so will, die Mediation gleich mit dem ersten Buchstaben des entstehenden Textes beginnen kann, die redaktionellen Umarbeitungen in realer Zeit entstehen und die Distribution digital mit einem Klick erfolgen können. Oder der Autor kann seinen Text allein verfassen und im Internet anbieten. Der Prozess der kritischen redaktionellen Wertung, die traditionell den Verlagen zugehört hat, wird in beiden Fällen übersprungen und dem Lesepublikum überlassen. Gleichzeitig kann der Autor in den ‚fertigen‘ Text jederzeit eingreifen und ihn ändern. Und der Leser kann viel autonomer werden, indem er in allen Phasen interaktiv beeinflussen kann, was ihn in bestimmten Kontexten gleichzeitig zum Mitautor machen kann. Diese Tatsache hat entscheidende Konsequenzen für das Wahrnehmen des literarischen Textes selbst und für die Literaturwissenschaft, die mit einem solchen Text arbeiten soll.

Zu einer Frage sind die Relativität und Instabilität des literarischen Textes geworden. Der Text bleibt ständig unter Kontrolle des Autors und sehr oft unter weiterer Kontrolle einer Menge von Netzakteuren, die den Text verbreiten, editieren oder sogar wieder löschen können. Für die Literaturwissenschaft ist in dieser Situation natürlich sehr schwierig zu bestimmen, welche Variante des Textes für die endgültige gehalten werden soll, und genauso problematisch ist auch die Zusammensetzung eines Kanons dieser instabilen digitalen Literatur.

⁵⁴ Ähnliche Prozesse bestimmen auch die Genese von gemeinsam und kollaborativ geschriebenen Texten, wo mehrere Koutoren den entstehenden Text mitbewirken und sozusagen kollektiv die ‚Leer- und Unbestimmtheitsstellen‘ des Textes mitgestalten. Vgl. Iser, Wolfgang: *Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingungen literarischer Prosa*, Konstanz: 1970, S. 7.

Genauso wie die Verbindlichkeit des literarischen Textes ist auch die Autorschaft ein durch die Digitalisierung des literarischen Verkehrs in Frage gestelltes Phänomen. Diese Fragwürdigkeit betrifft die experimentelle kollaborative Literatur und die Fan-Fiction mehr als Autorentexte, wo zwischen Autor und Leser, bzw. Kommentator oder Kritiker nicht leicht zu unterscheiden ist. Bei Texten, die online ohne Kommentarfunktion publiziert werden und z. B. in einem tagebuchartigen Blog erscheinen, verschwindet oft die Trennung des Erzählers vom Autor oder sie wird zu einem rätselhaften Spiel. Die Merkmale der Autorschaft, wie sie sich in den letzten Jahrhunderten etabliert hat, gliedert Michael Wetzels in a) ästhetisch-ideologische, b) psychologisch-hermeneutische und c) juristisch-ökonomische Kriterien.⁵⁵ Gemeint sind Faktoren, die die Autorschaft als eine Voraussetzung stilistischer Individualität und künstlerischer Originalität (a), hermeneutischer Intentionalität auf Zusammenhänge zwischen Text und Biographie des Autors (b) und markierter Urheberschaft und Eigentumsansprüche (c) verstehen. In diesem Zusammenhang kann man dem mittlerweile schon profanierten Titel *Tod des Autors*⁵⁶ sowie einigen damit zusammenhängenden Überlegungen nicht ausweichen. Das Konzept der bisherigen Autorschaft – die Autorität des Autors – wurde 1968 und 1969 von Roland Barthes und Michel Foucault⁵⁷ in ihren berühmten Texten für ‚tot‘ erklärt.

Barthes sieht im Leser ein mächtigeres Konzept als im Autor, den er in der modernen Literatur nur mehr als jemanden versteht, der Zitate zusammenträgt und auf den die moderne Literatur „tyrannisch beschränkt“⁵⁸ ist. Auch für Barthes bedeutet der Autor ein Urheber-Konzept der Aufklärung, von dem sich Texte emanzipieren sollen. Die angeführten Zitate begegnen sich im Werk als verschiedene Schreibweisen, die aus einem modernen literarischen Werk keinen originellen Text machen, sondern eine intertextuelle Imitation anderer vorheriger Werke. Die Bedeutung eines Textes entsteht nicht durch die Intention des Autors, sondern durch

⁵⁵ Wetzels, Michael: *Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyrights*, in: Detering, Heinrich: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart: Metzler 2002, S. 278-290.

⁵⁶ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*, in: Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–197.

⁵⁷ Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?*, in: Jannidis et al. 2000, S. 198-232.

⁵⁸ Barthes 2000, S. 186.

den Leseakt des Lesers, woraus sich laut Barthes die privilegierte Rolle eines konzeptuellen Lesers im Verstehen der Bedeutung des Textes ergibt.⁵⁹

Foucault verwandelt den Autor in ein wertendes Prinzip. Er leugnet den Autor als die schreibende und erfindende Person nicht,⁶⁰ sondern lehnt den personifizierten Autor, der die Interpretation des Werkes beeinflussen kann, ab und betont die gesellschaftliche Konstruktion der Autorschaft, die eine Summe von Wissen und Wertungen widerspiegelt. Foucault unterscheidet vier bedeutsame ‚Autor-Funktionen‘:⁶¹ Neben der ‚Besitzer-Funktion‘ eines Sprechaktes in der bürgerlichen Gesellschaft des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, der Absenz des Autors in Diskursen einer Kultur und der Konstruktion einer psychologisierten Autorfunktion zum Behandeln der Texte ist es die letzte der vier Eigenschaften der ‚Autor-Funktion‘, die für die Interpretation gegenwärtiger literarischer Texte im digitalen Umfeld inspirativ werden kann. Die Pluralität der Egos in Diskursen der Autorfunktion entgrenzt die Gebundenheit der Autorfunktion an das Rechts- und Staatssystem, „[...] sie kann gleichzeitig mehrere Egos in mehreren Subjekt-Stellungen Raum geben, die von verschiedenen Gruppen von Individuen besetzt werden können.“⁶² Barthes wie Foucault kritisieren im Konzept des Autors die moderne Subjektivierung der Gesellschaft und übertragen in der literarischen Kommunikation mehr Macht auf den Leser.

So verlockend es auch ist, vom ‚Tod des Autors‘ zu sprechen, lässt sich in der gegenwärtigen digitalen Literatur doch eine eher veränderte Rolle und Funktion des Autors beobachten, als eine verschwindende. Auf einer Seite lässt sich bei kollaborativen Werken oder bei ‚Codeworks‘, wo es schwierig oder unmöglich ist, die konkreten Autoren aufzuspüren, von einer bestimmten Marginalisierung der bisherigen Instanz des Autors sprechen oder eine unklare rechtliche Situation diskutieren. Neue mediale Praktiken, die man in den letzten Jahrzehnten beobachten kann, bringen neue Konzepte der Autorschaft mit sich. Laut Lev Manovich

⁵⁹ Ebenda, S 187ff.

⁶⁰ Foucault 2000, S. 198ff.

⁶¹ Ebenda, S. 211ff.

⁶² Ebenda, S. 217f.

bestimmen diese Praktiken „[...] neue Beziehungen zwischen Produzenten und Konsumenten und neue Vertriebsmodelle, das heisst, sie handeln als Avantgarde der Kulturindustrie.“⁶³ Manovich kategorisiert unterschiedliche Formen der kollektiven und kollaborativen Autorschaft – von der Zusammenarbeit von Individuen und/oder Gruppen, über die Interaktion als ‚Fehlkommunikation‘ zwischen Autor und User, Autorschaft als Auswahl aus einem Menü, Zusammenarbeit zwischen einer Firma und den Usern, Zusammenarbeit zwischen Autor und Software, bis hin zu Remix, Sampling, Open-Source-Modell und Markennamen als Autor.⁶⁴ Auf der anderen Seite kommt die Autorfunktion aus manchen Situationen gestärkt hervor. Dieser Situation entsprechen Felder, in denen sich die digitale Literatur als erweiternde Form der gedruckten Literatur sehr überlebensfähig zeigt. Durch das Ausweichen der Redaktionsprozesse in Verlagen und durch verschiedene neue Formen des Self-Marketings ist die Urheberrolle der Autorschaft angewachsen. Roberto Simanowski spricht aber vom Diktat der Autorschaft, deren kollaborativer Charakter das ‚Endprodukt‘ des kreativen Prozesses bedeutet und nicht das Leseerlebnis des Rezipienten. „Tod des Autors? Tod des Lesers!“ heißt es bei Simanowski.⁶⁵

4.3. Poststrukturalistische Aspekte

Vertreter der poststrukturalistischen Ideen wie Roland Barthes dachten schon Ende der 60er Jahre über einen Text als ein sich selbst bearbeitendes Gewebe nach:

„Text heißt Gewebe; [...] betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf, einer Spinne gleich, die in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.“⁶⁶

⁶³ Manovich, Lev: *Black Box – White Cube*, Berlin: Merve Verlag 2005, S. 7.

⁶⁴ Ebenda, S. 8ff.

⁶⁵ Simanowski, Roberto: *Tod des Autors? Tod des Lesers!* In: Block, Friedrich Wilhelm/Christiane Heibach/Karin Wenz (Hrsg.): *p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie. The Aesthetics of Digital Poetry*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 79-91.

⁶⁶ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

Die sprachtheoretischen Auseinandersetzungen des Strukturalismus betrachten die Sprache als ein System, in dem Zeichen keine autonomen Einheiten sind, sondern Systemelemente, die nicht positiv durch ihre Bedeutung und Rolle definiert sind, sondern negativ durch ihre Unterschiede von anderen Elementen des Systems. Der Poststrukturalismus polemisiert mit dem bisherigen strukturalistischen Sprachmodell und basiert auf der Unmöglichkeit einer festgelegten Sprache. Er setzt eine unendliche Menge von möglichen Auslegungen des Sinnes voraus. Die Sprache kann nur dezentralisiert existieren, denn alle Sinnzusammenhänge können jederzeit unterschiedlich verstanden werden. George Paul Landow sieht den Anspruch eines offenen und mobilen Sprachsystems im digitalen Raum verwirklicht:

„[...] hypertext corpora are inevitably open-ended, they are inevitably incomplete. They resist closure, which is one way of standing they never die and they also resist appearing to be authoritative [...].“⁶⁷

Landow und Delany behaupteten in den neunziger Jahren, dass inhaltliche Aussagen ihre Gültigkeit stets nur für kurze Zeit erhalten und niemals an ihr tatsächliches Ende geraten.⁶⁸ In den Aussagen eröffnen sich dann weite poststrukturalistische Auseinandersetzungen, die sich gegen ‚Festlegungen‘ und ‚Fixierungen‘ unterschiedlichster Art wenden. Stefan Bollmann und Christiane Heibach führen die Voraussetzungen von Landow und Delany weiter, indem sie behaupten, dass das Internet keine Einheit sei, sondern in verschiedener Hinsicht Vielheit und Pluralismus repräsentiere. Es bestehe aus vielen Netzen, aus vielen Knotenpunkten, ohne ein Zentrum zu haben. Das Internet ließe, wie kein anderes Medium, den Pluralismus von Standpunkten, Meinungen und Wissensperspektiven zu.⁶⁹ Der Text wird also nie fest,

⁶⁷ Landow, George P.: *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2006, S. 302.

⁶⁸ Vgl. Landow 1992.

⁶⁹ Bollmann, Stefan/Christiane Heibach: *Die frohen Botschaften der französischen Zahnärzte*, in: dies. (Hrsg.): *Kursbuch Internet. Anschlüsse an Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 467.

und in der poststrukturalistischen Prämisse als Bestandteil nicht abschließbarer Systeme verstanden.

Es bleibt jedoch fraglich, ob und inwieweit die Interaktivität der digitalen Medien den Rezipienten vom fixierten Text befreit oder als User und Netzakteur in den Prozess der Rezeption involviert und dadurch als Mitgestalter stärkt. Poststrukturalistische und postmoderne Theorien bekamen in den Hypertext-Technologien eine Losung mit dem ‚Tod des Autors‘. Simanowski fasst zusammen:

„Dass die Befreiung des Lesers aus der Dominanz des Autors von zweifelhafter Art ist, gehört heute zu den Allgemeinplätzen. Der Leser kann nur im Rahmen vorgegebener Möglichkeiten Entscheidungen treffen, er schreibt nicht selbst, er stellt das Geschriebene nur zusammen.“⁷⁰

Besonders die erste Phase der digitalen Literatur, die durch hohe Erwartungen der digitalen Avantgardisten an eine hypertextbasierte Literatur geprägt ist, sah in digitalen Netzwerken eine Verwirklichung der poststrukturalistischen Ansätze: „Die Poesie soll von allen gemacht werden!“ verlangte Heiko Idensen.⁷¹ Torsten Liesegang kritisiert:

„Diese übersteigerte Rhetorik zeigt, wie an die Neuen Medien der Wunsch nach überwältigenden ästhetischen Erfahrungen sowie einer Ästhetisierung der Alltagskommunikation herangetragen wurde. Dafür wurden alte Medienutopien wie die von Bertolt Brecht und Walter Benjamin im Kontext einer postmodernen Theorie für ein ‚digitales Universum‘ aktualisiert und zur theoretischen Vorgeschichte erklärt.“⁷²

⁷⁰ Simanowski, Roberto: *Autorschaften in digitalen Medien*, in: *Text & Kritik*, Heft 152, 2001, S. 7.

⁷¹ Idensen, Heiko: *Die Poesie soll von allen gemacht werden! Von literarischen Hypertexten zu virtuellen Schreibräumen der Netzwerkkultur*, 1995, [online] <https://www.netzliteratur.net/idensen/poesie.htm> [11. 3. 2021].

⁷² Liesegang, Torsten: *Digitale Literatur. Computer, Internet und literarischer Text*, in: Frenkel, Cornelia/Heinz-Helmut Lüger/Stefan Woltersdorff (Hrsg.): *Deutsche und französische Medien im Wandel*. Landau: Knecht 2004, S. 185.

4.4. Literatursoziologische Kontexte

Die Interaktivität des digitalen literarischen Feldes, die es den Netzakteuren ermöglicht, literarische Texte nicht nur zu schreiben, zu produzieren, bzw. zu lesen, sondern auch zu kommentieren, weiterzuverbreiten, oder sogar zu modifizieren, lässt sich sehr anschaulich mit Methoden der Literatursoziologie Pierre Bourdieus untersuchen.⁷³ Bourdieu formulierte seine Voraussetzungen anhand der Welt der klassischen Literatur und großer Romane wie z. B. von Gustave Flaubert, jedoch entsprechen die Basiskonzepte wie ‚Feld‘, ‚sozialer Raum‘, ‚Kapital‘, ‚Habitus‘ oder ‚Distinktion‘ den Bereichen, Strukturen und dem Geflecht des literarischen Internets genauso und helfen die Verhaltensnormen und Kommunikationswege der Akteure bzw. Gegenstände der literarischen Kommunikation genauer zu unterscheiden und zu beschreiben.

Das literarische Feld im Internet verfügt über eine relativ hohe Autonomie.⁷⁴ Abgesehen von Feldern der Verlage oder großer Anbieter wie Amazon bleibt jedoch ein großer Teil des digitalen literarischen Betriebs von externen institutionellen oder ökonomischen Einflüssen ziemlich unabhängig. Die Bewegung in den digitalen Netzwerken setzt eine Menge von Kompetenzen voraus, die aus bestimmten Formen des technischen Kapitals hervorgehen. Akteure auf der Seite der literarischen Produktion verfügen über ein bestimmtes symbolisches Kapital, das sie durch ihre Publikationen und begleitende, oft auf digitalem Marketing basierte Aktivitäten im Netz zu vermehren versuchen. Auf der Seite der Rezeption bewegen sich Akteure, deren soziale und kulturelle Kapitalressourcen eine erfolgreiche Teilnahme an den interaktiven Praktiken des digitalen literarischen Betriebes ermöglichen. Das Internet stellt einen Raum dar, in dem sich Möglichkeiten kumulieren, wie man in der ersten Reihe auf der sozialen Ebene, weiter aber auch auf der kulturellen, symbolischen und ökonomischen Ebene seine Habitusstrukturen entfalten kann. Fragen der Wahrnehmung des digitalen Raumes und der Handlungsmuster in ihm stehen im

⁷³ Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

⁷⁴ Diese Behauptung mag vielleicht ziemlich mutig klingen und im Kapitel 7 werden Künstler und Projekte genannt, die in ihren Narrationen die Macht großer Spieler im Internet (*Übermorgen.com*, *Traumawien*) sowie die zu erwartende Überlegenheit der Technologie (Jörg Piringer) thematisieren und teilweise auch zu stören versuchen.

Zentrum der Aufmerksamkeit, da sie dauerhafte und zu erwartende Dispositionen der Akteure bezeichnen.

„Der Habitus bewirkt, daß die Gesamtheit der Praxisformen eines Akteurs (oder einer Gruppe von aus ähnlichen Soziallagen hervorgegangenen Akteuren) als Produkt der Anwendung identischer (oder wechselseitig austauschbarer) Schemata zugleich systematischen Charakter tragen und systematisch unterschieden sind von den konstitutiven Praxisformen eines anderen Lebensstils.“⁷⁵

Dadurch ist auch das Feld der digitalen Literatur sehr strukturiert.⁷⁶ Es reicht von sehr spezialisierten programmierten Experimenten und Provokationen auf der einen Seite (*Übermorgen.com*) bis zur bloßen Ausstellung einer PDF-Datei auf der Website auf der anderen Seite (Elfriede Jelinek) und verlangt unterschiedlich strukturierte Kompetenzen auch von den Rezipienten, die an den Experimenten teilnehmen oder sie komplexer begreifen wollen, bzw. angebotene Werke bloß lesen wollen. Genauso tief strukturiert ist das literarische Feld im Internet auch, was Erwartungen des Publikums oder ökonomische Aspekte betrifft. An einem Pol befinden sich Laienforen, avantgardistische Blogs und unendliche Felder der Fan-Fiction, in der Mitte Autorenpräsentationen mit im Internet präsentierten literarischen Werken und den mehr oder weniger durchdachten Marketingstrategien. Am anderen Pol sind kompliziert programmierte und komplexe digitale Welten großer Verlage, Anbieter und Online-Shops zu finden.

4.5. Literatursoziologie des Internets und der neuen Medien

Die Konzepte der Kultur- und Literatursoziologie von Pierre Bourdieu lassen sich gut auf das Feld der digitalen Literatur im Internet übertragen. Anhand dieser Konzepte publizierte Peer Trilcke seine *Ideen zu einer Literatursoziologie des*

⁷⁵ Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 278.

⁷⁶ Gerade das kulturelle und soziale Kapital in Form von Kompetenzen, die das Nutzen der technischen Instrumente im Bereich des Programmierens oder im Internet ermöglichen, entscheidet folglich auch über den Erfolg und die Erweiterung des symbolischen Kapitals.

Internets (2013), mit denen er die neuen Räume der literarischen Kommunikation im Internet zu beschreiben versucht. Einen breiteren Rahmen bilden neue Medienwissenschaften, die sich der Funktion der neuen Medien, ihrer Kommunikation von Inhalten und der Interaktion ihrer Akteure widmen. Die Literatursoziologie des Internets untersucht in diesem Rahmen die Kommunikation von literarischen Texten. Am Beginn von deren Bestrebungen stand die medien- und literaturwissenschaftliche Hypertextforschung, die zum Teil technologisch bedingt war, d. h. neben der code-bedingten Genese der Literatur spielten die Fragen der Vermittlung und Rezeption eine Rolle. Mit dem Rückgang der Hypertextliteratur um die Jahrtausendwende wandte sich das wachsende Interesse der literarischen Medienwissenschaften mehr den literarischen Texten als solchen zu. Es hat sich inzwischen das E-Book als ein massenweise angenommenes Phänomen etabliert, das als ein mit dem klassischen gedruckten Buch verwandtes, autonomes digitales Objekt gesehen werden darf.

„Denn auch wenn die Distribution von Ebooks nahezu ausschließlich über das Netz erfolgt, handelt es sich bei ihnen doch zunächst schlicht um digitale Objekte in der Tradition des Buches: digitale Objekte, die prinzipiell auch unabhängig vom Netz funktionieren, wobei ihr ›Funktionieren‹ sich entsprechend ohne Berücksichtigung der digitalisierten Vernetzung analysieren lässt.“⁷⁷

Außerhalb der offiziellen und institutionellen Vermittlungswege der E-Books befindet sich die Blog-Literatur, die sich auch als eine Art anerkannte Literaturform etabliert hat. Für die E-Books sowie die Blog-Literatur haben sich im Raum der Rezeption Phänomene des Social Reading und Social Cataloging entwickelt, in denen eine mehrschichtige Kommunikation zwischen allen Akteuren stattfindet.

„Das Social Reading oder das auf Literatur bezogene Social Cataloging sind dabei nur einzelne, mehr oder minder aktuelle Phänomene eines weiterhin wachsenden Gegenstandsbereichs, der zumindest auf begrifflicher Ebene und zu heuristischen

⁷⁷ Trilcke 2013, S. 5.

Zwecken zu differenzieren ist vom Gegenstandsbereich der frühen, vor allem (hyper-)textorientierten literaturwissenschaftlichen Internet Studies.“⁷⁸

Laut Trilcke entsteht um den phänomenologisch zu beschreibenden literarischen Text – das ‚primäre‘ literarische Kommunikat – eine netzbasierte ‚sekundäre‘ literarische Kommunikation, in der ihre sozialen Kontexte von der Literatursoziologie untersucht werden können. Der sphärenreiche Phänomenkomplex erstreckt sich

„[...] von der professionalisierten Literaturkritik auf den Onlineportalen der klassischen Printmedien, der Autorenwebsite oder den Onlinemarketing-Aktivitäten der Verlage über genuine eMagazine, Foren, Blogs und Microblogs oder Portale [...] bis hin zu den [...] Social Networking-Plattformen.“⁷⁹

Trilcke schlägt eine übersichtliche Gliederung der sekundären Kommunikation im digitalen literarischen Feld in die ‚one-to-one-, one-to-many- und many-to-many-Kommunikation‘⁸⁰ vor. Dabei wird unterschieden, ob es sich um Kommunikation mittels interpersonaler Medien, Massenmedien in Richtung vom Autor zum Rezipienten oder mittels sozialer Netzwerke aller Art handelt. Bei dem Modell der one-to-one-Kommunikation handelt es sich meistens um Mitteilungen privater Art, die einem breiteren Publikum verborgen bleiben. Neben personalen Nachrichten kann man unter diesem Modell v. a. personalisierte kommerzielle Kommunikation und Werbung beobachten.

Für die Ziele dieser Studie finde ich das Modell der one-to-many-Kommunikation am geeignetsten. Im Rahmen der sekundären Kommunikation handelt es sich um alle Formate der literarischen Kritik von Professionellen sowie Laien, Rezensionen, Foren, Empfehlungen und Blogs im digitalen Raum.

⁷⁸ Ebenda.

⁷⁹ Ebenda, S. 5f.

⁸⁰ Ebenda, S. 7f.

„Aber nicht nur die Onlineauftritte der Printfeuilletons, auch viele Blogs, die als redaktionell geführte eMagazine konzipiert sind, funktionieren nach dem massenmedialen Modell, mit nicht selten ähnlich geringer dialogischer Interaktivität im Rahmen des Kommentarbereichs.“⁸¹

Gerade bei den Blogs erlaube ich mir das one-to-many-Modell auch ins Feld der primären Kommunikation einzuschließen. Die literarischen Blogs auf den Autoren-Websites verstehe ich als einen erweiternden Bestandteil der alten Tagebuchliteratur, in der sich oft eine scheinbar persönliche oder sogar intime Mitteilung mit einem gegenwartsbezogenem Kommentar und belletristischer Kurzform oder Poesie vermischt. Die Dialogizität als prägendes Merkmal dieser Kommunikationsform besteht in der Interaktivität mittels unterschiedlicher Kommentarfunktionen, wo das literarische Kommunikat bis in die tertiäre many-to-many-Kommunikation in den sozialen Medien gerät. „Diese bilden die technologische Grundlage für die Etablierung vernetzter Kommunikationsräume, in denen jedenfalls prinzipiell die Möglichkeit besteht, dass jeder Akteur sowohl als Empfänger als auch als Sender agiert.“⁸² Trilcke betont weiter, dass

„[...] wir bei der Analyse dieser sekundären literarischen Kommunikation das Prinzip der Verlinkung nicht nur, wie es häufig immer noch geschieht, vor allem als eine Verknüpfung von digitalen Objekten verstehen. Vielmehr stellt das Setzen eines Links auch einen sozialen Akt dar, eine Handlung, die soziale Beziehungen generieren und dokumentieren kann. Die Konsequenz einer solchen Deutung wäre, dass wir auch Blogs beziehungsweise Bloggerinnen als Akteure innerhalb sozialer Netzwerke begreifen und so auch hier das Wechselspiel von habitusbedingter Profilierung und sozialer Einbettung in den Blick nehmen.“⁸³

Auf jeden Fall muss man die ‚Blogosphäre‘ als einen sehr unübersichtlichen und komplex strukturierten Raum betrachten, in dem eine Menge von sozialen und

⁸¹ Ebenda, S. 8.

⁸² Ebenda, S. 11.

⁸³ Ebenda 18.

kommunikativen Verbindungen zwischen Akteuren in verschiedenen Rollen (Autoren, Betreiber, Nutzer, Leser usw.) existiert.⁸⁴ Der Kreis der literarischen Blogger und Bloggerinnen ist beschränkt, jedoch wird die Kommentarfunktion allen angeboten. Daraus ergibt sich eine hierarchisierte Struktur, wo sich auf der Oberfläche des Interface der Beitrag in seiner aktuellsten Fassung findet und unter ihm die Kommentare, bzw. Kommentare zu Kommentaren in verkehrter Chronologie gereiht werden. „Authentizität wird durch die (subjektive!) Glaubwürdigkeit des Einzelnen erzielt.“⁸⁵ Die Beiträge werden von den Akteuren in sozialen Netzwerken übertragen, wo sie dann in Form von Social Sharing-Prozessen weiter leben. Analysen dieser digitalen literarischen Felder, mit denen sich Trilcke methodologisch zu den literaturwissenschaftlichen Internet Studies rechnet,⁸⁶ versteht er einerseits als eine Erweiterung der Literatursoziologie Pierre Bourdieus, andererseits aber genauso als einen Bestandteil der Digital Humanities.

4.6. Digital Humanities

Die digitale Wende brachte in den letzten Jahrzehnten einen Umbruch in vielen Bereichen des Lebens sowie des gesellschaftlichen Verkehrs und damit auch in den Geisteswissenschaften. Mit der Bezeichnung der Digital Humanities sind immer noch terminologische Unklarheiten verbunden, die das noch junge Alter der Disziplin widerspiegeln. Die Erscheinung des Computers in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die damit verbundenen quantitativen Ansätze in den Geisteswissenschaften brachten den Terminus ‚Humanities Computing‘, der sich mit der Verbreitung des Internets und der Vermehrung von computerbasierten mobilen Geräten um die Jahrtausendwende in ‚Digital Humanities‘ transformierte. Gleichzeitig bestätigte sich der interdisziplinäre Charakter des Wissenschaftsgebiets, denn neben den mit computergestützten Methoden längst vertrauten Disziplinen aus

⁸⁴ Vgl. Voßkamp, Patrick: *Blogs - Manifestation oder Revolution? Weshalb Blogs (noch) dazu beitragen, bestehende Kompetenzklüfte zu vergrößern*, in: Cölfen, Hermann/Ulrich Schmitz (Hrsg.): *Hypermedia. Nutzen und Perspektiven*, Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 72/2007, S. 61-83.

⁸⁵ Runkehl, Jens: *Vom Web 1.0 zum Web 2.0*, in: Siever, Torstenm/Peter Schlobinski (Hrsg.): *Entwicklungen im Web 2.0. Ergebnisse des III. Workshops zur linguistischen Internetforschung*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 12.

⁸⁶ Ebenda, S. 3.

dem Bereich der exakten Wissenschaften begannen sich teilweise auch die traditionellen Kulturwissenschaften wie Geschichte oder Literaturwissenschaft auf computergesteuerte Datenanalyse basierte Methoden zu stützen. Wie Gerhard Lauer ergänzt:

„Das Rechnen gehörte lange Zeit so gut wie nicht zum Methodeninventar der Geisteswissenschaften [...]. Ihre historisch-hermeneutischen Verfahren werden auf die hellenistische Textkritik oder den Humanismus, [...] sowie Philosophen des 19. Jahrhunderts zurückgeführt. [...] Die Tradition adelt die humanistischen Disziplinen, und wenn sich doch einmal der Wunsch nach Modernität und Innovation regt, wird dieser durch die theoretischen ‚turns‘ hinreichend bedient.“⁸⁷

Lauer betont jedoch, dass Digital Humanities eine lange Tradition der Philologie fortsetzen, „[...] nämlich mit dem Sammeln von Daten (seien es Texte oder Dinge), dem Katalogisieren und Auszeichnen, dem Vergleichen und Inbeziehungsetzen, dem Ordnen überhaupt.“⁸⁸ Bei der Verbreitung der Methoden standen die digitalen Editionen zuerst literarischer Werke, später auch anderer kultureller oder historischer Objekte an erster Stelle. Das ‚close reading‘ bedeutete lange den Zweck der Digital Humanities, d. h. datenorientierte Analysen von syntaktischen oder semantischen Verhältnissen innerhalb eines Werkes oder des Œuvres eines Autors. Franco Moretti verspricht dann eine neue Literaturgeschichte, die auf den Ergebnissen anderer Forscher „[...] ohne die direkte Lektüre einzelner literarischer Texte.“⁸⁹ basiert. So kommt Moretti mit dem in der Literaturwissenschaft revolutionierenden Begriff ‚distant reading‘.

„Die Auseinandersetzung mit den Algorithmen ist [...] nur ein Teil einer allgemeineren kritischen Diskussion über Fragen der digitalen Modernisierung. Und das hat mit dem

⁸⁷ Lauer, Gerhard: *Die Vermessung der Kultur: Geisteswissenschaften als Digital Humanities*, in Geiselberger, Heinrich (Hrsg.): *Das neue Versprechen der Allwissenheit*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 100.

⁸⁸ Ebenda, S. 101.

⁸⁹ Franco Moretti zitiert nach Lauer, ebenda, S. 108. Hervorhebung übernommen.

Umstand zu tun, dass Digital Humanities nur möglich sind, wenn die Wissenschaftler auf die entsprechenden Daten zugreifen können [...].“⁹⁰

Es heißt nicht unbedingt, dass die Literaturwissenschaft nur alte Verfahren mittels digitalisierungsbedingten Methoden realisiert. Es sind auch die Gegenstände selbst, die zum Bezugspunkt der literaturwissenschaftlichen Digital Humanities werden, also literarische Texte, wie Peer Trilcke behauptet,

„[...] die von der Digitalisierung erfasst wurden, wobei es, enger gefasst, um Gegenstände geht, die nur deshalb so sind, wie sie sind, weil sie unter den Bedingungen der digitalen Vernetzung durch das Internet, insbesondere durch das World Wide Web, entstehen. Die digitale Vernetzung durch das Internet umfasst in diesem Zusammenhang drei Facetten: die Vernetzung von Computern als infrastrukturelle Voraussetzung, die Vernetzung von digitalen Objekten (Texten, Audio- und Videodateien) und – unter soziologischen Gesichtspunkten besonders relevant – die Vernetzung von Menschen, von sozialen Akteuren.

Als Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Internet Studies kämen damit alle auch traditionell von der Literaturwissenschaft betrachteten Objekte und Praktiken der Produktion, Rezeption, Distribution und Vermittlung von Literatur in Frage, insofern sie von mindestens einer der drei Facetten der digitalen Vernetzung erfasst, beeinflusst oder berührt werden. Darüber hinaus ist nicht auszuschließen, dass die digitale Vernetzung neue Gegenstände hervorbringt oder zumindest Gegenstände auf eine bisher nicht dagewesene Weise sichtbar werden lässt.“⁹¹

Simanowski betont im Zusammenhang mit der digitalisierungsgesteuerten Analyse der digital entstandener literarischer Texte:

„Keine andere literarische Form im Umfeld von Computer und Internet entsteht wirklich in diesem Maße aus dem digitalen Medium heraus und ist so wenig in andere Medien übertragbar. Der Gewinn dieser ‚digitalen Authentizität‘ geht freilich mit dem Verlust an Lesbarkeit einher, insofern diese Texte nur jenen kommunizierbar sind, die

⁹⁰ Ebenda, S. 113.

⁹¹ Trilcke 2013, S. 3f.

das Medium *unterhalb* seine benutzerfreundlichen Interfaces kennen und beherrschen.“⁹²

Mittlerweile ist ein Wandel von einer relativen Hilfswissenschaft, die von anderen etablierten Disziplinen zu Hilfe genommen wird, indem digitale Objekte mit digitalen Medien, Techniken und Methoden bearbeitet werden, zu einer autonomen geisteswissenschaftlichen Methode, die ihren Gegenstand anhand eigener Fragestellungen mit eigenen Methoden untersucht, zu beobachten. Jedenfalls ist dieser Prozess noch nicht abgeschlossen, und auch in vielen Beschreibungen der Digital Humanities spiegelt sich eine Art Selbstreferenzialität wider – oft werden sie durch sich selbst definiert. Auf der Website *whatisdigitalhumanities.com* wird mit jedem Klick auf die Aktualisierungstaste eine neue Definition abgebildet, wobei viele sehr unterschiedlich sein können. Nicht nur durch die Praktiken, sondern auch durch Projekte bestätigt sich die neue Wissenschaft. Diese Projekte sind meistens irgendwo zwischen Informatik und Geisteswissenschaft verortet, wodurch sich von Anfang an die Inter- und Transdisziplinarität von Digital Humanities verdeutlicht. Nicht nur in den USA, sondern auch in Europa entstehen schon Arbeitsstätten an Universitäten oder in anderen wissenschaftlichen Institutionen wie z. B. Das Zentrum für Informationsmodellierung⁹³ an der Universität Graz, in denen Projekte durchgeführt, Tagungen veranstaltet, Ausbildungsprogramme entwickelt und Professuren ausgeschrieben werden. Die häufigste interdisziplinäre Leistung der Digital Humanities entsteht in Bereichen der Digitalisierung von historischen Objekten, künstlerischen Werken und digitalen Editionen wie *Austrian Newspapers Online*⁹⁴ oder *Austrian Books Online*⁹⁵ der Österreichischen Nationalbibliothek, der Visualisierung großer und komplexer Datenmengen und im Bereich des zusammenhängenden ‚distant reading‘ in der Literaturwissenschaft.⁹⁶ Ein besonderes

⁹² Simanowski 2001, S 13.

⁹³ <https://informationsmodellierung.uni-graz.at> [11. 3. 2021].

⁹⁴ <http://anno.onb.ac.at> [11. 3. 2021].

⁹⁵ <https://www.onb.ac.at/digitaler-lesesaal/austrian-books-online-abo> [11. 3. 2021].

⁹⁶ Mehr dazu in König, Mareike: *Was sind Digital Humanities? Definitionsfragen und Praxisbeispiele aus der Geschichtswissenschaft*, in *Digital Humanities am DHIP*, 17/02/2016, [online] <https://dhdhi.hypotheses.org/2642> [11. 3. 2021].

Merkmal, mit dem sich nicht nur die digitalisierte Literaturwissenschaft, sondern alle Geisteswissenschaften auseinandersetzen, ist die Immaterialität und Flüchtigkeit der digital entstandenen Werke sowie der computergestützten Methoden. Der Wende von der Materie zur Digitalität in der Literatur widmet sich zusammenfassend das nächste Kapitel.

5. Digitale Wende und Netzliteratur

Im folgenden Rückblick auf die deutschsprachige digitale Literatur stütze ich mich hauptsächlich auf die oben zitierte zusammenfassende Studie *Von Theo Lutz zur Netzliteratur* von Beat Suter,⁹⁷ in der die Geschichte der deutschsprachigen digitalen Literatur vor dem Hintergrund des internationalen Kontextes komplex gezeigt wird, auf programmatische Texte der Protagonisten der Hypertextliteratur in deutschsprachigen Ländern aus dem Archiv *Netzliteratur.net*⁹⁸ und auf die umfangreiche Vorlesungsreihe Norbert Bachleitners zur Geschichte der digitalen Literatur in der Welt an der Universität Wien *Formen digitaler Literatur 2.0*.⁹⁹

5.1. Digitalität

Eine der spannendsten Herausforderungen bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Entstehung und rasanten Entwicklung des digitalen Feldes bildet erstens seine Immaterialität und zweitens seine Instabilität. Das heutige World Wide Web ist im Vergleich zu den früheren Vorstellungen des *Project Xanadu* in den 60er Jahren oder sogar über das *Projekt Memex*¹⁰⁰ in der Mitte der 40er Jahre eine Plattform, die auf Echtzeitkommunikation basiert ist. Es ist weniger eine ‚Bibliothek‘ oder ein Archiv von Informationen, sondern eher ein Informationsraum, wo ständig ein unabgeschlossener, dynamischer Austausch von Informationen stattfindet. Natürlich werden Mengen von Daten vor allem von großen Korporationen und totalitären Staaten gespeichert, jedoch nicht mit der Absicht sie intuitiv und leicht zugänglich zu machen. Für die meisten Informationen im heutigen Internet ist typisch, dass sie instabil, kurzlebig und leicht manipulierbar sind. In diesem Zusammenhang

⁹⁷ Suter, Beat: *Ein neues Literaturmilieu [zwischen Transfugalität und „Event-ualität“]*, 2000, [online] <https://www.netzliteratur.net/suter/kassel.htm> [11. 3. 2021].

⁹⁸ Auer, Johann/Christiane Heibach/Beat Suter (Hrsg.): *Netzliteratur.net*, 2002-2012, [online] <http://www.netzliteratur.net> [11. 3. 2021].

⁹⁹ Bachleitner, Norbert: *Formen digitaler Literatur 2.0. Skriptum zur Vorlesung*, Boundinbytes, Amazon Kindle Edition 2012.

¹⁰⁰ Vgl. Bush, Vannervar: *As We May Think*, in *The Atlantic* 07/1945, [online] <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/> [11. 3. 2021].

sei in einer Serie von prägnanten Zitaten an den Begriff ‚Transfugales‘ von Beat Suter erinnert:

„Der Begriff des ‚Transfugalen‘ [...] umschreibt den Tatbestand der transitorischen Flüchtigkeit, der die neue Literaturform gleich in mehrfacher Hinsicht bestimmt. Diese transitorische Flüchtigkeit lässt sich grob in drei Aspekte einteilen:

- 1) Jeder Autor ist sein eigener Herausgeber.
- 2) Die relative Flüchtigkeit des materialen Datenträgers, bzw. der binären Datenspeicherung auf unterschiedlichsten, schnell veraltenden Datenträgern.
- 3) Unbegrenzte Eingriffsmöglichkeit über die Funktionen ‚Speichern‘ und ‚Löschen‘ sowie anderer Manipulationen.“¹⁰¹

Suter machte im Jahr 2000 darauf aufmerksam, dass uns diese Phänomene längst selbstverständlich geworden sind. Für die Netz- und Hypertextliteratur vor dem Jahr 2000 waren dies aber Umstände, in denen

„[...] Hyperfiktionalen Texte sind, welche die traditionellen Produktionsschritte für Literatur zu überspringen vermögen. Alle vermittelnden Instanzen von Lektorat, Produktion, Marketing, Handel und Verkauf, die für "Papierliteratur" unerlässlich sind, können ausgeschaltet werden.“

Suter betont weiter,

„[...] dass auf der Ebene des materialen Datenträgers die elektronische Basis der Texte in Form binärer Datenspeicherung und die generell kontrollierte Unkontrollierbarkeit des Mediums Internet sowie die rasante Geschwindigkeit der Datenübermittlung zur Folge haben, dass die einzelnen elektronischen Texte und Werke ebenfalls einen sehr flüchtigen Charakter annehmen.“

¹⁰¹ Suter 2000.

Mit mit Roberto Simanowski lässt sich lapidar zusammenfassen:

„Die Entwicklung der digitalen Medien und die Etablierung des Internet als neues Leitmedium haben die herrschenden Kulturformen bereits grundlegend verändert und werden damit auch in Zukunft fortfahren.“¹⁰²

Die Vorläufer des gedruckten Buches findet man schon in der Antike und im Mittelalter. Es sei anzunehmen, dass es jedoch erst die mechanisch-technische Möglichkeit der Vervielfältigung der gedruckten Texte durch den erfundenen Buchdruck war, die einerseits eine Revolution in der Informationsvermittlung, im Bildungswesen sowie in der öffentlichen Verwaltung, andererseits tiefgehende Änderungen in der Struktur des menschlichen Gehirns innerhalb von wenigen Generationen bedeutete. Dieser Prozess wurde ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschleunigt, wo das gedruckte Buch durch die industrielle Herstellung und durch die in Europa fast vollkommene Alphabetisierung zum verbreitetsten Massenmedium geworden ist. Bachleitner erinnert an Ideen Jorge Luis Borges' und an das Projekt *Livre Stéphane Mallarmés*, das einer der Vorläufer von späteren textuellen Hypertextstrukturen war. „Im Livre sollen selbst die Seiten keine feste Anordnung haben: sie sollten nach Permutationsgesetzen verschieden zusammengestellt werden können.“¹⁰³ Trotz des Anstiegs der Konsummedien wie Radio und Fernsehen blieb im 20. Jahrhundert das Buch die entscheidende Informationsquelle. Anhand der Ergonomie und der materiellen Dauerhaftigkeit behält das Buch den Status eines glaubwürdigen Mediums bis heute. Auch bei vielen digitalen literarischen und künstlerischen Projekten der letzten Jahre, auf die im Kapitel 6 genauer eingegangen wird, gilt, dass erst eine gedruckte Publikation die Bestätigung eines künstlerischen Status' bedeutet. Abgesehen von Dienstleistungen wie Teletext erfolgt mit der elektronisch und digital kodierten Übertragung von Daten der Transfer des Textes von beschriebener oder bedruckter Materie in die abstrakte digitale Welt. Der Einsatz von Personalcomputern, die Durchsetzung des Internets, seine Entwicklung zum Stand 2.0

¹⁰² Simanowski 2002, S. 9.

¹⁰³ Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 44.

und mobile Plattformen wie Mobiltelefone, Tablets und E-Book-Geräte führten während weniger Jahrzehnte zu einer revolutionären Neugestaltung der Medienlandschaft. „Ein Gespenst geht um in den Verlagen und Bücherstuben der abendländischen Welt, es ist das Gespenst der digitalen Literatur“¹⁰⁴ schreibt 2002 ironisch Roberto Simanowski. Wesentliche Stimuli, die nicht nur eine unterstützende Rolle bei der Entstehung einer neuen Literatur spielten, sondern hauptsächlich ein Popularisierungselement waren, lieferten Wettbewerbe für Netzliteratur. Beat Suter erinnert v. a. an die deutsche Wochenzeitung *Die Zeit*, die in den Jahren 1996-1998 drei Wettbewerbe ausgeschrieben hat, die eine breite öffentliche Diskussion über die neuen Formen der Literatur im digitalen Umfeld eröffneten.¹⁰⁵

Die problematische Dauerhaftigkeit der digitalen Literatur bedeutete jedoch schon für die jüngste Literaturgeschichte eine Schwierigkeit. Die Link- und Mailinglisten, in denen in der Boomzeit der digitalen und Netzliteratur in den 90er Jahren die Adressen verschiedener elektronischer Werke sowie Kontaktdaten und Profile der Verfasser, die oft von Autoren digitaler Poesie oder Literatur betrieben worden sind, sind zum großen Teil aus dem virtuellen Raum wieder verschwunden. Seit 1996 gibt es nur noch die *Netzliteratur Mailingliste*,¹⁰⁶ die einst die wichtigste Plattform der digitalen Literatur im deutschsprachigen Raum war.

„Die Mailingliste existiert noch heute, wird aber selten noch für Hinweise und Diskurse benützt. Ein Archiv der Texte existiert leider nicht. Von hier aus findet man leicht die Webseiten einzelner Exponenten dieser Mailingliste. Sie bilden die an sich öffentliche und nicht-unbedingt akademische Szene der Netzliteratur. Dazu gehören die Autoren Oliver Gassner, Dirk Schröder, Jan-Ulrich Hasecke, Claudia Klinger, Regula Erni und viele andere. Dann gehören hierzu sicher auch die Webseiten der international bekannteren Autoren und Künstler wie Friedrich Block, Florian Cramer, Johannes Auer,

¹⁰⁴ Ebenda.

¹⁰⁵ Suter 2012, S. 21f.

¹⁰⁶ Gassner, Oliver (Hrsg.): *Mailingliste Netzliteratur*, [online] <http://www.netzliteratur.de> [11. 3. 2021].

Susanne Berkenheger, Frank Klötgen, Esther Hunziker, Jörg Piringer, ÜBERMORGEN, AND-OR und anderer.“¹⁰⁷

5.2. Hypertext

Die Ursprünge der elektronisch bedingten Literatur muss man bei der konkreten Poesie und der *Stuttgarter Gruppe* suchen. Diese Gruppierung um Max Bense versuchte schon Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre mittels Computer literarische Texte zu generieren. Ihre Experimente mit den damaligen Medien und elektronischen Aufschreibsystemen fand ein bedeutsames Echo in vielen Ländern, u. a. auch unter den international bedeutenden Autoren konkreter und visueller Poesie in der damaligen Tschechoslowakei wie Václav Havel, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová oder Ladislav Novák.

"Natürlich muß jeder Dichter neue Mittel suchen. Für uns z. B. war damals Heißenbüttels ‚Politische Grammatik‘ eine große Überraschung. Aus drei Wörtern wurde da eine Kreation aufgebaut, die typisch war auch für unsere menschliche Situation; das war für uns ein wirklich politisches Gedicht. Ob es konkret war oder nicht, spielte dabei keine Rolle. Es war aus reduzierter Sprache aufgebaut und es stellte einen neuen Zutritt zu poetischen Ausdrucksformen dar.“¹⁰⁸

Ein anschauliches Beispiel, das neben dem bekannten Gedicht Johannes Auers *kill the poem*¹⁰⁹ (1997) zweifellos zu nennen ist, stellen die Textgraphik *Apfel*¹¹⁰ (1965) Reinhard Döhls und ihre ‚Digitalisierung‘ von Auer *worm applepie for doehl*¹¹¹ auch

¹⁰⁷ Suter, Beat: *Von Theo Lutz zur Netzliteratur Die Entwicklung der deutschsprachigen elektronischen Literatur*, 2012, [online] https://www.netzliteratur.net/suter/Geschichte_der_deutschsprachigen_Netzliteratur.pdf [11. 3. 2021].

¹⁰⁸ Josef Hiršal zitiert nach Döhl, Reinhard: *Von der ZUSE zum WWW*, 1997, [online] http://www.netzliteratur.net/zuse/zuse_www.htm [11. 3. 2021].

¹⁰⁹ Auer, Johannes: *kill the poem*, 1997, [online] <https://auer.netzliteratur.net/kill/killpoem.htm> [11. 3. 2021].

¹¹⁰ Döhl, Reinhard: *apfel. Postkarte*, in: Gomringer, Eugen (Hrsg.): *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 38.

¹¹¹ Auer, Johannes: *worm applepie for doehl*, 1997, [online] <https://auer.netzliteratur.net/worm/applepie.htm> [11. 3. 2021].

aus dem Jahr 1997 dar. Die ‚Belebung‘ des Apfels bedeutet zugleich eine Neuinterpretation. Auer programmierte einen Wurm in den Apfel hinein, der die Zeichen und somit den ganzen Apfel nach und nach frisst. Diese digitalisierten ‚Spiele‘ bilden eine Brücke zwischen der *Stuttgarter Gruppe*, die

„[...] zu den Wortführern der konkreten visuellen Poesie der 1960er Jahre, einer internationalen literarischen Bewegung, welche die sprachlichen Materialien unter den Begriffen ‚kybernetische und materiale poesie‘ neu ordnete“,¹¹²

gehörte und ihren Mitgliedern, die Mitte der 90er Jahre nach einem Symposium zu Max Bense – dem deutschen Wissenschaftstheoretiker und Kybernetiker – mit der Beschäftigung mit Literatur und Computer begannen.¹¹³ Für die digitale Literatur der 90er Jahre schlägt Bachleitner eine übersichtliche Gliederung in folgende Subgattungen vor:

- 1) Hypertexte
- 2) Multimediale Dichtung
- 3) Dichtungsgeneratoren
- 4) Literarische Computerspiele
- 5) Program Code Poetry¹¹⁴

Bachleitner bezeichnet den Hypertext als Urform der digitalen Literatur aus den 80er und 90er Jahren, die auf Disketten und später CD-ROMs gespeichert wurde. Hypertexte auf CD-ROMs bildeten einen abgeschlossenen, jedoch unabhängig vom äußeren World Wide Web vernetzten Raum. Auf einem Datenträger genauso wie im Internet funktionieren Hypertexte „[...] als Konglomerate von meist kurzen Texten (auch ‚nodes‘ oder ‚lexias‘ genannt), die durch Hyperlinks verbunden sind.“¹¹⁵

¹¹² Suter 2012, S 6.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ Bachleitner 2012, S. 2f.

¹¹⁵ Ebenda, S. 5.

Typische Merkmale der Hypertexte sind die Nichtlinearität und Interaktivität. Die Nichtlinearität leitet sich von der Struktur der ‚story‘ ab, die kein lineares Lesen ermöglicht und die Interaktivität ist eine Voraussetzung für die navigierte Bewegung des Lesers im Text durch Links, d. h. für die Wahl des Weges durch die Handlung. Die nicht nur nichtlineare, sondern auch uneinheitliche Bewegung durch die Fabel führt auch zu nicht ganz eindeutigen oder sogar chaotischen Ergebnissen der Lektüre. „Dieser Effekt ist mitunter durchaus einkalkuliert, etwa als impliziter Hinweis auf die Unmöglichkeit der angemessenen Repräsentation eines Gegenstands durch lineares Erzählen.“¹¹⁶ Eine der Hauptqualitäten der Hypertexte scheint gerade die schnelle Interaktivität gewesen zu sein, und in ihr die poststrukturalistischen Prinzipien verwirklicht zu sein. Heiko Idensen formuliert schon 1995 Schlüsse, die sich später als Zeichen der ganzen Internetliteratur und auch als Prinzipien des Schreibens im Web 2.0 entfalteteten:

„Leser und Schreiber sind jetzt gleichermaßen mit denselben Maschinen und Tools angeschlossen, schreiben und lesen gleichzeitig an einer über die ganze Welt verteilten und zerstückelten Textur: Copy/Paste... Send/Recieve... [...]

Online-Texte glänzen weniger durch stilistische und rhetorische Figuren oder den Gebrauch metaphorischer Formulierungen, sondern eher durch kontextbezogene Aktivitäten, durch Hin- und Herschalten zwischen verschiedenen Ebenen, Querverbindungen, Schnelligkeit des Austausches - sie thematisieren den Raum zwischen verschiedenen Text- Fragmenten - inszenieren und bearbeiten intertextuelle Strukturen.“¹¹⁷

Beat Suter erinnert an eines der ersten deutschsprachigen Hypertext-Projekte – an die multilineare, märchenhafte und absurde Geschichte *Schwamm* von Detlev Fischer. Das Projekt wurde Anfang der 90er Jahre in mehreren Literaturhäusern (Hamburg, Wien, München) erfolgreich präsentiert, und da an dem Projekt schließlich zehn Leute mitgearbeitet haben, handelte es sich um ein frühes kollaboratives Experiment im deutschsprachigen Raum. Auch dieses Werk, das ursprünglich auf Disketten

¹¹⁶ Ebenda, S. 6.

¹¹⁷ Idensen 1995.

gespeichert war, konnte einige Jahre später auf den Geräten nicht mehr gelesen werden und wurde nur in fotografischen Kopien auf der Homepage des Autors zugänglich gemacht.¹¹⁸ Heiko Idensen stand als Initiator bei der erfolgreichen Welle kollaborativer Schreibprojekte Mitte der 90er Jahre wie *Hypertexttrees* (1995/96) oder *Hyperknast* (1996/97) Pate.

„Mehrere Autoren konnten sich gleichzeitig innerhalb der Hypertextstrukturen bewegen und eine Geschichte schreiben oder weiter schreiben, Die vorhandenen Texte konnten innerhalb der Baumstruktur an allen möglichen Ästen und Verbindungspunkten erweitert oder verändert werden.“¹¹⁹

Eines der interessantesten Projekte war laut Suter das von Claudia Klinger geleitete Schreibprojekt *Beim Bäcker*.¹²⁰

„Der wohl bekannteste kollaborative deutschsprachige Text ist die erotische Geschichte ‚Beim Bäcker‘, die 1996 von Claudia Klinger initiiert und editiert wurde. Die insgesamt 38 Folgen der Geschichte wurden von 24 Autoren verfasst, wovon einige auch nur mit Pseudonym unterschrieben. Es entstand ein spannendes Hin und Her, das viel über die Gruppendynamik der beteiligten Autoren aussagte, die sich taktisch mit Veränderungen einzelner Charaktere gegeneinander zur Wehr setzten. ‚Beim Bäcker‘ hatte keinen experimentellen Charakter, kam klassisch linear daher, also traditionell narrativ, war aber inhaltlich überzeugend bzw. aufschlussreich. Claudia Klinger beendete das Projekt im Frühjahr 2000.“

Suter liefert auch den Link zur Analyse des Projektes von Roberto Simanowski.¹²¹ Unter die bedeutenden kollaborativen Projekte ordnet Suter noch weitere

¹¹⁸ Vgl. Fischer, Detlev. *Schwammfragment wieder ansehen*, Oturn 2006, [online] <http://www.oturn.net/work/schwamm/schwammwiederansetzen.pdf> [11. 3. 2021].

¹¹⁹ Suter 2012, S. 16.

¹²⁰ Vgl. Klinger, Claudia (Hrsg.): *Beim Bäcker*, 1996-2000, [online] <https://claudia-klinger.de/archiv/baecker/index.htm> [11. 3. 2021].

¹²¹ Simanowski, Roberto: *Beim Bäcker. Collaborative Sex und soziale Ästhetik*, in: *Dichtung Digital*, 2000, [online] <http://www.dichtung-digital.de/2000/Simanowski/15-Feb> [11. 3. 2021].

Schreibumgebungen: *Nic-las*¹²² (1998) und *Assoziationsblaster*¹²³ (1999). Nennenswert ist ohne Zweifel auch die Hyperfiction *Zeit für die Bombe*¹²⁴ Susanne Berkenhegers aus dem Jahr 1997. Alle Wege der Narration führen zum selben Schluss.

„Im Grunde besteht die Geschichte aus zwei Handlungssträngen, den Erlebnissen Veronikas und den Erlebnissen Iwans, die am Ende wieder zusammenlaufen. Dazwischen gibt es verschiedene Links, die zwischen den Strängen Querverbindungen herstellen. [...]

Die Unmöglichkeit, an zwei Orten gleichzeitig zu sein, wird im Text auch angesprochen. Eine Texteinheit steht gewissermaßen im Zentrum, zu ihr führen viele Links: ‚drück den kleinen Schalter!‘ Als User scheint man an der verhängnisvollen Aktivierung des Zeitzünders beteiligt, ja schuld, man muss schließlich klicken, den ‚kleinen Schalter‘ drücken.“¹²⁵

Das digitale Werk basiert auf Text und ist nur minimal von anderen (auch kurzen filmischen) Motiven begleitet und die Autorin sucht nicht nur hier, sondern auch in ihren nächsten Werken *Hilfe! Ein Hypertext aus vier Kehlen*¹²⁶ (1998-2000) und *Die Schwimmeisterin*¹²⁷ (2002) Möglichkeiten eines raffinierten Spiels mit dem Leser und seinem Einfluss auf den Verlauf der Geschichte.

¹²² Bauer, René/Joachim Maier: *Nic-las, autopoietic collaborative groupware and knowledge system*, 1998, zitiert nach Suter 2012, S. 17. Es bestehen jedoch keine Links zu einem funktionierenden Archiv von *Nic-las.com* mehr.

¹²³ Freude, Alvar/Dragan Espenschied (Hrsg.): *Der Assoziationsblaster*, 1999 - 2012, [online] <http://www.assoziationsblaster.de> [11. 3. 2021].

¹²⁴ Berkenheger, Susanne: *Zeit für die Bombe*, 1997, [online] <http://www.berkenheger.netzliteratur.net/ouargla/wargla/zeit.htm> [11. 3. 2021].

¹²⁵ Bachleitner 2012, S. 38.

¹²⁶ Berkenheger, Susanne: *Hilfe! Ein Hypertext aus vier Kehlen*, Zürich: edition cyberfiction 2000, CD-ROM.

¹²⁷ Berkenheger, Susanne. *Die Schwimmeisterin*, 2002.[online] <http://www.berkenheger.netzliteratur.net/ouargla/websprudel/browser.htm>. [11. 3. 2021]. Die in neueren Browsern laufende Version des Werkes befindet sich auf den Webseiten des Deutschen Literaturarchivs Marbach: [online] <http://literatur-im-netz.dla-marbach.de/jspview/wayback/201507281149/http://www.berkenheger.netzliteratur.net/ouargla/websprudel/ingang.htm> [11. 3. 2021].

Gleichzeitig mit der Entwicklung der prosaischen ‚Hyperfiction‘ findet man auch mehr oder weniger interessante Versuche um eine Poesie, die im digitalen Umfeld verfasst wurde. Auch in der ‚Hyperpoetry‘ wird mit der Mehrschichtigkeit von Texten gearbeitet. Durch verschiedene technische Lösungen wie Links, ‚Mouseovers‘, unterbrochene oder dynamische Syntax u. a. wird mit der Bedeutung der Aussagen sowie mit der Bewegung des Lesers durch den Text gespielt, wobei symptomatisch ist, dass „[...] die Fragmentierung und daraus folgende ständige Unterbrechung des Lesens sehr geeignet ist, Ideen wie Spaltung, Trennung, Verständnis- und Erkenntnisschwierigkeiten zu repräsentieren.“¹²⁸ Im Zusammenhang mit der Hyperpoetry und den oben genannten Beispielen komme ich auf die Stuttgarter Gruppe zurück. Die zentrale Figur der Gruppe war der Theoretiker und Dichter Max Bense. Er formulierte viele Grundlagen der visuellen bzw. kinetischen Poesie, z. B. Prinzipien, die der physikalischen Multidimensionalität des Raumes entsprechen – Texte für eine Dimension, für zwei Dimensionen, ‚Holopoetry‘, in der die vierte Dimension die Zeit bildet. Die Mitglieder der Gruppe Reinhard Döhl, Helmut Heißenbüttel und Ludwig Harig trafen sich Anfang der sechziger Jahre und das Manifest der Gruppe *Zur Lage* von Bense und Döhl aus dem Jahr 1964 gaben sie 1965 in der sog. Stuttgart-Nummer der *manuskripte* heraus. Die technischen Aspekte des Schaffens der Gruppe wurden auch schon in der Einleitung dieser Nummer angesprochen:

„Die Ecole Stuttgart [sic] ist eine Erfindung der französischen Literaturkritik. Wir finden, das diese Schule ihren Rang neben anderen literarischen Gruppen einnimmt, wenn man auch auf ihr nicht schreiben lernen kann; in ihr kann jeder, der zu ihr gehört, für sich seine ästhetischen Vorstellungen und Absichten verwirklichen.“¹²⁹

Schon in der ersten Periode der Stuttgarter Gruppe war das Interesse ihrer Mitglieder und des Umkreises an der Verbindung von Kunst und Medien bzw. Computer- und

¹²⁸ Bachleitner 2012, S. 43

¹²⁹ Fritsch, Gerhard, Kolleritsch, Alfred: *marginalie*, in: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik*, Nr. 13 (1965), S. 1.

Aufschreibesystemen deutlich. Sobald sich das Internet allmählich verbreitete, suchten die Autoren der Gruppe, besonders Johannes Auer und Reinhard Döhl, nach neuen Wegen, die eine Erweiterung ihrer ‚Stuttgarter‘ Poesie mittels des Internets möglich machen könnten.

„Mit einem Symposium zu Max Bense im Jahre 1994 begann Döhls zweite Phase der Beschäftigung mit Literatur und Computer. Das Symposium fand am 9. und 10. September 1994 in der Stuttgarter Stadtbücherei im Wilhelmshaus statt und behandelte die Themen Semiotik und Ästhetik, Ungehorsam der Ideen und Wirkungen bei Max Bense. Neben Elisabeth Walther-Bense und Reinhard Döhl nahmen unter anderem Eugen Gomringer, Helmut Kreuzer, Manfred Esser, Ilse und Pierre Garnier, Bohumila Grögerová und Josef Hiršal daran teil. Im Publikum befand sich unter anderem der Stuttgarter Künstler Johannes Auer, der als Kopf der Künstlergruppe Das Deutsche Handwerk gerade die erste große Ausstellung im Württembergischen Kunstverein vorbereitete. Er war besonders fasziniert von den stochastischen Texten und Programmierexperimenten von Theo Lutz aus den 1950er und 1960er Jahren, die am Symposium in einer PC-Emulation zu sehen waren und in einem Workshop von Lutz selbst präsentiert wurden.“¹³⁰

Sie begannen damit, vorhandene Werke der Gruppe technisch neu anzupassen, und versuchten auch „[...] neue Netzliteratur, also Texte, die mit Hilfe des Computers zu den Bedingungen des Internets erstellt werden, zu entwerfen.“¹³¹ Ein zu nennendes Hyperpoem als Beispiel ist das *Poemchess*¹³² von Reinhard Döhl und Johannes Auer aus dem Jahr 1997. In der Form eines Schachbretts kann man auf jedes Feld klicken, wobei man zu 64 Gedichten in deutscher (Schwäbisch), türkischer, russischer, japanischer, englischer, französischer und tschechischer Sprache von vierzehn verschiedenen Autoren/Übersetzern gerät (unter anderen arbeitete das tschechische Dichter- und Übersetzerduo Bohumila Grögerová und Josef Hiršal an dem Projekt mit). In einer kurzen Erklärung zu der digitalen ‚Gedichtsammlung‘ betonen die

¹³⁰ Suter 2012, S. 6.

¹³¹ Bachleitner 2012, S. 64.

¹³² Auer, Johannes, Döhl, Reinhard: *Poemchess*, 1997, [online] <https://auer.netzliteratur.net/poemchess/poemchess.htm> [11. 3. 2021].

Autoren und Übersetzer die Widmung des Werkes an Gertrude Stein und Helmut Heißenbüttel. Die Motivation, die Stuttgarter Gruppe als einen Bestandteil der internationalen avantgardistischen Bewegung zu bestätigen, macht Reinhard Döhl auch im 1996 in einem in mehreren Ländern vorgetragenen Beitrag *Ansätze und Möglichkeiten künstlerischen Dialogs und dialogischer Kunst* deutlich:

„Wir wollten [...] das Internet produktiv nutzen für einen international offenen, ästhetischen Dialog unter Künstlern, die keine Berührungängste bei der Arbeit mit dem Computer haben. Und hier boten sich der 50. Todestag Gertrude Steins und der 75. Geburts- und der Todestag Helmut Heißenbüttels an für den gemeinsamen Bau eines ‚Epitaphs‘ und einer ‚Festschrift‘ [sic!] mit ‚Epilog‘. Anders gesagt: wir wollten aus konkreten Anlässen einen internationalen ästhetischen Dialog provozieren mit einem nur im Internet möglichen spielerischen Verlauf. [...]

Dabei waren für uns von Anfang an internationale Kontakte wichtig, mit Künstlern aus Brasilien, England, Frankreich, Italien, aus der Tschechoslowakei, aus Japan, der Türkei undsoweiter, Kontakte, die - wie Gemeinschaftsarbeiten der letzten Jahre belegen - z.T. bis heute produktiven Bestand haben.“¹³³

Der von Johannes Auer in Bewegung gesetzte Apfel von Reinhard Döhl¹³⁴ zeigt eine Übersiedlung des Gedichtes in einen neuen medialen Kontext und die Nutzung seiner neuen Möglichkeiten. „Wir haben es hier mit einer beabsichtigten Tautologie von Wort und Bild zu tun, die Einheit von Form und Inhalt scheint perfekt.“¹³⁵ Ergebnisse moderner Applikationen, die automatisch Wordclouds generieren, unterscheiden sich nicht sehr von den Ideen der Avantgardisten digitaler Poesie. Einen Versuch zur digitalen Vorführung des Textes aus *Genesis 3,19* stellt das kinetische Gedicht *Staub*¹³⁶ von Manfred Arens dar. Die Leser/Akteure

¹³³ Döhl, Reinhard: *Ansätze und Möglichkeiten künstlerischen Dialogs und dialogischer Kunst. Ein Überblick*, 1997, [online] <https://auer.netzliteratur.net/du/wien.htm> [11. 3. 2021].

¹³⁴ S. Anm. 110 und 111.

¹³⁵ Bachleitner 2012, S. 54.

¹³⁶ Arens, Manfred: *Staub*, in: *untexte*, 1997, [online] <http://www.untexte.de/texte/staub.htm> [11. 3. 2021].

„[...] werden daran erinnert, dass die Entropie, eines der Lieblingsmotive der postmodernen Literatur, und die Rückkehr von der Ordnung zum Chaos schon in der Bibel angekündigt worden sind.“¹³⁷

Ein anderes lyrisches Projekt repräsentiert *lyrikmaschine*¹³⁸ von Martin Auer. Fünfzig verlinkte Gedichte bilden ein labyrinthisches Netz von motivisch nicht ganz einheitlichen oder verwandten lyrischen Texten. Die oben angeführten Beispiele zeigen, dass der Weg von Experimenten, die auf der konkreten Poesie der 50er und 60er Jahre basieren, zu einer digitalen visuellen und kinetischen Poesie nicht weit ist. Generell kann man jedoch nicht sagen, dass sie sich von Experimenten der konkreten Poesie löst und technisch, motivisch und thematisch in ihrer Gegenwart aktuell bleibt. Es entsteht auch keine Selbstständigkeit im Rahmen des autonomen literarischen Feldes, denn die digitale visuelle Poesie steht durch die technologische Verwandtschaft sowie die Wahl der medialen Ausdrucksmittel der visuellen, multimedialen Kunst und ihren Installationen sehr nahe. Viel mehr lässt sich sagen, dass sich die Ausdrucksmittel der visuellen Kunst in der visuellen und kinetischen Poesie auf ein Zusammenspiel der Form (des Bildes) und des Textes beschränken.

„Wichtig ist auch die Unterscheidung, ob Text und Bild einander verstärken und kommentieren, im Gleichklang ‚denselben‘ Inhalt, ‚dieselbe‘ Idee mit verschiedenen Mitteln wiedergeben, also einander in gewisser Weise verdoppeln, oder in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen. Die letztere Variante kann bevorzugt zur Erzielung ironischer Effekte genützt werden.“¹³⁹

Die Möglichkeiten einer Verbindung mehrerer Technologien und Medien und ihrer digitalen Vernetzung führten die Experimente bald weit über die Grenzen der bloßen Textbearbeitung hinaus. Ein von Bachleitner erwähntes¹⁴⁰ Beispiel einer Textcollage,

¹³⁷ Bachleitner 2012, S. 55.

¹³⁸ Auer, Martin: *lyrikmaschine*, 1996, [online] http://www.martinauer.net/lyrikmas/_start.htm [11. 3. 2021].

¹³⁹ Bachleitner 2012, S. 45.

¹⁴⁰ Bachleitner 2012, S. 72.

die Text und Ton verbindet und dem Zuhörer/Leser eine Möglichkeit gibt, die Richtung des Textstroms zu navigieren, bildet z. B. auch *Looppool*¹⁴¹ (1998) von Bastian Böttcher.

5.3. Programm

Seit der Existenz von Rechnern gibt es auch Experimente, durch computergesteuerte Rechenoperationen Texte zu generieren und zu manipulieren. Logische und mathematische Operationen der Computer kommen zu anderen Ergebnissen als Menschen, deren Logik anderer Art ist, und die menschliche Erfahrung stellt etwas dar, was den Maschinen fehlt. So lautet zumindest die Prämisse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mittels Software versuchen Programmierer, die Prozesse der menschlichen Kreativität zu ersetzen und die Unterschiede im Ergebnis zu minimalisieren. Die Entwicklung von einfacheren Textgeneratoren war im Unterschied zur heutigen Forschung riesiger Korporationen im Bereich der Artificial Intelligence (AI) eine Angelegenheit von einzelnen Autoren mit spezifischen Kenntnissen und Fertigkeiten im Bereich der Programmierung.

„Der sprachlich-künstlerische Schaffensvorgang kann durch Software simuliert werden, die ganz ähnlich wie Menschen das tun, Wörter auswählt und mehr oder weniger kohärente bzw. sinnvolle Texte erstellt.“¹⁴²

Aus dem deutschsprachigen Raum hebt Bachleitner die *Permutation* von Florian Cramer hervor.¹⁴³ Die Website ist auf der Möglichkeit einer zufälligen Kombination basiert. Ausgewählte Gedichte werden mittels eines Algorithmus, eines Zufallsgenerators einfach und übersichtlich auf dem Bildschirm abgebildet. Am Beispiel des von Cramer rekonstruierten Sonetts von Quirinus Kuhlmanns *Der XLI*.

¹⁴¹ Böttcher, Bastian: *Looppool*, 1998, [online] <http://www.looppool.de> [11. 3. 2021].

¹⁴² Bachleitner 2012, S. 77.

¹⁴³ Cramer, Florian: *Permutationen*, 1996-2000, [online] <http://permutations.pleintekst.nl> [11. 3. 2021].

Libes-Kuß aus dem Jahr 1971 zeigt Bachleitner die durch Technologie ermöglichte Permutation:

„Das permutative Potential des Gedichts ist tatsächlich Schwindel erregend. Laut Kuhlmanns eigener Berechnung ergeben die Permutationen 13 !, mit anderen Worten 6,2 Milliarden verschiedene Verszeilen.“¹⁴⁴

Eine Voraussetzung dieser maschinell generierten Literaturexperimente sind Texte, die vom Autor/Programmierer vorgegeben werden, aus denen die Software nach bestimmten Algorithmen finale Texte kombiniert. So entstand auch *Die Lorca-Maschine*¹⁴⁵ Manfred Arens, wo der User Permutationen aus vorgegebenen Möglichkeiten, die den Werken von Federico Garcia Lorca entnommen worden sind, auswählt. „Es entsteht ein Gedicht, das zumindest an Lorcas Stil erinnert.“¹⁴⁶ Bachleitner betont den interaktiven Baukastenprinzip, der das Werk von anderen unterscheidet, konstatiert jedoch einen (ungewollten) parodistischen Charakter der digitalen Bearbeitung der Verse des spanischen Surrealisten. Einen jüngeren Versuch zeigt *Poetron*¹⁴⁷ des Softwareentwicklers Günter Gehl. Es handelt sich um einen Generator, der seit 2010 aus vorgegebenen Vorlagen Verse generiert, die reich an Wiederholungen, Alliterationen und Assonanzen sind. Der Generator

„[...] fügt weitgehend Wörter ‚blind‘ in vorgegebene Schemata ein. In der Reim-Funktion wählt das Programm aus einigen wenigen vorgegebenen Zeilen aus. Der Generator ist ganz offensichtlich nicht ernst gemeint [...].“¹⁴⁸

¹⁴⁴ Bachleitner 2012, S. 79.

¹⁴⁵ Arens, Manfred: *Die Lorca-Maschine*, in: *untexte*, 1997, [online] <http://www.untexte.de/texte/lorca.htm> [11. 3. 2021].

¹⁴⁶ Ebenda, S. 84.

¹⁴⁷ Gehl, Günter: *Poetron*, [online] <https://www.poetron-zone.de/poetron.php> [11. 3. 2021].

¹⁴⁸ Bachleitner 2012, S. 86.

Daneben gibt es aber auch schon fortgeschrittenere Textgeneratoren, die imstande sind, relativ kohärente Plots zu generieren. Die Programme analysieren Strukturen der Wörter, Sätze und Phrasen sowie die Gesamtstrukturen der Gedichte und produzieren den gespeicherten Strukturen ähnliche Texte.

„Der kreative Prozess ist also ein Durchrechnen aller möglichen Varianten unter Berücksichtigung gewisser Wahrscheinlichkeiten und Häufigkeiten, mit der Möglichkeit, alles wieder rückgängig zu machen.“¹⁴⁹

Aus dem deutschsprachigen Milieu erwähnt Bachleitner noch die auf der Programmiersprache Turbo Pascal basierten *POE (Poetic Oriented Evaluations)* von Franz Josef Czernin und Ferdinand Schmatz:

„Das Programm beruht auf der strukturalistischen Analyse von sprachlichem Material. Insbesondere wird die Buchstaben- bzw. Lautstruktur eines Textes bestimmt, die Verteilung einzelner Buchstaben oder Gruppen von Buchstaben festgehalten. Ein eingegebener Text wird durch Permutation, Ersetzung, Einfügung und andere Operationen bearbeitet; das Programm kann Texte z. B. auch zu Wortlisten umformen. Nach Maßgabe der strukturellen Muster und Vorgaben, was das Auftreten eines bestimmten Buchstabens, die Wortlänge, den Prozentsatz der Vokale oder andere grammatikalische Kategorien betrifft, die man als user festlegen kann, erstellt POE einen neuen Text. Der Generator ist also eigentlich ein statistisches Analysewerkzeug und eine Textverarbeitung im engeren Sinn, ein Hilfsinstrument.“¹⁵⁰

Die Künstler bekannten sich zu strukturalistischen Ideen, indem das Programm die Sprache vorgegebener Texte in ihre Elemente zerlegte und die Strukturen speicherte. Nach diesen Mustern und nach den analysierten Eigenschaften der Original-Texte wurden dann automatisch ‚neue‘ Texte generiert, die sogar von der Kritik gut aufgenommen wurden, nachdem sie von den Autoren für ihre eigenen erklärt worden

¹⁴⁹ Ebenda, S. 89.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 93.

waren.¹⁵¹ Czernin und Schmatz erklärten die Eigenschaften des POE ausführlich im Katalog des Linzer Ars Electronica Center 1990:

„Der Generierung eines neuen Textes aus einem alten und der Analyse eines Textes nach dem Grad der Verteilung von Buchstaben, Silben, Wörtern und grammatikalischen Kategorien dient das statistische Programm von POE: Ihm liegt unsere praktische Erfahrung (die sich nicht nur auf die erzählende Literatur beruft) zugrunde, daß die sinntragenden Ebenen eines Gedichtes nicht nur von der Bedeutung der verwendeten Wörter abhängen, sondern auch von der Häufigkeit der Buchstaben- oder Wortverteilung am Blatt.“¹⁵²

In Richtung Computerspiel geht schon die Applikation von Johannes Auer *Kill the Poem*¹⁵³ aus dem Jahr 1997. Mit der Animation einer Pistole ‚schießt‘ der User auf den Text, der dadurch allmählich gelöscht wird. Die Darstellung der Animation soll an die Pop Art erinnern:

„Ein Entwurf dazu von Auer zeigt denn auch Pistole und Opferumriss mit dem Wortspiel Gun – Gone: Valerie Solanas schießt auf Andy Warhol. [...] Der Tanz wird zum Schuss aufs Gedicht, den der Leser selbst auslöst: eine aktive Zerstörung des Textes.“¹⁵⁴

Abgesehen von solchen, aus heutiger Sicht technologisch naiven Spielens ist jedoch das Feld des literarischen Computerspiels eines der spannendsten im Umfeld der digitalen Kunst. Computerspiele können als eine Art narratives Medium verstanden werden, besonders wenn es sich um Spiele handelt, die auf Texten basieren. In solchen Textspielen, aber auch in grafischen Spielen bewegt sich der User in der ersten oder in der dritten Person durch die erzählte Geschichte. Auf dem nächsten

¹⁵¹ Czernin, Franz Josef/Ferdinand Schmatz: *Die Reise: In achtzig flachen Hunden in die ganze tiefe Grube*, Graz: Droschl 1987.

¹⁵² Czernin, Franz Josef/Ferdinand Schmatz.: *Anmerkungen zum Dichtungsprogramm POE*, in: Hattinger, Gottfried/Peter Weibel: *Katalog: Band 1 - Digitale Träume*, Linz: Veritas 1990, S. 2.

¹⁵³ S. Anm. 109.

¹⁵⁴ Suter 2012, S. 9.

Niveau der literarischen Narration stehen die grafisch bearbeiteten Adventure-Spiele, in denen der Spieler mittels einer Figur von Level zu Level stets höhere Hindernisse überwinden muss. Anders ist die Bewegung der Figur durch das Spiel in Strategiespielen und noch unterschiedlicher in Rollenspielen. Laut Bachleitner unterscheidet man in der Forschung der Computer-Spiele hinsichtlich der Narratologie zwei Meinungsrichtungen: „Die Narratologen betrachten Spiele - ähnlich wie Literatur und Film - als ‚story-telling medium‘, die Ludologen kehren den Spielcharakter in den Vordergrund.“¹⁵⁵ Nach der Meinung der Narratologen erzählen alle Computerspiele eine Geschichte und „[...] bilden die logische Fortführung der alten Medien, entwickeln deren Möglichkeiten fort und passen sie an die Gegebenheiten des 21. Jahrhunderts an.“¹⁵⁶ Bachleitner erwähnt die häufigsten Einwände dagegen, hauptsächlich, dass Computerspiele wegen ihrer Interaktivität kaum in andere Medien übertragbar sind und dass traditionelle linear geschehende Geschichten kaum in die Form eines Computerspiels ohne wesentliche Erweiterungen umsetzbar sind. Ähnlich diskutabel ist die grafische Gestaltung der Computerspiele, die nicht mehr wie eine Buchillustration die Geschichte ergänzt, sondern die Wahrnehmung der Spielgeschichte visuell wesentlich prägt. Beat Suter ergänzt polemisch, dass narrative ‚Indie-Games‘ nicht aus den netzliterarischen Umständen herausgewachsen sind, sondern im Umfeld der unabhängigen Entwicklerszene für Computerspiele entstanden und dort auch ihr Publikum gefunden haben. Als wenige Beispiele netzliterarischer Werke, die Nähe zum Spiel haben, erwähnt Suter: „[...] Klötgens ‚Spätwinterhitze‘, ‚Berkenhegers‘ oder Nika Bertrams ‚Kahuna Modus‘.“¹⁵⁷ In einem Essay aus dem Jahr 2015 kommt Suter auf diese Thematik noch zurück und betont, dass sich die Welt der literarischen Kunst mit der Welt der Technologie nicht immer gut verstehen müssen. Trotzdem beobachtet Suter eine Annäherung beider

¹⁵⁵ Bachleitner 2012, S. 109.

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Suter 2012, S. 34.

Felder und ist überzeugt, dass die Games mindestens zum Teil eine Fortsetzung des literarischen Erzählens sein können.¹⁵⁸

Die Literatur im Internet wurde nicht nur geschrieben, maschinell generiert oder kombiniert, sondern auch programmiert und in Codes verschlüsselt. Johannes Auer erklärte 2015, dass die Multimedialität der computerbasierten Technologien nur Schein ist:

„Denn ein Computer ist keine Multimediemaschine, wie oft behauptet wird, sondern ein Computer ist eine Textmaschine. Multimedia ist immer nur die Oberfläche, das Interface [...]. Digitale Technologie besteht auf der symbolischen Ebene aus Schichten von Texten: Computerprogrammen, Protokollen, ja auch der 01 Code ist wie das Morsealphabet ein Text.“¹⁵⁹

Als Beispiel liefert Auer die Codezeile „\$wurm = (\$apfel>0) ? 1 : 0;“¹⁶⁰, die im Textcode genau das erzählt, was die berühmte Apfelanimation zeigt:¹⁶¹ „Ist der Apfel größer Null, is(s)t der Wurm. Ansonsten is(s)t er nicht.“¹⁶² Es handelt sich um ein ganz einfaches ‚Codework‘, das einerseits auch einem ganz wenig kompetenten Rezipienten verständlich ist, andererseits jedoch einen vom Computer ausführbaren Code in der Skriptsprache PHP darstellt. Auer weist auf Inke Arns hin,¹⁶³ wenn er sagt, dass das Gesagte mit dem Getanen sich in Eines verschlingt. Code Work oder ‚Program Code Poetry‘ hat sich in den neunziger Jahren als Unterhaltung von Programmierern und Cyber-Autoren etabliert, die mittels eines Programmcode

¹⁵⁸ Suter, Beat: *Was wird Literatur? Wird (digitale) Literatur zu Spiel? Oder Spiel zu Literatur?* in: *Dossier: Was wird Literatur?* Graz: Literaturhaus Graz 2015, [online] <http://www.literaturhaus-graz.at/beat-suter-was-wird-literatur-wird-digitale-literatur-zu-spiel-oder-spiel-zu-literatur> [11. 3. 2021].

¹⁵⁹ Auer, Johannes: *Vom Web 1.0 zum Postinternet. (Fast) alles über Netzliteratur in 3 1/2 Kapiteln*, DLA Marbach 2. 12. 2015, [online] https://www.netzliteratur.net/auer/Vom_Web_1.0_zum_Postinternet.pdf [11. 3. 2021].

¹⁶⁰ Ebenda.

¹⁶¹ S. Anm. 111.

¹⁶² Auer 2015.

¹⁶³ Inke Arns: *Read me, run me, execute me. Code als ausführbarer Text: Softwarekunst und ihr Fokus auf Programmcodes als performative Texte*, [online] http://www.medienkunstnetz.de/themen/generative_tools/software_art/8/ [11. 3. 2021].

versuchten, auch literarische Qualitäten zu erreichen. Codework arbeitet mit der Schnittstelle, der Grenze zwischen der realen und virtuellen Welt vernetzter und programmierbarer Medien. Die Texte referieren auf die digitale Basis und bezeichnen die Beziehung zwischen dem Code im Programm und der Interface auf der Oberfläche. Unbezweifelbar aber ist, dass

„[...] Codeworks eine besonders hohe (und bei Künstlern seltene) Kompetenz in Sachen Internettechnologien und Computersprachen voraussetzen. Wichtig ist zudem eine enorme Affinität zu diesen basalen, betriebssystemnahen Sphären von Code.“¹⁶⁴

Ohne Zweifel gehört Florian Cramer unter die bedeutendsten Codework-Künstler in den deutschsprachigen Ländern. Die Entstehung und Entwicklung von Codeworks untersucht er komplex in seiner Doktorarbeit, die 2011 vorgelegt wurde.¹⁶⁵ Unter die ersten Experimente gehören die Versuche des oben schon genannten Manfred Arens mit dem Kodieren von Texten. Es handelt sich um Programmiersprachen, in die er seine Texte versteckt, sodass sie in anderen Codes wie geometrische Formen, Muster, Farben, Notenschriften u. a. erscheinen.

„Die von Arens verwendeten Codes könnten ohne weiteres zur Steuerung von Computern verwendet werden. Sie weisen auf die doppelte Codierung von digitalen Texten hin. Unter der Oberfläche der natürlichen Sprache verbirgt sich eine Kunstsprache, die Programmiersprache, die ihrerseits für den Rechner wieder in binären Code umgewandelt wird.“¹⁶⁶

Aus der Sicht des Rezipienten kann also zwischen dem Oberflächentext oder der Programmtext unterschieden werden, wobei ein im Programmieren theoretisch fundierter Leser vollkommen anderen Auswirkungen des literarischen Textes begegnet,

¹⁶⁴ Hartling, Florian: *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 281.

¹⁶⁵ Cramer, Florian: *Exe.cut(up)able statements: poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*. München: Wilhelm Fink, 2011.

¹⁶⁶ Bachleitner 2012, S. 111.

„[...] ähnlich wie man als versierter Leser eines Drehbuchs oder einer musikalischen Partitur eine Vorstellung von der möglichen Realisierung entwickelt.“¹⁶⁷ als ein Leser ohne diese Kenntnisse. Der Programmcode ist (ziemlich unsichtbar) ein so präsent Element in der Gegenwart, dass es nicht überraschend ist, dass er sowohl auf der sprachlichen Ebene als Inspirationsquelle erscheint, als auch im thematischen oder motivischen Bereich als eine beunruhigende Aktualität zur Äußerung kommt. Auch die jüngere Generation von Künstlern widmet sich in der Gegenwart dem Code als literarischem Stoff. Im deutschsprachigen Raum ist der Berliner, bzw. Basler Dichter und Wissenschaftler Hannes Bajohr, der häufig über die Code Poetry publiziert und der im Jahr 2016 die Anthologie zur Code Poetry und der konzeptuellen Literatur unter dem Titel *Code und Konzept* herausgab.¹⁶⁸ Im theoretischen Programmkapitel formuliert Bajohr die Bemühung, die konzeptuelle Literatur und die Codeliteratur als zwei verwandte Richtungen in der gegenwärtigen experimentellen Literatur darzustellen. „Ihre Mittel und Methoden ähneln sich häufig, ihre Referenzgrößen und ihre Übersetzungen, was den Status von Text, Autor und Performance in der Literatur der Gegenwart angeht, sind oft dieselben.“¹⁶⁹ behauptet Bajohr. Er meldet sich zur Tradition des konzeptuellen Schreibens, wie es die Autoren Christian Bök, Vanessa Place, Kenneth Goldsmith, oder Craig Dworkin repräsentieren, die laut Bajohr sowieso die historischen Avantgarden und Dada mit modernen Mitteln fortsetzen. Der Verfasser hebt Worte von Goldsmith hervor, in denen erklärt wird: „Beim konzeptuellen Schreiben ist die Idee oder das Konzept der wichtigste Bestandteil.“¹⁷⁰ Zur konzeptualisierten Textproduktion gehören einerseits schon seit Mittelalter bekannte Permutationen und mathematische Kombinatorik in der Literatur, andererseits aber auch Literatur, die durch die Applikation der Programmcodes entsteht. Bajohr schlägt dafür in Anspielung

¹⁶⁷ Ebenda, S. 114.

¹⁶⁸ Bajohr, Hannes (Hrsg.): *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, Berlin: Frohmann Verlag 2016.

¹⁶⁹ Bajohr, Hannes: *Das Reskilling der Literatur*, in Bajohr 2016, S. 7.

¹⁷⁰ Goldsmith, Kenneth: *Paragraphen zum konzeptuellen Schreiben*, in: *Edit*, 63/2014, S. 59, zitiert nach Bajohr 2016, S. 7.

an Phillip Galanter¹⁷¹ die Bezeichnung „generative Codeliteratur“¹⁷² vor. Die These lässt sich laut Bajohr

„[...] in einer Verhältnisgleichung darstellen:

Code : Output = Konzept : Werk

Zu lesen als: Der Code verhält sich zum Output wie das Konzept zum Werk. [...]

Was konzeptuelle Literatur und Codeliteratur verbindet, ist die Tatsache, dass beide die Idee eines starken Autogenies und subjektiver Expressivität als *modus operandi* der Literaturproduktion negieren.“¹⁷³

Fraglich bleibt jedoch, dass die digitale Konzeptualisierung der Literatur bestimmte fachliche Kompetenzen der Künstler, also ‚Codekompetenzen‘¹⁷⁴ voraussetzt, die natürlich den kulturtechnischen Standards der Epoche entsprechen. Der Band stellt theoretische Überlegungen sowie konkrete Arbeiten von Künstlern, die anhand dieser Kompetenzen produktiv sind und ihre Werke im Rahmen der vorgestellten Richtung der literarischen digitalen Avantgarde schaffen. Vertreten sind u. a. Florian Cramer, der die Kontinuität von der digitalen zur Codeliteratur repräsentiert, Swantje Lichtenstein, Marc Matter, Beat Suter, Daniel Snelson, Nick Montfort, Zuzana Husárová oder der österreichische digitale Künstler Jörg Piringer.

Alle in diesem Kapitel gezeigten Phänomene haben sich im neuen Jahrtausend verbreitet und popularisiert in dem Sinne, dass immer mehr Akteure durch einfachere und zugänglichere Instrumente des Internets 2.0 Zugang zu den digitalen Inhalten haben und ihn gleichzeitig auch mitgestalten. Das gilt auch für das literarische Feld mit Ausnahme der Hypertextliteratur, die als solche verschwindet. Gleichzeitig hat sich das digitale Erzählen durch die Technologien des Internets 2.0 verwandelt. Stets werden literarische Texte im World Wide Web und in literarischen oder

¹⁷¹ Vgl. Galanter, Phillip: *What ist Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory*, [online] https://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf [11. 3. 2021].

¹⁷² Bajohr 2016, S. 9.

¹⁷³ Ebenda, S. 12.

¹⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 18.

Autorenblogs publiziert, besprochen, kritisiert und multipliziert. Die Narration findet aber nicht durch (literarische) Texte statt, sondern setzt ihre Bewegung auf der Flugbahn vom Text zum Bild fort. Geschichten werden mittels Text-Bild-Medien und Applikationen globaler Korporationen verbreitet und die vernetzte Interaktivität ist dabei eine entscheidende Voraussetzung. Computerspiele verbreiten sich weiter, werden immer häufiger online gespielt und programmierte multimediale Aktionen versuchen auf manche Absurditäten dieser neuen digitalen Narrationen aufmerksam machen. Im nächsten Kapitel bemühe ich mich um eine anschauliche Orientierung in den Kontexten des digitalen Feldes, das die digitale Literatur in den letzten Jahren umgibt, wobei die Kontexte über einen globalen Charakter verfügen. Dieser Kontext umrahmt nämlich auch die später im Kapitel 7 behandelten digitalen literarischen Projekte aus Österreich.

6. Der intermediale literarische Kontext nach der Jahrtausendwende

Das Erzählen ist schon immer ein menschliches Grundbedürfnis gewesen. Die Erfahrungen, Geschehnisse, Gehörtes und Gesehenes werden zu neuen Geschichten, die wiederholt und immer weiter tradiert werden. Dabei entstehen Zusammenhänge, die die eigene Perspektive mit der tradierten der Vorfahren oder mit einer fremden verbinden und zu einer neuen Erfahrung machen. Die Praktiken des Erzählens gehen aus den existierenden sozialen Umständen hervor und werden aus diesen auch interpretiert. In der heutigen digital und wirtschaftlich globalisierten Welt treffen narrative Praktiken aus vielen Kulturen ohne große Hindernisse aufeinander und dienen einer Bereicherung der eigenen Erfahrung oder führen zu Missverständnissen und Konflikten.¹⁷⁵ Somit spiegeln die erzählten Geschichten die gesellschaftlichen Phänomene und ihre Wandlungen wider, sie sind von ihnen geprägt, werden zu ihren Inhalten und übernehmen auch ihre Formen. Die aktuelle gesellschaftlich-kulturelle Dynamik konzentriert sich in den technologischen multimedialen Formaten und die Formen der Narration werden Bestandteile dieses Wandels. Schachtner betont, dass eine Voraussetzung des Erzählens die Fähigkeit ist, „[...] sich einer Sprache zu bedienen; Sprache ist Träger von Erzählungen.“¹⁷⁶ Gemeint sind nicht nur die traditionellen verbalen Formen der Kommunikation, sondern auch andere Formen der Codierung wie Bilder oder andere Symbole. Genauso prägend für das Erzählen ist der Raum, in dem oder durch den erzählt wird, und die Zeit, in der das Erzählen stattfindet und zu der es sich bezieht.

6.1. Digitales Erzählen 2.0

Das zum Vorhaben dieser Studie relevante Umfeld bildet der Erzählraum Internet in seiner Gestalt nach der Jahrtausendwende. Eines der Grundmerkmale des Erzählfeldes Internet ist seine Vernetzung, in der die Netzakteure sozial interagieren, in der Textbausteine von den elementaren Schichten des tiefsten Programmcodes bis

¹⁷⁵ Siehe Schachtner 2016, S. 13.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 34.

zur Oberfläche und bis zu den von Netzakteuren publizierten Texten verlinkt sind und wo einzelne Geräte von Computern über Tablets bis zu Handys verkoppelt sind.¹⁷⁷ Die interaktive Kommunikation im Rahmen der Netze lässt sich auch durch eine Reziprozitätsnorm ausdrücken. Auf der einen Seite wird im Internet erzählt, auf der anderen wird dort das Erzählte gelesen, kommentiert, ergänzt und weiter verbreitet. Es wird prinzipiell, wie schon immer, gegeben und genommen.

„Das Reziprozitätsprinzip kann nur funktionieren, wenn das digitale Netzwerk Heterogenität und Vielfalt aufweist. Man könnte nichts geben, wenn man nur das Gleiche anbieten könnte. Das Gleiche zu geben, was man bekommen hat, ist in unserer Kultur tabuisiert. [...] Auch das Geben und Nehmen im Rahmen digitalen Erzählens baut auf Verschiedenheit. Die Anderen sind in ihrer Andersheit gefragt als Quelle neuer Impulse, was in digitalen Netzwerken, in denen sich Menschen verschiedenen Alters und Geschlechts, verschiedener sozialer und geografischer Herkunft versammeln, stärker als in lokal und national begrenzten oder milieuspezifischen Netzwerken gefördert wird.“¹⁷⁸

Eine Voraussetzung der Reziprozität ist die globale Offenheit und Durchlässigkeit der Netzwerke, die zur impliziten Interaktivität des Internets 2.0 führt, in der kulturelle, sprachliche und nationale Grenzen nur eine marginale Rolle spielen. Die Globalisierung wäre ohne die digitale Vernetzung unmöglich gewesen und die Verknüpftheit ist zugleich eine der Ursachen sowie das Zeichen der globalen ökonomischen, kulturellen, politischen und sozialen Beziehungen. Somit ermöglichen die globalen digitalen Medien zumindest theoretisch eine Ausweitung des subjektiven digitalen Handelns und der gegenseitigen Kommunikation im Netz. Begriffe, die Schachtner in diesem Zusammenhang verwendet, sind Transkulturalität und Transnationalität in einer durch die Digitalisierung neu definierten Bedeutung.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 78f.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 81.

„Bezogen auf das Erzählen im Netz bedeutet das, dass Geschichten aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten ineinander verwoben und mit diesen Geschichten auch die in ihnen enthaltenen kulturellen Codes.“¹⁷⁹

Das Erzählen im und durch das Internet ist ein relativ neues Phänomen. Erst um die Jahrtausendwende hörten die digitalen Geräte auf, multifunktionale Schreibmedien zu sein, und begannen, dem massenhaften Verbreiten von Inhalten zu dienen. Das geschriebene Wort wurde durch Bilder ergänzt, sodass die Mitteilungen mittels Bilder v. a. auf der emotionalen Ebene überwiegen und über eine potentiell weltweite Reichweite verfügen. Auch wenn die Rolle des Bildes in den sozialen Medien der alltäglichen Kommunikation wächst, meint Frank Hartmann, dass der Text in der Kommunikation westlicher Kulturen privilegiert wird, während das Bild als weniger wert betrachtet wird:

„- Die Lesbarkeit von Ideen und Erfahrungen gilt als publizistisches Ideal und als qualitativ höherwertig.

- Was lesbar ist, gilt als informativ, während Bildformaten nur ein Unterhaltungswert zugesprochen wird.

- Bilder gelten als leichter und schneller decodierbar und daher weniger komplex.

- Bilder gelten als oberflächlich, während Texte als Medien der Differenzierung wahrgenommen werden.“¹⁸⁰

Die digitalen Technologien, Social Media und Geräte großer Korporationen integrieren jedoch den interaktiven Austausch von Bildern und Textformaten unter den Netzakteuren. Die Kultur wird in diesen Text-Bild-Formaten neu reproduziert und erzählt. Bilder erwecken leichter die Aufmerksamkeit anderer Netzakteure und dienen einer erfolgreicherer Publikation eigener Narrationen.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 89.

¹⁸⁰ Hartmann, Frank: *Multimedia* Wien: Facultas. 2008, S 22f.

„Sprachsymbolische Interaktionsformen dienen dazu, Sprechzeichen und Textstrukturen zu entziffern und zu verstehen, während sich sinnlich-symbolische Interaktionsformen dem sinnlichen und emotionalen Gehalt einer präsentativen Symbolik, wie sie uns in Bildern entgegenkommt, öffnet.“¹⁸¹

Genauso, wie die Grenzen zwischen Textmitteilung und Bild im digitalen Erzählen unsichtbar werden und in Bewegung kommen, verschwinden auch die Übergänge zwischen sinnlich-symbolischen und sprachsymbolischen Interaktionsformen, damit beide Seiten der Kommunikation entsprechend aktiv in der Kommunikation hervortreten können. Daneben integrieren die Erzähltechniken im Internet auch andere Formate, neben Text und Bild (ggf. Video als bewegte Bilder) erscheint noch der Ton in unterschiedlichen Gestalten wie Hintergrundaufnahme, Musik oder verbaler Kommentar als ergänzendes Element. So ähneln solche Narrationen dem alten Konzept eines Gesamtkunstwerks. Trotzdem behält das Bild die leitenden Funktionen, die mit Emotionen und Aufmerksamkeit verbunden sind. Bilder erwecken Aufmerksamkeit, kommunizieren im digitalen Kontext der bildbasierten Social Media mit anderen Bildern, werden Bindemittel im Erzählen oder dienen zur Selbstpräsentation und -inszenierung, die oft als ein Versuch für eine bessere Rekonstruktion des Selbst oder der Umwelt des Netzakteurs einen stark narrativen Akzent bekommen. Schachtner widmet sich noch einem wichtigen Aspekt des neuen digitalen Erzählens – dem auf Henry Jenkins gestützten transmedialen Erzählen. „Transmedia, used by itself, simply means ‚across media‘.“¹⁸² Jenkins’ prägender Begriff lautet „Transmedia Storytelling.“¹⁸³ Das transmediale Erzählen „[...] ist eingebettet in Kommunikations-, Informations-, Bilder-, Soundströme, die sich über verschiedene Medien hinweg ziehen.“¹⁸⁴ Die Formate werden dementsprechend verkürzt oder vereinfacht, die erzählte Geschichte erscheint gleichzeitig oder kurz nacheinander als Buch, Film, Computerspiel und in Form von Merchandising. Das

¹⁸¹ Schachtner 2016, S. 99.

¹⁸² Jenkins, Henry: *Transmedia 202. Further Reflections*. [online] http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html [11. 3. 2021].

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Schachtner 2016, S. 193ff.

transmediale Erzählen setzt schon automatisch das aktive und interaktive Mitmachen der Rezipienten voraus. Es kann die Gestalt des Recycling von Erzähltem aus der Vergangenheit haben, wie auch das Einbeziehen von aktuellen Erlebnissen oder kulturellen Gegebenheiten. Geschichten werden auf mehreren Ebenen und Plattformen erzählt und das digitale literarische oder audiovisuelle Erzählen rechnet schon damit, dass Rezipienten antworten, kommentieren oder weiter mit dem Erzählten digital umgehen werden, was wieder eine narrative Form bekommt. Der Nutzer kann sich mit einer Figur identifizieren und ihre Linie in der Erzählung oder in der realen Welt verfolgen oder sich die Geschichte aus mehreren Texten, Kanälen oder nur Spuren zusammenstellen. Die Geschichte steht also im Mittelpunkt und der Rezipient kann sich ihr durch unterschiedliche Plattformen und mit verschiedenen technischen Mitteln annähern. Ein Segment des transmedialen Erzählens sind ‚Alternate Reality Games‘, Spiele, in denen der Nutzer auf verschiedenen Plattformen Teile der erzählten Geschichte, die meistens einem Rätsel ähnelt, sammelt. Zur Lösung führen viele Informationen, die mittels glaubwürdig wirkender Blogs, Websites, SMS, E-Mails, Bilder, Social Media wie Facebook oder Twitter mitgeteilt oder angedeutet werden. Alles in der Konzeption der Spiele führt zur möglichst großen Teilnahme von Spielern. Einige der größten Motivationsfaktoren bei solchen transmedialen Aktivitäten sind Neugier und Spannung beim Entdecken von Schichten der erzählten Geschichte. Ein problematischer Faktor solcher narrativen Formate sind der Wechsel der Plattformen oder der komplizierte und im Prinzip unbequeme Umgang mit mehreren unterschiedlichen Technologien.

Im literarischen Feld bietet dies einen neuen Weg für die ‚Enttraditionalisierung‘, das Loswerden von tradierten Werten und Strukturen, das den westlichen Kulturen seit der Moderne inhärent ist, und die ‚Pluralisierung‘ bzw. ‚Überlagerung‘ digitaler und virtueller Lebensräume.¹⁸⁵ „Für die Netzakteure_innen und Blogger_innen ist es selbstverständlich geworden, mehrere digitale Netzwerke, Informationsnetze und Computerspiele zu nutzen und das oft nahezu gleichzeitig.“¹⁸⁶ Natürlich bringt dies

¹⁸⁵ Ebenda, S. 198.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 202.

markante Veränderungen in der Konzentration und Fähigkeit, längere oder komplexere digitale Texte zu lesen.¹⁸⁷

Ein Phänomen kleiner Zirkel von Interessierten mit minimalem Lesepublikum war lange die Fan-Fiction. Das hat sich mit dem Internet und v. a. mit dem Web 2.0. wesentlich verändert. Mit relativ wenig Aufwand können die Autoren ein weites Publikum erreichen, bei internationalen Titeln der Sci-Fi- oder Fantasy-Literatur bilden die Fan-Fiction communities ein riesiges, weltweit verbreitetes und sehr unübersichtlich strukturiertes Feld. Folgendermaßen wird der deutschsprachige Wegweiser *Fan-Fiction.de* eingeleitet, in dem sich Zehntausende von ‚Laien‘ verfasste Fortsetzungen und Variationen von internationalen Bestsellern sowie deutschsprachigen Klassikern finden:

„Fangeschichten und Gedichte über Charaktere, deren Copyright nicht beim Autor der Arbeit selbst liegt. Eine bereits existierende Geschichte wird von einem Fan derselben weitererzählt, ausgeschmückt oder auch umgeschrieben. Das Categoriesystem für den Fan-Fictionbereich ist vorlagenbezogen organisiert. Sucht man beispielsweise eine Fan-Fiction aus dem "Star Wars"-Universum, so wird man diese unter "Fanfiktion" > "Kinofilme" > "Star Wars" finden.“¹⁸⁸

Ein bisher noch nicht gelöstes Problem bildet die Transfugalität – Vergänglichkeit der Netzkunst. Nicht nur bei literarischen Projekten im Internet, sondern auch bei sehr häufigen Installations- und Konzeptkunstwerken im Internet muss man mit einem temporären Charakter der Projekte rechnen. Oft sind veraltete Plug-ins oder HTML-Codes daran schuld, dass die Projekte später mit Fehlern, nur in bestimmten Browsern oder gar nicht mehr abspielbar sind. Weil eine Archivierung der Projekte, an denen Nutzer aus dem Publikum teilnehmen, wo in einer Live-Situation kollaborativ gearbeitet wird und die Outputs nur augenblicklich computergeneriert werden, nur teilweise möglich ist, rechnen viele Projekte vom Anfang an nur mit einer

¹⁸⁷ Vgl. Stocker, Günther: „Aufgewacht aus tiefem Lesen.“ *Überlegungen zur Medialität des Bücherlesens im digitalen Zeitalter*, in: Herrmann, Hans-Christian von/Jeannie Moser: *Lesen. Ein Handapparat*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2015, S. 33-48.

¹⁸⁸ <http://www.fanfiction.de> [11. 3. 2021].

Dokumentation. Die Vergänglichkeit der Kunst im Internet wird oft auch zum Thema solcher digitalen Happenings und Performances.

6.2. E-Book

Im literarischen Feld hat sich massenhaft das Phänomen des E-Books durchgesetzt. Um einen komplexen Einfluss auf den Rezipienten bemühen sich die sog. ‚enhanced‘ E-Books, die ein anderes Leseerlebnis erreichen wollen, in dem sie mit Text, Videos, Ton oder Bildern zugleich operieren und sich dadurch Games ähneln. Ein standardisiertes E-Book verkörpert eine Integration des traditionellen Buches mit den neuen digitalen Möglichkeiten. Es imitiert sogar digital einige Eigenschaften der gedruckten Publikation im Format oder der Illusion des Umblätterns. Prinzipiell bringen die E-Books einen Text, der genauso in einem traditionellen Buch erscheinen kann oder elektronische Versionen eines Buches, die auf die Materialität des Buches und dadurch auf z. B. feste grafische und typografische Gestaltung des Buches verzichten. Gleichzeitig aber ermöglicht ein E-Book alle von den oben genannten Eigenschaften der digitalen Welt.

„Denn auch wenn die Distribution von Ebooks nahezu ausschließlich über das Netz erfolgt, handelt es sich bei ihnen doch zunächst schlicht um digitale Objekte in der Tradition des Buches: digitale Objekte, die prinzipiell auch unabhängig vom Netz funktionieren, wobei ihr ›Funktionieren‹ sich entsprechend ohne Berücksichtigung der digitalisierten Vernetzung analysieren lässt.“¹⁸⁹

Die größten Anbieter und ihre Geräte bzw. Apps ermöglichen in Verbindung mit dem abgebildeten Text Recherchen in Wörterbüchern und im Internet, Annotationen oder Markierungen. „Und die Integration von Social Reading- und Social Cataloging-Komponenten in die Software von Ebook-Readern öffnen die Rezeption von Ebooks hin zum Raum digital vernetzter Kommunikation.“¹⁹⁰ E-Books haben den Weg zu den

¹⁸⁹ Trilcke 2013, S. 5.

¹⁹⁰ Ebenda.

Nutzern seit den neunziger Jahren gefunden, als die Firma Palm ihren populären Organizer auf den Markt brachte oder auch dank des beliebten Geräts Rocket eBook von Nuovo Medi. Dank der Verbreitung des PDF-Formats nach 2000 haben sich eingescannte Bücher illegal verbreitet, bis sich die Technologien, Infrastrukturen und Formate (neben PDF noch EPUB und Mobi) der größten Anbieter etablierten. Diese Anbieter wie Amazon oder Apple bieten auch eine komplexe und offizielle Unterstützung für Autoren, die Verlagen und Redaktionen ausweichen und zu Selfpublishern werden können. Die Unabhängigkeit wird aber durch oft fehlende Professionalität des Covers oder durch weniger aufwändiges und professionelles Marketing begleitet.

6.3. Blog

Alle diese Erscheinungen im Feld der Literatur wären ohne die avantgardistische Netzliteratur der neunziger Jahre wahrscheinlich nur teilweise denkbar. Für eines der überlebensfähigsten Phänomene im Feld der gegenwärtigen digitalen Literatur im Web 2.0 halte ich den Autoren-Blog. Um den folgenden Abschnitt einzuleiten, stütze ich mich auf das folgende Zitat von Rainer Meyer alias Don Alphonso:

„Die Netzliteratur, die um das Jahr 2000 zur Zukunft der Schriftstellerei erkoren wurde, war rückblickend nur ein Strohfeuer in den Medien. Der Niedergang vollzog sich gleichzeitig mit dem Scheitern der New Economy, des Neuen Marktes und der Netzkunst. [...] Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass mit dem Niedergang der Netzliteratur [...] die Erfolgsgeschichte der Blogs beginnt.“¹⁹¹

Blogs stellen eine Variante dessen dar, wie man literarische Texte sowie Kommentare und persönliche Meinungen zu verschiedenen Themen online publizieren, wie man mit den Lesern/Nutzern kommunizieren und wie man sich dadurch Aufmerksamkeit verschaffen kann. Damit versammeln sich in literarischen Autorenblogs manche

¹⁹¹ Alphonso, Don: *Warum diese Blogger? Warum nicht die Anderen?* In: Alphonso, Don/Kai Pahl: *Blogs! Text und Form im Internet*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2004, S. 18f, zit. nach Hartling 2009, S. 317.

Eigenschaften von Gattungen wie Fortsetzungsroman, Tagebuch, Kurzgeschichte oder Gedicht. Ihre Vernetzung und die Kommentarfunktion ist im Feld der Literatur nicht Neues, wenn man an das Schaffen des *Pegnesischen Blumenordens*, den Briefroman oder die Salonliteratur in den letzten vier Jahrhunderten denkt. Jedoch kann man davon ausgehen, dass die Verlinkung der Einträge in den Blogs, die Beziehung der Texte im Blog zu anderen Texten der Autoren, die in klassischen Büchern herausgegeben worden sind, die Vernetzung von Kommentatoren und Autoren selbst, die Möglichkeit der weiteren Verbreitung und ggf. Modifizierung der Blogeinträge im digitalen Literaturfeld, den Charakter der literarischen ‚Blogosphäre‘ bestimmen. Somit entsteht ein eigenständiger literarischer Online-Diskurs. Um die Blogs können sich soziale Umwelten, literarische Kontexte und Lesermilieus konzentrieren, die eine adäquate schnelle und unmittelbare literarische Kommunikation möglich machen. Es lässt sich ergänzen, dass

„[...] *Blogosphäre* zum *Kommunikationsbereich*, d. h. zum gesellschaftlichen Bereich wird, in dem nach konkreten Handlungsnormen und Konventionen gehandelt wird und der auch ein situativ und sozial definiertes Ensemble von Textsorten ausmacht.“¹⁹²

Während das ‚alte‘ Web neue Möglichkeiten in Kommunikation und Interaktion brachte, charakterisieren das Web 2.0 professionell designierte Dienstleistungen, die gratis sind oder bezahlt werden, die aber die Möglichkeiten der Partizipation der Nutzer am digitalen Geschehen in einer besonderen Weise zugänglich und einfach machen. Nicht die Inhalte selbst, sondern die Interaktivität beim Ausstellen, Teilen und Behandeln der Inhalte wurde zu einem der Zwecke der Existenz von Web 2.0. Im literarischen Feld heißt es v.a:

¹⁹² Pedzisz, Joanna: *Profil des Online-Diskurses in Blog-Interaktionen an der Schnittstelle zwischen theoretischem Konzept und empirischem Modell*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2016, S. 15.

„Nicht nur das sprachliche Produkt des Einzelnen (E-Mail, Blog- oder Twitter-Beitrag) ist von Interesse, sondern vielmehr das Zusammenspiel mehrerer (Teil)Texte, wie auch die Kontextualisierung und Vernetzung dieser sprachlichen Einheiten.“¹⁹³

Daher lassen sich folgende Kriterien zusammenstellen, die die Funktionalität eines Autoren-Blogs hinsichtlich der potentiellen Rezeption von publizierten Texten untersuchen können: das Design des Blogs und seine Funktion, die Hierarchie und Struktur der Blog-Seite, vorkommende Funktionalitäten und ihr Zweck, Voraussetzungen für die Aktivitäten der Rezipienten und Formen der Interaktivität. Zu erwähnen ist noch die Verwandlung des Hypertextes von einer materialisierten Kontextualisierung, die oft nur manuell programmierbar war, in den frühen Jahren des Internets, zu einer automatischen Funktionalität der mobilen digitalen Geräte, der Apps und allgemein der nutzerfreundlichen Interface des Web 2.0. Deshalb spricht z. B. Hans-Jürgen Bucher nicht mehr vom Hypertext als solchem, sondern von ‚Online-Angeboten‘,¹⁹⁴ die dem Nutzer durch unterschiedliche technologisch designierte Lösungen die Möglichkeit geben, im Text, Kontext oder Medium weiter zu kommen. Das mit Absicht und konsequent verwendete Wort ‚Angebot‘ soll die aktive Rolle des Nutzers unterstreichen, der die Wahl hat, wie er sich durch das verlinkte Feld der Kommunikationsangebote bewegt. Aktiviert werden dabei die Absichten des Rezipienten, sein Vorwissen, seine Motivation und die Aktualisierung seines Wissensbestandes. „Der Sinn eines multimodalen Kommunikationsangebotes wird deswegen von den Rezipienten selbst konstruiert.“¹⁹⁵ Das alles vereinfacht natürlich eine nichtlineare, diskontinuierliche und selektive Rezeption des Erzählten, das im Kontext der grafischen Zusammenhänge im Aufbau der Webseite und visueller Anziehungspunkte wahrgenommen wird.

Nach Pedzisz lassen sich die wichtigsten Merkmale von Blogs im Web 2.0. nach den Blickwinkeln der Technologie, Funktionalität und soziologischen Aspekte

¹⁹³ Runkehl 2012, S. 13.

¹⁹⁴ Vgl. Bucher, Hans-Jürgen: *Online-Diskurs als multimodale Netzwerk-Kommunikation: Plädoyer für eine Paradigmenweiterung*, in: Fraas, Claudia/Stefan Meier/Christan Pentzold (Hrsg.): *Online-Diskurse: Theorien und Methoden transmedialer Online-Diskursforschung*. Köln: Herbert von Halem 2013, S. 60.

¹⁹⁵ Pedzisz 2016, S. 48.

gliedern¹⁹⁶ und zusammenfassen. Blogs dienen in erster Linie der Veröffentlichung von Textbeiträgen in umgekehrter Chronologie, worin die literarischen Blogs persönlichen literarischen Genres und v. a. Tagebuchliteratur ähneln. Somit ist dieses Instrument prinzipiell nicht zu einer institutionellen, sondern einer persönlichen Nutzung geeignet. Blogs basieren auf der Linkstruktur und stellen deshalb intertextuelle, intra- sowie intermediale Relationen her, wodurch technologische Mittel durch interaktive Lösungen wie Kommentarfunktionen, Gästebücher, Umfragen, Diskussionsforen, Feed-Reader, Buttons der sozialen Netzwerke, kalendarische Tools usw. den kommunikativen Charakter der Blogs unterstreichen. Das alles unterliegt einem wenn möglich funktionalen, nutzerfreundlichen und visuell attraktiv gestalteten Layout, um sich einer vordefinierten Zielgruppe anzunähern, möglichst breites Publikum zu gewinnen und zum wiederholten Besuch zu motivieren. Dadurch werden Blogs zum Mittel der öffentlichen Debatte und es wird nicht primär damit gerechnet, dass Blogs irgendwann in einer gedruckten Form erscheinen. In der Beziehung zwischen Autor und Leser, resp. Rezipienten bleibt die Konstellation eines literarischen Blogs noch relativ traditionell. Die Nutzer verfügen über keine Möglichkeit, den Inhalt zu ändern und zu beeinflussen. Über alle Funktionalitäten entscheidet der Autor und Betreiber des Blogs allein und es liegt in seiner Entscheidung, wie anonym oder wie identifizierbar er wird. Dem Rezipienten sind Linkstrukturen bestimmt, die auf andere Elemente oder Beiträge des Blogs und auf Schichten der sekundären Kommunikation wie Kommentare zum Blog, Kommentare zu Kommentaren bzw. auf Elemente der Social Media verweisen. Durch das Kommentieren, Weiterleiten und Reposten von Textbeiträgen im literarischen Blog entstehen durch nichtlineare Zeichenkomplexe einerseits intertextuelle Beziehungen, andererseits jedoch auch intermodale und soziologisch bedingte Relationen, denn das Blogging sowie seine Rezeption gehören zum bedeutsamen sozialen und gemeinschaftlichen Handeln. Im Unterschied zur traditionellen Tagebuchliteratur können im Publikum eines Blogs soziale Kontakte entstehen, die weiter zur Bildung bestimmter communities, Nutzerkreise, Stammesbesucher und aus der Sicht des Autors auch zum Definieren konkreter Adressatenkreise dienen.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 54ff.

„Anders als im herkömmlichen Tagebuch, das den realen Adressaten verschleiert und sich scheinbar nur nach innen richtet, ist der Leser im Blog nicht als ‚zufälliger‘ Teilhaber einer privaten Aufzeichnung, sondern von vornherein als Partner vorgesehen, der die Entwicklung des über das Blog konstruierte Ich mitverfolgen und kommentieren kann.“¹⁹⁷

Der Autor kann das Blog zur multimodalen Selbstdarstellung und Darstellung seines schöpferischen Potentials sowie zu Marketingzwecken nutzen und dadurch seine digitale Existenz in der virtuellen Welt behaupten und durchsetzen.

„Das multimodale Miteinander auf den Blog-Seiten macht demnach Folgendes aus:

- a. das semiotische Arrangement, das sich in dem Exponieren der identifikatorischen und repräsentationalen Zeichen, dem Gruppieren der partizipatorischen Zeichen und dem Trennen der Kommentarlinks manifestiert,
- b. das Ziel von Blog-Autoren, von den softwaretechnischen Lösungen unterstützt, die Blog-Seite multimodal so zu gestalten, dass erstens die Inhalte durch die thematische Kategorisierung in den Vordergrund treten, zweitens Autoren von den Inhalten hingegen identifiziert und drittens die Inhalte kommentiert werden,
- c. die daraus resultierende Qualität der zwischen den Zeichen entstehenden Zusammenhänge.“¹⁹⁸

Die Autoren der literarischen Blogs und die Nutzer, die mit den Blogs interagieren, handeln in gegenseitiger Kommunikation, die kognitive Fähigkeiten voraussetzt und soziale Kompetenzen verlangt. Die Kommunikationsprozesse im Blog verfügen über einen interaktiven und dynamischen Charakter, doch bleibt die primäre Kommunikation nahezu traditionell einbahnig vom Autor über den Text und seine Gestaltung zum Leser. Alles andere repräsentiert den sekundären kommunikativen Umgang mit den im Blog publizierten Texten.

¹⁹⁷ Giacomuzzi, Renate: *Deutschsprachige Literaturmagazine im Internet*, Innsbruck, Wien, Bozen: Studien Verlag 2012, S. 156.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 72.

7. Beispiele aus Österreich

7.1. Literarische Landschaft in Österreich nach 2000

In dieser Studie werden einige Bewegungen in der literarischen Narration aus Österreich beschrieben, die in den letzten ca. zwanzig Jahren beobachtet werden können und dadurch auch die österreichische ‚Gegenwartsliteratur‘ betreffen. Dieses Kapitel bringt einen Überblick der neuesten Literatur, der vor allem den Kontext der österreichischen literarischen Landschaft um das Jahr 2000 zeigen soll, aus dem die beobachteten Erscheinungen, die in weiteren Kapiteln verdeutlicht werden, in den letzten 20 Jahren ausgehen. Hier wird nicht die Ambition geäußert, alles in der neuen Literatur aus Österreich zu beschreiben, sondern es wird versucht, auf Tendenzen aufmerksam zu machen, die am Anfang des neuen Jahrtausends zu beobachten sind und die die bedeutende Entwicklung der gegenwärtigen digitalen literarischen Narration umrahmen. Die folgende synthetisierende Zusammenfassung der Umstände im österreichischen literarischen Feld basiert u. a. einerseits auf den Auslegungen von Wendelin Schmidt-Dengler, besonders wegen der Knappheit und Genauigkeit, mit denen er komplexe Prozesse in der österreichischen Literatur, die ihren Ursprung in den neunziger Jahren hatten, benennen konnte. Andererseits stützt sich das Kapitel auf den repräsentativen Analysen von Klaus Zeyringer und Stefan H. Kaszyński wegen der Breite der zusammengebrachten Informationen sowie wegen der Tiefe, in die ihre Interpretationen von komplizierten Prozessen im literarischen Feld hineintauchen. Spezifische Studien zu einzelnen Bereichen oder Autoren nach der Jahrtausendwende bringen auch der von Michael Boehringer und Susanne Hochreiter herausgegebene Sammelband *Zeitenwende: Österreichische Literatur seit dem Millennium, 2000–2010*,¹⁹⁹ die von Stefan Kramer und Daniela Strigl vorbereitete Nummer von *ide* –

¹⁹⁹ Boehringer, Michael/Susanne Hochreiter: *Zeitenwende: Österreichische Literatur seit dem Millennium, 2000–2010*, Wien: Praesens 2011.

Österreichische Gegenwartsliteratur 2000 – 2010,²⁰⁰ oder Günther Stockers Beitrag über die gegenwärtige österreichische Migrationsliteratur.²⁰¹

Der Begriff der ‚Gegenwartsliteratur‘ bleibt nicht eindeutig definierbar. Für die aktuelle Situation besteht der Gegenwartsbezug darin, dass man sich auf die textgenetische, thematische, motivische sowie formale Gegenwärtigkeit der Literatur konzentriert. In Anlehnung an die Überlegungen von Michael Braun wird die Zeitgenossenschaft von Autor, Leser und Kritiker und die Orientierung der besprochenen Literatur auf die Gegenwart und Zukunft betont.²⁰²

„Im Gegensatz zu früheren (abgeschlossenen) Epochen hat die Gegenwartsliteratur einen wandelbaren Anfang und ein unabsehbares Ende. Aufgrund dieser Mobilität der Eckdaten ist Gegenwartsliteratur auf der Zeitachse keine in sich abgeschlossene Epoche. Hier bietet sich das Bild von der ‚gleitenden Zeit‘ an (Paul Michael Lützeler). Mit dem Fortschreiten der Gegenwart, d. h. mit dem permanenten Verwandeln von Zukunft in Gegenwart, verschieben sich Anfang und Ende der Gegenwartsliteratur.“²⁰³

Ein bestimmendes Zeichen der Überlegung der Gegenwartsliteratur ist das chronologische Denken, das sie irgendwohin zwischen vergangene und abgeschlossene Perioden und die Zukunft positioniert. Die Gegenwartsliteratur bemüht sich, das verschwundene Historische neu zu aktualisieren und das Gegenwärtige für die offene Zukunft zu formulieren. Ein besonderes Zeichen der Gegenwartsliteratur ist also ihre Generationsspezifikation. Carsten Gansel und Elisabeth Herrmann betonen, dass auch generationsspezifische Erfahrungen in die Gegenwartsliteratur durchdringen, die später von der Literaturgeschichte als prägend oder typisch bezeichnet werden können:

²⁰⁰ Krammer, Stefan/Daniela Strigl (Hrsg.): *Österreichische Gegenwartsliteratur 2000 – 2010. ide – informationen zur deutschdidaktik* Nr. 4/2011, Innsbruck: StudienVerlag, 2011.

²⁰¹ Stocker, Günther: *Neue Perspektiven. Osteuropäische Migrationsliteratur in Österreich*, deutsche Version des Vortrags an der Stanford University im Rahmen der Tagung *Austria and Central Europe Since 1989: Legacies and Future Prospects*, 2009, S. 2, [online] http://www.lebensspuren.net/medien/pdf/Guenther_Stocker.pdf [11. 3. 2021].

²⁰² Braun, Michael: *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien: UTB 2010, S. 14f.

²⁰³ Ebenda, S. 21.

„Für die Gegenwartsliteratur wird man nun annehmen können, dass vor allem jene Signaturen von Wirklichkeit in das Blickfeld der Autorinnen und Autoren geraten, die generationsspezifisch an bestimmte Schlüsselerfahrungen gebunden und in jeweils individueller Weise auf die vom Einzelnen gegenwärtig wahrnehmbaren Werte, Normen, Hoffnungen, Vergangenheits- sowie Zukunftsreferenzen bezogen sind. Insofern kann man diesbezüglich von der in der kulturwissenschaftlichen Forschung formulierten Position ausgehen, dass Gegenwartsliteratur zum einen ein Medium ist, über das in Form von narrativen Inszenierungen individuelle und generationenspezifische Erinnerungen für das kollektive Gedächtnis bereitgestellt werden. Die Art und Weise der narrativen Inszenierung in literarischen Texten sagt damit immer etwas über die in einer Gesellschaft funktionierenden Prozesse der Gedächtnisbildung aus, aber eben auch über ihre gegenwärtige Verfasstheit.“²⁰⁴

Die Formulierung ‚narrative Inszenierungen‘ überschreitet in den weiter betrachteten Beispielen aus der österreichischen Literatur die Form des literarischen Textes und wird zum eigenständigen Format der multimedialen Narration. Nachdem der Begriff der ‚Gegenwartsliteratur‘ kurz näher gebracht wurde, sollten ‚Eckdaten‘ erwähnt werden, die den Anfang der aktuellen ‚Epoche‘ für Zwecke dieser Studie symbolisch markieren können. Ein besonderes und prägendes literarisches Ereignis im österreichischen Literaturfeld der letzten Epoche ist ohne Zweifel die Verleihung des Literaturnobelpreises an die österreichische Schriftstellerin und Dramatikerin Elfriede Jelinek im Jahr 2004. Neben Jelinek wurde der Nobelpreis für Literatur 2019 auch Peter Handke zuerkannt. Die international anerkannte Autorin Jelinek verfügte in der Zeit über eine besondere Position in dem österreichischen Literaturbetrieb, die am besten der abwertende Titel ‚Obersteirerin gewinnt Literaturnobelpreis‘²⁰⁵ der steirischen Ausgabe der österreichischen Boulevard-Zeitung *Kronen Zeitung* symbolisiert. Nach der Annahme des Preises unternahm Jelinek ihren demonstrativen Rückzug aus der öffentlichen Debatte in den virtuellen

²⁰⁴ Gansel, Carsten/Elisabeth Herrmann: »Gegenwart« bedeutet die Zeitspanne einer Generation« – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen, in: Gansel, Carsten/Elisabeth Herrmann, (Hrsg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 18f.

²⁰⁵ Zit. nach Strigl, Daniela: *Auswärtssiege, Sittenbilder, Bilderbögen*, in: *Büchereiperpektiven. Literatur aus Österreich*, Nr. 1, 2011, S. 2.

Raum, u. a. mit ihrem nur online publizierten Roman *Neid*.²⁰⁶ Als einen nächsten Wendemoment, den man zu den ‚Anfängen‘ der österreichischen Gegenwartsliteratur zählen kann, lässt sich die österreichische Saga *Es geht uns gut*²⁰⁷ (2005) von Arno Geiger nennen. Die bürgerliche Familiengeschichte setzt sich literarisch und im österreichischen Kontext neuartig mit der Epoche der österreichischen Zweiten Republik auseinander, die zu einem besonders tragenden Thema der österreichischen Nachkriegsliteratur geworden ist. Im selben Jahr wurde auch der weltweit erfolgreiche Roman Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*²⁰⁸ herausgegeben, wobei beide Romane eine weitgehende Anerkennung und internationale Verkaufserfolge erreicht haben. Dadurch sollen diese Werke nicht den Charakter der österreichischen Gegenwartsliteratur repräsentieren, sie dienen hier nur einer symbolischen Abgrenzung der mittlerweile klassisch gewordenen Antiheimatliteratur von der unter Einfüssen der Globalisierung und Digitalisierung entstandenen neuesten Literatur.

Einerseits können diese Beispiele die Schwerpunkte der gegenwärtigen Literatur aus Österreich annähern, die weiterhin scheinen, jedoch unter anderen Blickwinkeln betrachtet, Erinnerung und Heimat zu thematisieren. Andererseits prägen bei jüngeren Autoren die Weltoffenheit, Multikulturalität und Internationalität den Charakter der gegenwärtigen Literatur. Und auch die neue Medialität scheint ein entscheidendes Thema nicht nur für die Pop-Literatur, sondern v. a. für die digitale Avantgarde geworden zu sein. Die Identität der neuesten österreichischen Literatur wird meistens durch die Unterscheidung von der bundesdeutschen geprägt. Die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur basiert v. a. auf der besonderen Kreativität der Autoren sowie auf der spezifischen Wahl der literarischen Stoffe und auf der thematischen Originalität. Zeyringer zitiert die FAZ, in der die ‚traditionelle‘ überdauernde Auseinandersetzung mit der Heimat und ihrer problematischen Vergangenheit sowie das Bewusstsein der sprachlichen Besonderheit, das schon bei der Wiener Gruppe beginnt, erwähnt wird. Das Besondere aber bildet laut der Zeitung „[...] eine

²⁰⁶ Jelinek, Elfriede: *Neid. Privatroman*. 2007-2008.[online] <https://www.elfriedejelinek.com/NEID.pdf> [11. 3. 2021].

²⁰⁷ Geiger, Arno: *Es geht uns gut*, München: Carl Hanser Verlag 2005.

²⁰⁸ Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.

ausgeprägte Individualität, die sich ebendarin zeigt, wie auf Traditionen geantwortet, mit ihnen gespielt oder mit ihnen gebrochen wird.“²⁰⁹ Schmidt-Dengler macht in diesem Zusammenhang auf ein Paradox aufmerksam, wenn er in seinen Vorlesungen die österreichischen Literaten als Literaten eines Kleinstaates, die je mehr sich mit ihren Problemen eines Kleinstaates beschäftigen, desto engeres Lesepublikum erreichen können:

„Der Zirkel dieser Verösterreicherung scheint mir ein ganz besonders fatales Inlandsprodukt zu sein: Je mehr wir uns darauf verwiesen sehen, unsere österreichische Identität zu behaupten, um so mehr konzentrieren wir uns auf österreichische Probleme – und werden damit, so nicht die literarische Gestaltung Substanz hat, über Österreich hinaus allenfalls als Devianzerscheinung interessant. Ein echtes Double-bind, wenn Sie so wollen.“²¹⁰

Schmidt-Dengler hebt weiter hervor, dass die neueste österreichische Literatur zum Teil eine avantgardistische Literatur ist, die bewusst den Konventionen ausweicht und „[...] die Reflexion auf die Sprache vor jede künstlerische Betätigung stellt, und zeigen möchte, wie die Sprache funktioniert – oder auch nicht funktioniert.“²¹¹ Tradition der österreichischen Avantgarde und des literarischen Experiments ist ein Boden, aus dem auch die neuen Versuche um eine digitale Avantgarde herauswachsen und zu dem sich die Medien-Experimentatoren auch melden. Schmidt-Dengler verweist darauf, dass auch seit den neunziger Jahren eine bewusste Anknüpfung an diese Facette der österreichischen Literatur existiert, also

„[...] daß das, was die Wiener Gruppe in den fünfziger Jahren begann, was von Ernst Jandl und Andreas Okopenko versucht wurde, was sich im Aktionismus und in der

²⁰⁹ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. März 2008 zitiert nach Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2008, S. 432.

²¹⁰ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Österreichische Gegenwartsliteratur ab 1990*, In: *eLib.at* (Hrg.), 03. Februar 2021, [online] https://elib.at/index.php?title=Oesterreich_-_Gegenwartsliteratur_ab_1990_-_Wendelin_Schmidt-Dengler [11. 3. 2021].

²¹¹ Ebenda.

Happening-Kultur niederschlug, was von den Grazer Autoren in den späten siebziger Jahren fortgesetzt wurde, nicht ohne Folgen blieb, und daß viele Autoren eben diese Tendenz fortsetzten.“²¹²

Am Beispiel von Ernst Jandl, dessen Name (neben der Wiener Gruppe oder der Wiener Aktionisten) ein Synonym für einen Experimentator ist, beweist Schmid-Dengler ein Ernstwerden des experimentellen Spiels. Bei Jandl kann man einen Wandel verfolgen, der bis in seine späten Werke zu beobachten ist:

„Das Ich, das aus der (sogenannten) experimentellen Literatur verbannt zu schien, kehrte wieder, und zwar als ein beschädigtes. [...] als ein leidendes, ein entstelltes Ich, als ein Ich, das sich dem der Verfall des Körpers zusehends bewußt wird.“²¹³

Zeyringer betont weiter noch ein identitätsstiftendes Element, nämlich dass bei den österreichischen Autoren und ihrer Herausgaben eine besonders breite institutionelle Unterstützung beobachtet wird. Die österreichische Literaturlandschaft bleibt jedoch laut Klaus Zeyringer weiterhin nicht nur wegen der Lage im Bereich der Verlagslandschaft, sondern auch wegen der Differenzierung des gesamten deutschsprachigen Literaturmarkts relativ eng:

„Wer als Autor auf ein etwas breiteres Publikum und auf Internationalität aus ist, will wie Erich Hackl bei Diogenes in Zürich bzw. in einem der großen oder mittleren Häuser in Deutschland publizieren: Peter Handke, Friederike Mayröcker, Robert Menasse, Doron Rabinovici, Robert Schindel, Josef Winkler bei Suhrkamp; Josef Haslinger, Christoph Ransmayr, Kathrin Röggla, Gerhard Roth, Marlene Streeruwitz bei Fischer; Arno Geiger, Thomas Glavinic, Norbert Gstrein [...], Michael Köhlmeier, Raoul Schrott bei Hanser; Daniel Kehlmann bei Rowohlt; Sabine Gruber bei C. H. Beck; Margit Schreiner bei Schöffling; Melitta Breznik, Anna Mitgutsch bei Luchterhand [...]“²¹⁴

²¹² Ebenda.

²¹³ Ebenda.

²¹⁴ Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2008, S. 429.

Immerhin bleiben Verlage aktiv, die man als kleinere oder mittlere bezeichnen kann wie Haymon, Picus, Braumüller, Jung und Jung, Residenz, Deuticke, Zsolnay, Droschl, Czernin, Otto Müller usw. die im Publizieren der österreichischen Literatur weiterhin sehr aktiv sind. Daneben existieren jedoch viel mehr österreichische Gegenwartsautoren, Experimentatoren, Lyriker oder sogar Romanautoren, die ihre Texte am Rande des offiziellen literarischen Verkehrs bei Klein- und Kleinstverlegern oder sogar als Selfpublisher herausgeben.

Zeyringer beschreibt die österreichische Medienlandschaft um das Jahr 2000, deren „[...] Kulturberichterstattung [...] insgesamt dünn [...]“²¹⁵ ist. Geprägt wird sie von der Dominanz des Boulevard, dessen Konfrontierung mit der Literatur z. B. schon aus der Zeit des Heldenplatz-Skandals Thomas Bernhards sehr genau dokumentiert ist.²¹⁶ Der Literaturwissenschaftler betont die geringe Rolle des öffentlich-rechtlichen Fernsehsender ORF sowie der Qualitätszeitschriften und die „[...] starke Personalunion von Kritik und Universitätsgermanistik [...]“.²¹⁷

In den ersten Jahren des neuen Jahrtausends erscheinen natürlich weiterhin Werke – wie Zeyringer schreibt – „[...] etablierter und fallweise sakralisierter Autoren [...]“²¹⁸ älterer Generationen, deren – teilweise globaler – Ruhm unbezweifelbar ist. Einer der produktivsten Autoren bleibt Literaturnobelpreisträger von 2019 Peter Handke. Theaterstücke, Gedichtbände und Essaysammlungen verraten auf einer Seite einen reifen, erfahrenen und weltoffenen Autor, von dem viele auf anderer Seite keine richtige Überraschung erwarten. Neben Handke gehören z. B. Gerhard Roth, Barbara Frischmuth, Julian Schutting oder Elfriede Jelinek bei Zeyringer unter die produktiven ‚klassischen‘ Nachkriegsautoren. Bei Schutting werden seine Wortspiele, bunte Sprachformen, kühne Metaphern und eine dichte Poetisierung von Erotik unterstrichen. „Bei Elfriede Jelinek hingegen reimen sich Sex und Gewalt in der

²¹⁵ Ebenda, S. 430.

²¹⁶ Vgl. Burgtheater Wien (Hrsg.): *Heldenplatz. Eine Dokumentation*, Wien: Burgtheater 1989.

²¹⁷ Zeyringer 2008, S. 430.

²¹⁸ Ebenda, S. 466.

Provinz.“²¹⁹ Die Autorin publizierte in der Zeit der Jahrtausendwende den ‚Unterhaltungsroman‘ *Gier* (2001), drei Stücke im Band *In den Alpen* (2002) und online den ‚Privatroman‘ *Neid* (2008-2009).²²⁰ Im Werk von Friederike Mayröcker dieser Jahre betont Zeyringer besonders autobiographische Elemente in *Requiem für Ernst Jandl* (2001), *Und ich schüttelte einen Liebling* (2005) und *Mein Arbeitstirol* (2003). Das 2010 erschienene Buch *Ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nicht geschriebenen Werk* beinhaltet durchgehend nummerierte Fußnoten, die den im digitalen Milieu publizierten ‚Tweets‘ oder SMS-Nachrichten ähneln. Die amerikanische Germanistin Fatima Naqvi beobachtet, in der „[...] altmodischen Schreibart von »ß« als »sz« wird die Spur der Schreibmaschine deutlich, mit der Mayröcker ihre Texte verfasst, die aber natürlich vom digitalen Druck auf der Buchseite nur simuliert wird.“²²¹ Bei Josef Winkler und seinem Prosawerk *Roppongi* (2007) enthüllt der Literaturwissenschaftler die konstanten Ursprünge seines Werkes:

„Der soziale Ausgangspunkt dieses Schreibens ist das kreuzförmig gebaute Dorf, ist die dumpf katholische Umgebung, ist der *Ackermann aus Kärnten*, der Patriarch, der Vater. Aus diesem Kontext kommen alle Werke von Josef Winkler, auch wenn sie aus Italien, aus Indien oder demnächst aus Mexiko berichten.“²²²

Eine große Aufmerksamkeit widmet Zeyringer dem Bild von Österreich in der gegenwärtigen Literatur als einem historischen Spiegel, in dem jedoch eine neuartige Auseinandersetzung mit dem alten Topos gesucht wird. Schmidt-Dengler beobachtet schon Mitte der neunziger Jahre eine Nachfrage nach neuen Formen des Erzählens „[...] unter dem Aspekt des Fernen (und Nahen) [...]“.“²²³ Der Wiener Germanist behauptet: „[...] hier scheint es so etwas wie eine freiwillig gewählte Selbstbeschränkung zu geben, die sich allmählich als Barriere für die Rezeption von

²¹⁹ Ebenda, S. 468.

²²⁰ Mehr dazu im Kapitel 6.4.

²²¹ Naqvi, Fatima: *Die neuen Medien der »alten« Literatur. Glattauer, Kehlmann, @Mayröcker, elfriedejelinek.com, #Cotten*, in Krammer et al. 2011, S. 32.

²²² Ebenda, S. 469.

²²³ Schmidt-Dengler 2021.

Literatur über die Landesgrenzen hinaus gestaltet.“²²⁴ Woanders rechnet Schmidt-Dengler mit der österreichischen Nachkriegsliteratur noch ab:

„Die österreichische Literatur litt an sich selbst, sie litt vor allem darunter, daß sie sich die Themen als österreichische Themen selbst vorgab. Das mag so lange hingehen, solange auch die anderen, jenseits der Grenzen Österreichs, bereit sind, in dieser österreichischen Literatur ein in sich stimmige Manifestation des *Theatrum mundi* zu erblicken und diesem österreichischen Spektakel auch eine Verbindlichkeit zuzuerkennen, die weit über den doch sehr eng gesteckten Rahmen Österreichs hinaus ihre Wirksamkeit unter Beweis stellen kann.“²²⁵

In seiner Zusammenfassung der Tendenzen in der österreichischen Literatur am Anfang des neuen Jahrtausends zeigt Schmidt-Dengler, wie sie in der österreichischen Provinz der Nachkriegszeit verwurzelt ist. Er nutzt dazu Beispiele von Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* (1971) über Gerhard Roths *Der landläufige Tod* (1984) bis hin zu *Die Kinder der Toten* (1995) von Elfriede Jelinek. Erst mit Thomas Bernhards *Alte Meister* (1985) oder *Heldenplatz* (1988) scheint es laut Schmidt-Dengler zu sein, „[...] als würden die Autorinnen und Autoren die Provinz allmählich verlassen und wieder in die Hauptstadt, in die einst so gefeierte Metropole zurückkehren wollen.“²²⁶ Die Tendenz Österreichs Hauptstadt als ein urbanes Zentrum der Region und dadurch auch als einen großstädtischen literarischen Schauplatz wurde nach dem Wendejahr 1989 immer deutlicher, was Schmidt-Dengler mit entsprechenden Beispielen belegt:

„Dieser Wien-Boom wird von Lilian Faschinger mit ‚Wiener Passion‘ (1999) und von Peter Henisch mit ‚Der schwarze Peter‘ (2000) fortgesetzt. Ihre Reverenz erwiesen der Bundeshauptstadt in der Folge auch eine Reihe anderer Autoren und Autorinnen, so

²²⁴ Ebenda.

²²⁵ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Österreich – das Herz der Finsternis. Geschichten von Heimkehren*, in Broser, Patricia/Dana Pfeiferová (Hrsg.): *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*, Wien: Praesens 2003, S. 11.

²²⁶ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Provinziell, urban, global. Zu Tendenzen in der österreichischen Erzählprosa der Gegenwart*, in: *Büchereiperspektiven* Nr. 01, 2007, S. 10.

etwa Peter Rosei mit ‚Wien Metropolis‘ (2005) oder Eva Menasse mit ‚Vienna‘ (2005). Freilich sind das nicht Großstadttromane in der Art von Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ (1929) oder Dos Passos ‚Manhattan Transfer‘ (1925). Sie tragen viel eher der moderaten Größe Wiens Rechnung. In jedem Falle werden die Stadt Wien und ihre Topographie zum wesentlichen Träger der Aktionen.“²²⁷

Zeyringer macht weiter auf den wieder entdeckten österreichischen Familienroman und auf Familiengeschichten im Roman im Allgemeinen aufmerksam. Ein repräsentatives Werk dieser Tendenz stellt sicher der schon erwähnte Familien- und Geschichtsroman *Es geht uns gut* von Arno Geiger dar. In drei Generationen werden misslungene kleine Leben gezeigt, deren Schlüsselaugenblicke sich in gewählten Jahren zwischen 1939 und 2001 mit der großen Geschichte und den historischen Ereignissen in Österreich wie ‚Anschluss‘, Ende des Zweiten Weltkriegs oder dem Staatsvertrag kreuzen.

„Das Private und das Öffentliche sind bis einzelne Ausdrücke hinein verbunden [...] Bei Arno Geiger steht der Verfall einer Familie nicht wie in Thomas Manns *Buddenbrooks* für den Untergang einer bürgerlichen Epoche, sondern für die auslaufende Nachkriegszeit.“²²⁸

Schmidt-Dengler betont den, im Unterschied zu älteren Autoren, neuen Zugang zur Vergangenheit, durch den sich der Autor um eine auch widersprüchliche Auseinandersetzung mit ihr bemüht, die gerade Geiger in seinem Roman gelingt: „Geiger hat keineswegs eine unkritische Haltung eingenommen, aber hier bewegt sich jemand auf eine Form epischer Objektivität zu, die wir schon für verloren hielten.“²²⁹ Kaszyński vergleicht die Auseinandersetzung Geigers Protagonisten mit den dunklen Geheimnissen der Vergangenheit mit *Auslöschung* von Thomas Bernhard (1986), wo die düsteren Kapiteln der Familiengeschichte Grund zur Ablehnung der Erbschaft wurden.

²²⁷ Ebenda, S. 11.

²²⁸ Zeyringer 2008, S. 438.

²²⁹ Schmidt-Dengler 2007, S. 13.

„Geiger, ein über drei Jahrzehnte jüngerer Erzähler, fühlt sich von der Vergangenheit nicht mehr persönlich betroffen, für ihn ist der aus den von ihm eingesehenen Dokumenten zitierte Satz ‚es geht uns gut‘ zukunftsweisend. Es ist alles nur eine Frage der Zeit, irgendeinmal fällt immer der Satz ‚uns betrifft das nicht mehr‘.“²³⁰

Ähnlich trennt Geiger private Geschichten von der großen Weltgeschichte auch in weiteren Werken *Alles über Sally* (2010) oder *Der alte König und sein Exil* (2011). Im Kontext der angesprochenen Tendenzen der österreichischen Literatur der Jahrtausendwende erinnert Zeyringer u. a. an den umfangreichen Roman *Schwarzer Peter* (2000) von Peter Henisch. Um die Hauptfigur eines dunkelhäutigen Österreicherers, Sohnes einer Österreicherin und eines amerikanischen Soldaten drehen sich relevante literarische Stoffe wie die Zweite Republik, Weltoffenheit oder Migration. Ähnliche Neigungen zur Verbindung der ‚kleinen‘ österreichischen Familiengeschichte und der großen Welt beobachtet der Literaturwissenschaftler auch in Henischs Romanen *Die kleine Figur meines Vaters* (2003) und *Eine sehr kleine Frau* (2007). Mit dem Kontrast der österreichischen Kleinigkeit und der großen weiten Welt spielen Werke von Marlene Streeruwitz, die in ihren Romanen *Lisas Liebe* (1998) *Nachwelt* (1999) oder in der Erzählung *Majakowskiring* (2000) „[...] immer wieder die Ferne einbezieht und als archideischen Punkt wählt, um von dort die Heimat auszuheben [...]“²³¹ Ein raffiniertes Spiel der Autorin mit der Erwartung und Enttäuschung „[...] ironisiert ganz bewußt die Weltläufigkeit, mit der man sich schmückt und die Sucht, sich durch das Ferne und Exotische, durch das Elegante und Exquisite das Prestige zu erhöhen.“²³²

Das Werk des weltweit erfolgreichen deutsch-österreichischen Schriftstellers Daniel Kehlmann stellt die österreichische Literatur auch in den Zusammenhang mit dem südamerikanischen ‚gebrochenen‘ Realismus und Kehlmann selbst meldet sich auch zu Gabriel García Márquez, wenn er in *Die Vermessung der Welt* (2005) „[...]

²³⁰ Kaszyński, Stefan H.: *Österreichische Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2017, S. 167.

²³¹ Schmidt-Dengler 2021.

²³² Ebenda.

seinen Alexander von Humboldt als ‚Weimars Gesandte[n] in Macondo‘ [...],²³³ also im Schauplatz Márquez’ Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* (1967) erscheinen lässt. Dass Die Wirklichkeit eine Frage der Perspektive ist, beobachtet Zeyringer schon seit dem Erstling Kehlmanns *Beerholms Vorstellung* (1997) oder der Sammlung von Erzählungen *Unter der Sonne* (1998). Genauso spielt auch der erfolgreichste Roman Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* mit der Veränderbarkeit der Wirklichkeit. Der Roman

„[...] ist zugleich ein Historischer Roman und die Problematisierung des Historischen Romans. [...] Die direkte Rede hätte den falschen Eindruck historischer Exaktheit erweckt, also gibt Kehlmann (fast) alle Dialoge und Aussprüche in der indirekten Form wieder, die eine grundlegende, leichte ironische Distanz bewirkt.“²³⁴

Daneben stellt das Werk einen Beitrag zur Debatte über die ‚deutschen‘ Themen allgemein – wie historische Umstände seit der Weimarer Klassik, die Genauigkeit und Sinn für Ordnung, Bildung der Nation im 19. Jahrhundert, oder den Kolonialismus. Schmidt-Dengler bezeichnet diese Erscheinung als eine „[...] neue Lust an der Geschichte [...],“²³⁵ die einerseits bei Geiger ein erneutes Interesse an dem Städtischen bedeutet, andererseits bei Kehlmann das Verlassen der österreichischen Lebenswelt und die detailgenaue Konzentration auf die Welt und Weltgeschichte darstellt. Diese und ähnliche Texte „[...] versuchen vielmehr, den geschichtlichen Augenblick auf verschiedene Weise zu rekonstruieren und zugleich zu bestätigen, dass wir der Geschichte nicht entrinnen können.“²³⁶ In der Position eines postmodernen Narrators findet sich Kehlmann auch in *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* (2009). Neun miteinander verbundene Geschichten sollen die Anforderungen der neuen vernetzten Zeit zu repräsentieren. Kaszyński ergänzt dazu kritisch:

²³³ Ebenda, S. 498 (Zitat Kehlmann 2005, S. 21.)

²³⁴ Ebenda, S 503.

²³⁵ Schmidt-Dengler 2007, S. 13.

²³⁶ Ebenda.

„Schließlich ist die Postmoderne, ähnlich wie es die Moderne war, ein gewagtes Spiel um die Seele des Sprachkünstlers, der etwas zu wissen vermeint, sich aber nicht mitzuteilen vermag und deshalb verzweifelt nach neuen Ausdrucksmitteln sucht und dabei Opfer von Intertextualitäten wird. [...] Damit hat Daniel Kehlmann eine Brücke zu einer neuen Art postmoderner Narrativik geschlagen.“²³⁷

Gleichzeitig repräsentieren diese Prosawerke eine neue Betrachtung der gemeinsamen Vergangenheit als diejenige, „[...] die Kinder und Enkel machten, als sie sich mit der Vergangenheit ihrer Eltern und Großeltern auseinander setzten.“²³⁸

In diesem thematischen Zusammenhang, nämlich, was es heißt, ‚österreichisch‘ zu sein, sollten auch die in den neunziger Jahren und um die Jahrtausendwende viel gelesenen gesellschaftsanalytischen Österreich-Essays von Autoren wie Michael Scharang, Peter Turrini oder Franz Schuh erwähnt werden. Einer der ersten, die sich mit diesem aktualisierten Genre durchgesetzt haben, war Karl-Markus Gauß. Der Essayist, wie Schmidt-Dengler schreibt,

„[...] hat ein in Österreich selten praktiziertes literarisches Genre riskiert und dabei gewonnen: Der politische Essay erfreut sich nicht unbedingt größter Beliebtheit – auch bei jenen, die sich darauf verstehen könnten.“²³⁹

Zeyringer hebt Gauß' Essay-Bände *Mit mir, ohne mich* (2002), *Von nah, von fern* (2003) oder *Zu früh, zu spät* (2007) hervor:

„Von der gängigen Österreich-Essayistik unterscheidet sich Gauß durch die literarische Gesamtkomposition, die narrativen Formen, den weiten Blick. Sein Reisen, auch jenes im Kopf und via Medien, thematisiert es ebenso wie sein Schreiben. [...] Er erzählt von Tücken der Globalisierung, von der Religion des Neoliberalismus, von Lektüren, die er

²³⁷ Kaszyński, Stefan H.: *Österreichische Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2017, S. 161.

²³⁸ Ebenda.

²³⁹ Schmidt-Dengler 2021.

auf deinen Punkt bringt. [...] Mit feinen Verbindungen gibt Gauß seinem Buch ein gemeinsames Netz von Themen und Motiven, etwa mit den Überlegungen zum Essay, zum Verhältnis USA – Europa, mit dem Vandalen-Motiv oder der Wiederholung einer Formulierung in einem anderen Kontext.“²⁴⁰

Karl-Markus Gauß machte sich im österreichischen literarischen Feld als Herausgeber von *Literatur und Kritik* bekannt, wodurch er auch zur Durchsetzung des Migrationsdiskurses in der österreichischen Literatur wesentlich beitrug. Als reisender Essayist thematisiert er die Auswirkungen der Globalisierung z. B. auch in den neuesten Bänden *Im Wald der Metropolen* (2012) und *Zwanzig Lewa oder tot* (2017). Kaszyński betont:

„Gauß versteht wie kein anderer unter den europäischen Reisereportern seine aus eigener Beobachtung und Gesprächen gewonnenen Eindrücke in literarische Kunstwerke umzusetzen, dabei kommen ihm seine Offenheit dem Fremden gegenüber und sein besonderes Talent für eindringliche, leicht ironische Pointierung zugute.“²⁴¹

Auch Martin Pollack trägt mit seinen Reportagen und Essaybänden zur aktuellen gesellschaftlichen Debatte in Österreich bei. Allgemeines Schweigen und Entsolidarisierung wurden zu Themen des Bandes *Warum wurden Stanislaws erschossen* (2009), die Erinnerung an die Ermordeten in Mitteleuropa und Problematik des gesellschaftlichen sowie persönlichen Vergessens steht im Vordergrund von *Kontaminierte Landschaften* (2014) und *Topografie der Erinnerung* (2016). Zu den meistern des literarischen Essayismus zählt Zeyringer auch Franz Schuh. Besonders in der mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichneten Sammlung *Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche* (2006), aber auch in *Hilfe! Ein Versuch zur Güte* (2007) und *Memoiren. Ein Interview gegen mich selbst.* (2008) lobt Zeyringer „[...] eine Philosophie der Ansätze, die fortwährend ins Narrative tendiert, eine Erzählung, die ins Philosophische steuert [...], Weltausschnitte und

²⁴⁰ Ebenda, S. 462f.

²⁴¹ Kaszyński, Stefan H.: *Österreichische Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2017, S. 176.

Sprachstücke, Eigentümliches oder Allgemeine[...].“²⁴² Unter anderen macht der Literaturwissenschaftler auch auf Robert Menasse und sein essayistisches sowie prosaisches Werk aufmerksam. „Für Österreich-Erklärungen ist bei den deutschen Medien oft Robert Menasse zuständig.“²⁴³ schreibt mit leichter Ironie Zeyringer. Menasses postmodern konzipierte Erzählebenen bilden meistens eine logisch wirkende Konstruktion wie z. B. im politischen und zeitaktuellen Essay *Der europäische Landbote* (2012). Kaszyński schreibt:

„Der studierte Germanist und Politikwissenschaftler Menasse versucht mit seinen Konstrukten immer wieder den aktuellen Diskurs einzugreifen, um mit seinem eignen Standpunkt zur Aufklärung des gegenwärtigen Leserpublikums beizutragen.“²⁴⁴

Zeyringer stellt die publizistische Beliebtheit des Autors in Kontext mit seinen u. a. auch durch komplizierte Zeitkonzepte auffallenden Romanen *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001) und *Don Juan de la Mancha oder Die Erziehung der Lust* (2007).

Um das Ende des alten Jahrtausends beobachtet Klaus Zeyringer eine Rückkehr der gut erzählten, weltoffenen Geschichten jüngerer Autoren. „Eine ‚gute story‘, hieß es etwa ab Mitte der neunziger Jahre verstärkt auch in Europa, sei der Grundstoff tragfähiger literarischer Konfektion.“²⁴⁵ schreibt der Literaturwissenschaftler und hebt den Roman *Abendland* (2007) von Michael Köhlmeier hervor. Die Ereignisse des Romans geschehen auf allen Kontinenten zu verschiedenen Momenten der großen Geschichte der letzten zweihundert Jahren. Die Entfremdung in der globalen Gesellschaft stellt die vermutliche, in einer unbekanntem Sprache sprechende Migrantin dar, die auf dem Marktplatz einer europäischen Stadt in Köhlmeiers Roman *Das Mädchen mit dem Fingerhut* (2016) auftaucht. Zeyringer betont eine bestimmte Weltoffenheit des Werkes: „Der Blick für das Andere und die Schilderung des Fernen

²⁴² Ebenda, S. 464f.

²⁴³ Ebenda, S. 440.

²⁴⁴ Kaszyński, Stefan H.: *Österreichische Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2017, S. 157.

²⁴⁵ Ebenda, S. 444.

gehören seit jeher zu den wesentlichen Ausrichtungen der Dichtung [...].“ Gemeint ist damit die historische und gegenwärtige Reiseliteratur von Charles Sealsfield bis zu Christoph Ransmayr, Raoul Schrott, Martin Pollack oder Josef Haslinger sowie Werke mit überwiegend ausländischen Spielplätzen wie z. B. die ‚Road-Story‘ *Die Reise über den Hudson* (2005) von Peter Stephan Jungk. Die realen sowie fiktiven Existenzorte in Zeit sowie in Raum und ihr Mapping ist in Christoph Ransmayr Romanen *Der fliegende Berg* (2006), *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2011) oder *Cox oder der Lauf der Zeit* (2016). In die österreichische Literatur sind der weltoffene Diskurs und die durch die Globalisierung sich verändernden Kommunikationsverhältnisse hineingedrungen. Als Beispiel der Beschreibung der neuen sozialen Wirklichkeiten unter den neuen Kommunikationsverhältnissen nennt Zeyringer den Roman *Old Danube House* (2000) von Walter Grond.

„Die Geschichte des Physikprofessors Johan Nichol, der am Quantencomputer arbeitet, führt in verschiedene Sphären der Fremdheiten und in Welten der Melange, sodaß Sicherheiten schwinden, andere im Entstehen sind und die Figuren feststellen müssen: ‚Wir kennen und selbst zu wenig. Wir verstehen gar nichts von uns.‘“²⁴⁶

Zu international anerkannten Erzählern gehört Thomas Glavinic, dessen erster in die Epoche der mitteleuropäischen Moderne am Anfang des 20. Jahrhunderts situierte Roman *Carl Haffners Liebe zum Unentschieden* (1998) z. B. in England auch zum Buch des Jahres gewählt wurde. Die unrettbare Lage eines isolierten Ichs in der nachmodernen Gesellschaft beschäftigt Glavinic in seinem fantastischen Roman *Die Arbeit der Nacht* (2006). Im folgendem Roman *Das bin doch ich* (2007) erweitert der Autor das Spiel mit der Realität auch um autobiografische und zugleich autofiktive Elemente. Märchenhafte Motive entwickelt Glavinic im Roman *Leben der Wünsche* (2009) und einen Gegenwartsroman aus dem Leben eines Wiener Schriftstellers stellt *Der Jonas Komplex* (2016) dar. Clemens J. Setz thematisiert in seinem Familienroman *Die Frequenzen* (2009) den Identitätsverlust, der zwischen Söhnen und Vätern gelöst wird. Eine Orientierungslosigkeit in Richtung Zukunft beschreibt

²⁴⁶ Ebenda, S. 449 (Zitat Grond 2000, S. 62).

dagegen der nächste Roman von Setz *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2015). Franzobel bemüht sich um eine anfangs provokative Neuerzählung älterer literarischer Stoffe oder historischer Ereignisse in den Stücken *Franz Kafka. Eine Komödie* (1997), *Die Pappenheimer oder das O der Anna* (2010), *Faust. Der Wiener Teil* (2012) wie auch im Roman *Das Floß der Medusa* (2016). Über Konflikte, die Verbrechen, Töten und Relativierung der Wahrheit inne haben schreibt Norbert Gstrein. Den Kosovo-Krieg thematisiert das Buch *Das Handwerk des Tötens* (2002), über den unendlichen Konflikt zwischen Israel und Palästina erzählt der Roman *In der freien Welt* (2016).

Eines der Werke, die den Kontakt zwischen der traditionellen, gedruckten Literatur und der Textproduktion im digitalen Umfeld verkörpern, stellt der Bestseller Daniel Glattauers *Gut gegen Nordwind* (2006) – eine E-Mail-Romanze, die motivisch mit dem Konflikt eines alten und eines neuen Mediums spielt. Die Variation auf einen Briefroman in E-Mails bleibt jedoch noch in der analogen Welt des statischen Sprachgebrauchs. Fatima Naqvi schreibt:

„*Gut gegen Nordwind* übernimmt aber nur zu einem sehr geringen Teil die veränderte und verkürzte Syntax von E-Mail-Kommunikation und bleibt von den Veränderungen im Sprachbereich durch interaktive Webseiten gänzlich unberührt. [...] Das Werk über die Liebe im digitalen Zeitalter lässt sich eher mit dem sentimental Briefroman des 18. Jahrhunderts vergleichen.“²⁴⁷

Als Meister der in Mode gekommenen kleinen literarischen Formen bezeichnet Zeyringer Friedrich Achleitner und Gerhard Amanshauser.²⁴⁸ Solche Narrationen gehen – zuerst vielleicht noch unbewusst – dem Leseverhalten entgegen, das sich in den Jahren um 2000 schnell verbreitet. Der erste genannte verließ allmählich die großzügig angelegte Formen der Avantgarde in der Tradition der Wiener Gruppe und fand über den satirischen Band *Die Plotteggs kommen* (1995) den Weg zu besonders kurzen narrativen Prosatexten wie *einschlafgeschichten* (2003) oder *wiener linien*

²⁴⁷ Naqvi 2011, S. 28

²⁴⁸ Ebenda, S. 474ff.

(2004). Leichte Ironie und ein knapper Überblick prägten laut Zeyringer auch die besonderen Kurztexte *Mansardenbuch* und *Terrassenbuch* (1999) von Gerhard Amanshauser. In ähnlicher Weise schätzt Zeyringer bei jüngeren Autoren wie Leopold Federmair, Irene Prugger oder Melitta Breznik ihre konzentrierten Erzählungen, die in einem dichten Sprachfundament aktuelle Phänomene in originellen Zugangsweisen thematisieren.

Eine nächste Tendenz, die der Literaturwissenschaftler in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende verfolgt, ist ihr multikultureller Charakter, den v. a. Autoren repräsentieren, die Deutsch als ihre Literatursprache gewählt haben und ihren Familienursprung (nicht nur) in Mittel- bzw. Osteuropa haben. Dass die Migrationsliteratur auch zum Bestandteil der österreichischen literarischen Landschaft geworden ist, beweist Günther Stocker in seinem Vortrag an der Stanford University. Im Einklang mit Wendelin Schmidt-Dengler konstatiert er den kosmopolitischen Charakter der österreichischen Literatur, der sich in ihr um die Jahrtausendwende langsam durchsetzt. Stocker unterstreicht die Vermittlerrolle von Karl-Markus Gauß, der sich als einer der ersten der Kultur und Politik in Mittel- und Osteuropa sowie den aus Osteuropa gekommenen Autoren u. a. auch in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Literatur und Kritik* schon ab den neunziger Jahren systematisch widmete.²⁴⁹ Die Migrationsliteratur wurde zum entsprechenden Diskurs in Österreich erst nach dem Jahr 2000, auch wenn die Thematik selbst schon die Nachkriegsliteratur seit den 1960er Jahren mitbewirkt. Prinzipiell unterscheidet man zwischen der Literatur über die Migration und Migrierende, die gerade Karl-Magnus Gauß oder Barbara Frischmuth repräsentieren, und der Migranteliteratur, die aus den Prozessen der Akkulturation, Heimat- und Sprachwahl hervorgeht.

Durch den Shoah-Syndrom geprägte Familiengeschichten erzählt Doron Rabinovici. Die Auseinandersetzung mit dem Trauma begann mit dem Erzählband *Papirnik* (1994) und *Suche nach M.* (1997) und wurde um Motive aktueller Ereignisse erweitert, wie etwa um die Kriegsverbrechen der Balkankriege in *Ohnehin* (2004).

²⁴⁹ Stocker, Günther: *Neue Perspektiven. Osteuropäische Migrationsliteratur in Österreich*, deutsche Version des Vortrags an der Stanford University im Rahmen der Tagung *Austria and Central Europe Since 1989: Legacies and Future Prospects*, 2009, S. 2, [online] http://www.lebensspuren.net/medien/pdf/Guenther_Stocker.pdf [11. 3. 2021].

Eine deutliche Spur in der Literatur der Jahrtausendwende hinterlassen u. a. Dimitré Dinev, der aus Plovdiv in Bulgarien stammt, der in Warschau geborene Schriftsteller Radek Knapp oder Vladimir Vertlib, der 1966 in Leningrad, heutigem Sankt Petersburg zur Welt kam und seit 1981 in Österreich angesiedelt ist. „In seinem Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (2001) laufen hier die Fäden der Geschichten und existenziellen Fragen zusammen.“²⁵⁰ Nicht nur für Vertlibs Roman *Letzter Wunsch* (2003), sondern auch für seine essayistischen und publizistischen Texte gilt die Behauptung Zeyringers:

„Die Frage der Zugehörigkeit und der Religionsgemeinschaft dringt in die Tiefen der Vergangenheit und der Identitätszuschreibung. Wie viel Religion braucht der Mensch? Wo gehört einer hin, im Leben und im Tod? Wie vertragen sich existenzielle Situation und administrative Ordnung? Das sind zentrale Fragen [...].“²⁵¹

Stocker hebt als bestätigende Wendepunkte dieser Tendenz die Publikation des Romans Vladimir Vertlibs *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*, „[...] der mit großer historischer Authentizität anhand des Schicksals einer Familie die Geschichte der Juden in Russland vom ersten Weltkrieg bis in die Gegenwart erzählt“ und des Romans *Engelszungen* (2003) von Dimitré Dinev:

„Auf sechshundert Seiten und über vier Generationen wird darin die Geschichte zweier Familien ausgebreitet und ein ebenso kritisches wie komisches Sittenbild der bulgarischen Gesellschaft während und nach der kommunistischen Herrschaft entworfen.“²⁵²

Stocker erkennt an, dass es natürlich auch davor Autoren gab, die in Österreich in der gewählten Sprache Deutsch ihre Werke veröffentlichten, wie Milo Dor, György Sebestyén oder z. B. Radek Knapp. Der in Warschau geborene Autor hat sich mit den

²⁵⁰ Ebenda, S. 456.

²⁵¹ Ebenda, S. 457.

²⁵² Ebenda.

Romanen *Herrn Kukas Empfehlungen* (1999), *Papiertiger* (2003) und *Die Reise nach Kalino* (2012) in Österreich bekannt gemacht. Seine oft pikaresken Figuren stellen in den Romanen wie *Der Gipfeldieb* (2015) oder *Der Mann, der Luft zum Frühstück aß* (2017) weniger erfolgreiche Migranten aus Polen dar, mit denen Knapp zur Migrantendebatte beigebracht hat. Günter Stocker konstatiert jedoch die anfangs noch kleine Resonanz, die diese Herausgaben als isolierte Ereignisse hervorriefen.

„In Deutschland wird Migrationsliteratur schon seit den 80er-Jahren wahrgenommen, seit den äußerst erfolgreichen Büchern der türkisch-deutschen Autoren Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoglu in den neunziger Jahren in der literarischen Öffentlichkeit auch breit diskutiert. Österreich hat hier die landesübliche Verspätung. Doch seit dem Auftritt von Vertlib und Dinev gibt es auch hierzulande ein größeres Interesse für die Literatur von Autoren mit Migrationshintergrund, wie etwa Anna Kim, Julya Rabinowich, Hamid Sadr oder Michael Stavaric.“²⁵³

Das Frühwerk von Julya Rabinowich ist durch die autobiografischen Elemente der Erfahrung mit der jüdischen Auswanderung aus Russland beeinflusst, was der Roman *Spaltkopf* (2008) beweist. Später verlässt die Autorin allmählich diese Themen und widmet sich dem aktuellen Leben in den Werken *Herznovelle* (2011) oder *Krötenliebe* (2016).

Stocker betont weiter die Globalisierung und bewegliche Identitäten als Stimuli, die die kulturelle Neuorientierung in Österreich seit dieser Zeit formiert haben. Die Konsequenzen sind, dass Autoren mit Migrationserfahrung einen ungewohnten Blick auf die Geschichte nicht nur Österreichs, bzw. Mitteleuropas sondern ganz Europas präsentieren. „[Sie] bringen ein anderes kulturelles Gedächtnis, andere Erinnerungsorte - lieu de mémoire - und Zeitmarken in die österreichische Literatur und damit in die österreichische Öffentlichkeit ein.“²⁵⁴ schreibt Stocker. Neben den bereichernden historischen Erfahrungen bringen Werke dieser Autoren auch selbst die Erfahrung der Migration als solcher in den österreichischen Diskurs:

²⁵³ Ebenda, S. 3.

²⁵⁴ Ebenda.

„Legale und illegale Grenzübertritte, Flucht und Verfolgung, Identitäts- und Sprachwechsel, der Erwerb von Aufenthaltsgenehmigungen und Ausweispapieren bilden die Bezugspunkte einer europäischen Realität.“²⁵⁵

Im literarischen Diskurs beobachtet Stocker neben der thematischen auch eine ästhetische und sprachliche Bereicherung, die er als „[...] das distanzierte Verhältnis zur deutschen Sprache als Zweit- oder Drittsprache [...]“²⁵⁶ bezeichnet. Mit dieser Distanz reflektieren die Autoren den Umgang mit der Wahlsprache, überprüfen das stereotype Formulieren und entdecken neue und unerwartete Zusammenhänge. Anna Kim ist z. B. eine nach Wien gekommene Autorin, die in Südkorea geboren wurde und die sich mit ihrem Werk *Die Bilderspur* (2002) schnell eingeführt hat. Eine spannende Geschichte, die Gegenwart und Vergangenheit, das Eigene und das Fremde, Suche und Vermissten verbindet, stellt ihr Roman *Die gefrorene Zeit* (2008) dar. Nach dem geheimnisvollen Roman aus Grönland *Anatomie einer Nacht* (2011) kehrt sie erst im Roman *Die große Heimkehr* (2016) auf das Thema ihrer Heimat und der brennenden Trennung der koreanischer Halbinsel zurück. Der in der damaligen Tschechoslowakei geborene und mittlerweile sehr geschätzte Autor Michael Stavarič, der sich seinen Namen mit *Europa – eine Litanei* (2005) und *stillborn* (2006) gemacht und durch die Romane *Brenntage* (2011), *Gotland* (2017) und *Fremdes Licht* (2020) bestätigt hat, wurde zum nächsten bedeutenden österreichischen Autor der jüngeren Generation. Laut Günter Stocker

„[...] bieten diese Romane für Österreich und seine Beziehung zu Ost- und Mitteleuropa eine besondere Chance. Sie machen einen Gedächtnis- und Erfahrungsraum zugänglich, der in der österreichischen Gesellschaft bislang weitgehend gefehlt hat.“²⁵⁷

²⁵⁵ Ebenda, S. 5.

²⁵⁶ Ebenda, S. 6.

²⁵⁷ Ebenda, S. 7.

Für die digitale Avantgarde, deren repräsentative Beispiele in nächsten Kapiteln untersucht werden, ist die Verwandlung des Internets nach dem Jahr 2000 entscheidend. Dadurch entwickelte sich die literarische Alternative im digitalen Umfeld außerhalb der offiziellen Medienlandschaft, der auch von Zeyringer beschriebenen offiziellen finanziellen Unterstützung sowie außerhalb der etablierten Verlagshäuser. Dagegen ist sie aber international und beschäftigt sich mit globalen Themen und Problemen. Weiter werden Autoren, Künstlergruppen, Werke und Projekte gezeigt, die im digitalen Umfeld präsent sind und Österreich als Land der Herkunft bzw. Entstehung haben. Blogeinträge und Websites können meistens als Ergänzung des offiziell in Printform herausgegebenen Werkes und auch als einfache Kommunikationsplattformen betrachtet werden. Daneben existieren Versuche, literarische Narrationen auch in der Umgebung der Social Media zu verfassen. Und anspruchsvolle internationale Projekte verlassen schon die literarische Sprache und konstruieren mehrschichtige digitale Narrationen.

7.2. Vladimir Vertlib: *Texte*

Ein in der Blogosphäre produktiver und präsenter deutschsprachiger Autor aus Österreich ist Vladimir Vertlib. In den Literaturbetrieb trat er 1993 mit der Novelle *Das Bett* ein, die in der Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* der Theodor-Kramer-Gesellschaft veröffentlicht wurde. Seitdem gab der Autor mehrere Romane sowie kürzere Texte heraus, darunter die Romane *Zwischenstationen* (1999), *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (2001), *Letzter Wunsch* (2003), *Mein erster Mörder. Lebensgeschichten* (2006), *Am Morgen des zwölften Tages* (2009), *Schimons Schweigen* (2012), *Lucia Binar und die russische Seele* (2015), *Viktor hilft* (2018). Gerade der umfangreiche Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* mag am Anfang des Interesses an der kosmopoliten und Migrationsliteratur im österreichischen Literaturfeld stehen. Sein Werk erzählt die Geschichte einer jüdischen Familie in Russland vom Ersten Weltkrieg bis in die Gegenwart. Der Schriftsteller erfüllt mit dem Roman auch das aufklärerische Vorhaben, das mangelnde Wissen über den kulturellen und geschichtlichen Hintergrund der in Österreich lebenden Zuwanderer zu erweitern. Vladimir Vertlib rechnet sich selbst zur Literatur, die die Migration als Thema oder als Ausgangspunkt ihrer Genese eingreift, denn seine persönliche Biografie prägt die thematische Einrahmung seiner Texte deutlich.

„Die Emigration meiner Eltern, die 1971, als ich noch keine fünf Jahre alt war, aus politischen Gründen, um dem staatlichen und alltäglichen Antisemitismus zu entfliehen, ihr Heimatland verlassen mußten, hatte mehrere Stationen: Israel – Österreich – Italien – Österreich – Niederlande, wieder Israel – wieder Italien – wieder Österreich – USA – und schließlich endgültig Österreich. Der Einwanderungsversuch in die USA endete mit Schubhaft und Abschiebung. Was ursprünglich nur als Übersiedlung aus der UdSSR nach Israel geplant war, entwickelte sich zu einer Anzahl

von weiteren Emigrationen und Remigrationen, eine mehr als zehn Jahre dauernde Pendelroute zwischen verschiedenen Exilstationen.“²⁵⁸

Aufgrund dieser Gegebenheiten aus Vertlibs Biografie kann der Autor manchmal als Angehöriger der Migrationsliteratur zugeordnet werden. Anhand der schwierigen und aus mehreren Sichtweisen problematischen Unterscheidung zwischen der Migrationsliteratur und der interkulturellen Literatur²⁵⁹ lässt sich das Werk von Vertlib nicht so eindeutig kategorisieren. Es muss auch bedacht werden, dass diese Einordnung „[...] ausschließend, diskriminierend, schubladisierend und ausgrenzend [...]“²⁶⁰ werden kann. Der Autor selbst sagt:

„[...] ich kämpfe nicht dagegen an, in dem Sinne, dass ich mich immer wieder dagegen wehren würde, wenn ich schubladisiert werde. Oft sage ich: ‚Was ich mache, ist einfach ‚nur‘ Literatur, und ich möchte nicht einer bestimmten Gruppe zugeordnet werden: das ist eine Schublade, das bringt nichts, denn wir leben in einer sehr komplexen Welt. Viele Menschen brauchen allerdings diese ‚gedanklichen Griffe oder Anker‘, an denen sie sich festhalten, um sich in dieser komplexen Welt orientieren zu können. Das betrifft nicht nur MigrantInnenliteratur. Das heißt: ich verwehre mich nicht dagegen, dass das Lesepublikum einen solchen Haltegriff verwendet — für den Anfang. Wenn sie sich auf den Text wirklich einlassen, spielt das Klischee später vielleicht ohnehin keine Rolle mehr. Migration als Thema ist nur die Folie, genauso wie die Handlung oder die Motive, die in meinen Romanen vorkommen. Viel wesentlicher ist die Frage: Haben die Texte eine Allgemeingültigkeit und eine Metaphorik und Symbolkraft, dass sie mit ihren Leserinnen und Lesern kommunizieren, dass sie den Leserinnen und Lesern, ganz

²⁵⁸ Vertlib, Vladimir: *Schattenbild*, in: Hinderer, Walter/Claudia Holy/Heinz Lunzer/Ursula Seeber (Hrsg.): *Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biographisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999*, Wien: Verlag Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 1999, zitiert nach Strasser, Alfred: *Einmal Leningrad – Wien – New York und zurück. Stationen einer Odyssee in Vladimir Vertlibs Roman Zwischenstationen*, in: *Germanica*, 38/2006, [online] <http://journals.openedition.org/germanica/378> [11. 3. 2021].

²⁵⁹ Vgl. z. B. Rösch, Heidi: *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*, Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation 1992, S. 12-37.

²⁶⁰ Seher Cakir zitiert nach Cornejo, Renata: *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens 2010, S. 395.

unabhängig davon, wie deren Biographien, Vorlieben und Interessen sind, etwas zu vermitteln vermögen. Dies hängt aber von den einzelnen Leserinnen und Lesern ab.“²⁶¹

Seit 1981 lebt und wirkt Vladimir Vertlib in Österreich, wo er zuerst Russisch oder Englisch schrieb, dann aber nur mehr auf Deutsch literarisch tätig ist. Seine Werke haben die z. T. autobiografischen Themen der Suche nach eigener Identität, nach einer Heimat gemeinsam – einerseits in den umfangreicheren Romanen und Novellen, andererseits auch in den essayistischen Texten, die auf aktuelle Ereignisse reagieren oder allgemein gültige Prinzipien besprechen. Oft und regelmäßig publiziert Vertlib Kommentare und Essays in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungsbeilagen. Die zuvor veröffentlichten Essays erschienen 2012 im selbstständigen Band *Ich und die Eingeborenen*.²⁶² Und seit März 2012 betreibt der Schriftsteller seine aktuelle Homepage, zu der auch ein Blog gehört.²⁶³

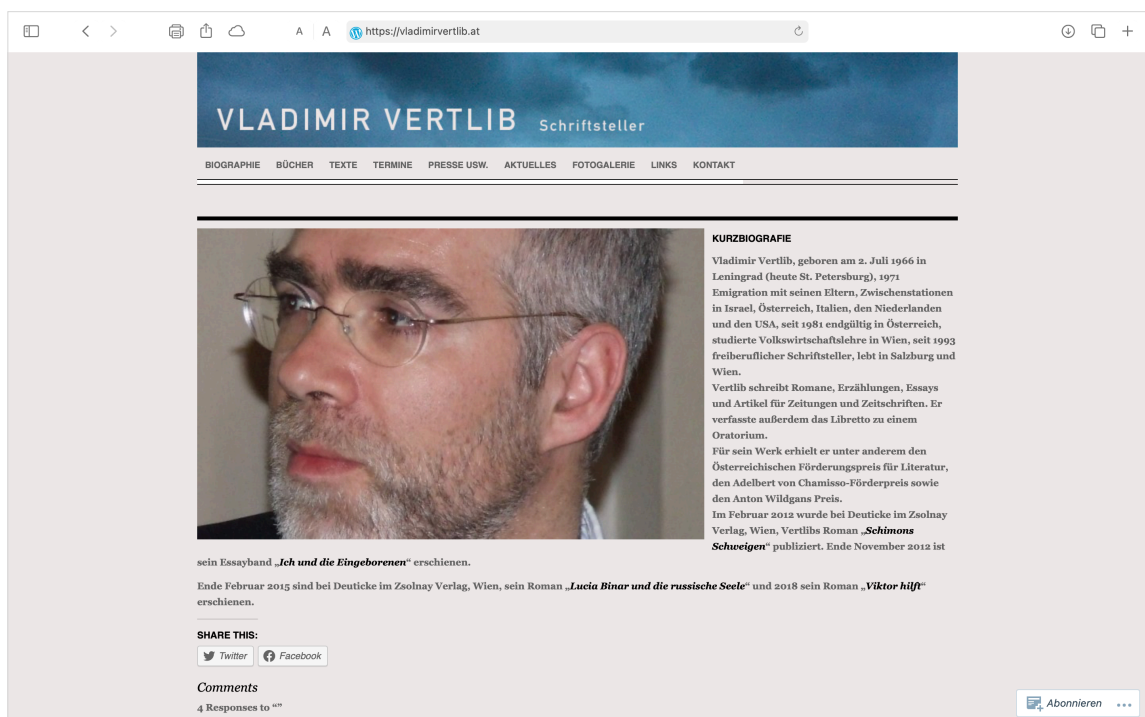


Abbildung 1

²⁶¹ Reese, Marilya Veteto: *Interview mit Vladimir Vertlib*, in: *Journal of Austrian Studies*, Volume 49, Nr. 1-2, 2016, Lincoln: University of Nebraska Press 2016. S. 94.

²⁶² Vertlib, Vladimir: *Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze*. Hrsg.: Teufel, Annette. Dresden: Thelem 2012.

²⁶³ <https://vladimirvertlib.at> [11. 3. 2021]

Im gewissen Sinne lässt sich die Internetplattform auch als eine Fortsetzung des herausgegebenen Bandes und als ein Ort, an dem alle auch verstreut publizierten journalistischen Texte gesammelt und zugänglich gemacht werden, verstehen. Die Website von Vladimir Vertlib ist in ihrer Gestaltung mehreren eindeutigen Zielen untergeordnet. Sie soll Informationen über den Autor sowie über seine Werke bieten und somit eine repräsentative Autorenpräsentation bilden. Gleichzeitig dient sie der primären sowie sekundären Kommunikation der Netzakteure, indem auf mehreren Ebenen interaktive Kommentarfunktionen eingebaut sind. So soll die Website nicht nur eine statische Webpräsentation, sondern eine lebhaft interaktive Plattform darstellen. Die Gestaltung der Website prägt eine einfache horizontale und doppelte vertikale Trennung der Textfelder. Das horizontale Hauptmenü befindet sich auf allen Seiten und bietet eine übersichtliche Orientierung, wo sich der Besucher gerade befindet. Die Reihenfolge der Kategorien im Menü zeugt deutlich vom Zweck der Website sowie von der Wichtigkeit und Relevanz der publizierten Informationen. Die Untersuchungen der Augenbewegungen auf einer Website zeigen auf den sog. Heatmaps sehr genau, dass die Ecke links oben auf der Seite die meist exponierte Stelle ist, an der der Besucher mit dem Lesen der Texte oder Suchen von Informationen beginnt. Die Aufmerksamkeit sinkt, desto weiter man sich auf der Seite nach rechts oder unten bewegt, falls dort keine auffallende Objekte platziert sind.²⁶⁴ Am wichtigsten Platz in dem horizontalen Menü links befindet sich der Link zur ‚Biographie‘ des Autors, wodurch Vertlib ihre prägende Funktion in der Selbstpräsentation des Schriftstellers sowie für die textgenetische Aspekte betont. Der nächste und aus der Sicht eines Besuchers zweitwichtigste Button ist der Link ‚Bücher‘, unter dem sich Kurzbeschreibungen der in Buchform erschienenen Werke Vertlibs befinden. Und gleich daneben die Rubrik ‚Texte‘, in der alle auf der Website blogartig veröffentlichten Texte chronologisch publiziert sind. Auch die einzelnen Bücherpräsentationen unter dem Tab ‚Bücher‘ sind getaggte Texte aus dem Blog. In dem Menü weiter folgen die Kategorien: ‚Termine‘, ‚Presse‘, ‚Aktuelles‘, ‚Fotogalerie‘, ‚Links‘ und ‚Kontakt‘. Auf allen Seiten bildet die vertikale Gliederung eine Spalte rechts, in der sich das Archiv des Blogs befindet. Das Blog dominiert in

²⁶⁴ Vgl. z. B. Säwert, Markus, Roland Riempp: *Digital Storytelling im Web: am Beispiel von scroll-activated animations*, Wiesbaden: Springer 2019.

der Gestaltung der ganzen Website von Vladimir Vertlib. Es befindet sich in der Rubrik ‚Texte‘ und die entsprechend getaggten Beiträge aus dem Blog spiegeln sich noch in den Rubriken Bücher und Aktuelles wider. Einen Zugriff auf die Zeitchronologie des Blogs gibt es von jeder Seite. Die Einträge in ihm werden in einer vertikalen Spalte links in die Kategorien ‚Bücher‘, ‚Blog‘, ‚Texte‘ und ‚Uncategorized‘ gegliedert. Auf jeder Seite mit Ausnahme von ‚Fotogalerie‘, die außerhalb der Website zum Sozialnetzwerk *flickr* führt, ist die Kommentarfunktion mit Antwortmöglichkeit eingeschaltet, die, wie man beim Besuch der Website sehen kann, gelegentlich von den Netzakteuren auch genutzt wird.

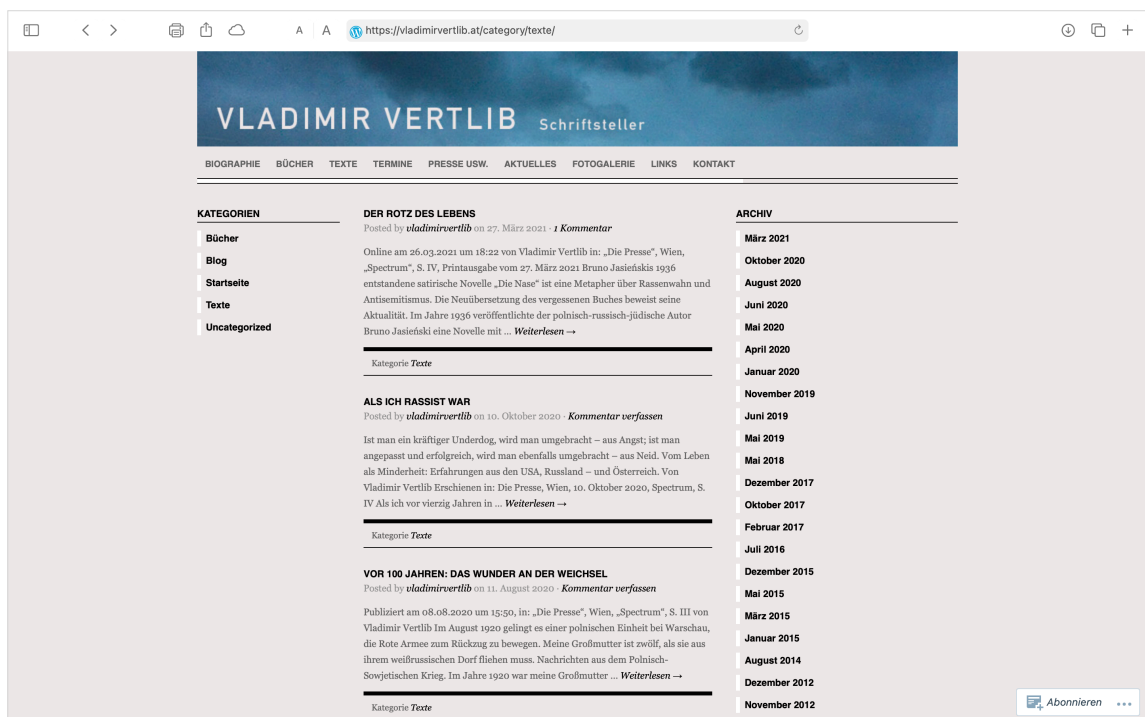


Abbildung 2

Das blogartige Schreiben von kürzeren Formaten und Genres scheint für Vladimir Vertlib eine sehr vertraute Art der schriftstellerischen Arbeit zu sein. Wie er selbst bestätigt, begann er mit dem Schreiben von tagebuchartigen Texten sehr früh:

„[...] schon als Teenager. Ich schrieb Tagebücher. Dann Kurzgeschichten. Mein Tagebuch führte ich auf Russisch. Damals war ich 14 und war mit meinen Eltern gerade

in den USA. Ein paar wenige Texte habe ich auch auf Englisch geschrieben— Kurzgeschichten.

Das Tagebuch ist nach und nach zu einem fiktiven Bericht über die Welt geworden, wie sie vielleicht hätte sein können und nicht wie sie wirklich war, weil die Oberfläche des Offensichtlichen mir bald nicht mehr ausgereicht hat: ich wollte hinter die Oberfläche schauen, die Welt schreibend erkunden. Sie schreibend kennen zu lernen und zu verstehen, war etwas sehr Spannendes. [...] Als meine Eltern und ich nach Österreich zurückgekehrt sind, habe ich bald das Tagebuch aufgegeben und schrieb fortan Kurzgeschichten und Aufsätze, auf Russisch, auf Englisch, auf Deutsch, irgendwann nur mehr auf Deutsch, das schließlich zu meiner Schreibsprache wurde, jener Sprache, in der ich genug Sprachkompetenz haben, um mit ihr kreativ umzugehen.“²⁶⁵

Das Tagebuch als ein Beispiel für ein sehr subjektives Schreiben, wie man es von Franz Kafka oder Max Frisch kennt, ist für eine Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit und Identität des Autors prinzipiell gut geeignet. Einerseits intim und geheim, andererseits von Anfang an zur Veröffentlichung bestimmt – und darin wirken die Autorenblogs ähnlich – die Tagebuchliteratur ermöglicht dem späteren Leser ein Verständnis von kulturhistorischen Epochen sowie Prozessen in der Gesellschaft durch die individuelle Erfahrung und das Erleben eines Einzelnen. Die Subjektivität vor dem Hintergrund der großen Geschichte ist ein permanentes Thema der Werke Vertlibs, das auf der eigenen Grenzerfahrung der Emigration und Identitätssuche basieren mag. „Dass ihn diese Erfahrung »zum Schreiben« brachte – ja zwangsläufig bringen musste – ist ein gängiger Topos der Vertlib-Kritik und ein Stereotyp seines medial vermittelten Autorimages.“ betont Annette Teufel im Vorwort von Vertlibs Sammlung von Essays und Aufsätze *Ich und die Eingeborenen* (2012).²⁶⁶ Vladimir Vertlib schreibt jedoch: „[...] ich möchte das Bewusstsein für verschiedene Themen wecken, z. B. Migration oder Identität. Aber letztlich ist das alles nur Folie, damit für die Leserinnen oder Leser der Text auch als Spiegel dient.“²⁶⁷ Die Rubrik ‚Texte‘ – also das gesamte Blog des Autors scheint diesem Vorhaben zu folgen. Seit 2012 erscheinen dort einerseits Texte, die nur dort publiziert werden, andererseits

²⁶⁵ Reese 2016. S. 93f.

²⁶⁶ Teufel, Annette: Vorwort in: Vertlib 2012. S. 11f.

²⁶⁷ Reese 2016, S. 91.

findet man jedoch viel mehr Kommentare, Aufsätze oder Essays, die anderswo, besonders aber in österreichischen, deutschen oder schweizerischen Tageszeitungen oder Zeitschriften publizistisch erschienen sind. Es sind auch einige Texte aufzutreffen, die schon für den Band *Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze von Vladimir Vertlib* von Annette Teufel 2012 gesammelt wurden.

Das im selben Jahr gegründete literarische und publizistische Blog auf der Website des Autors erfüllt die Rolle einer Fortsetzung der Sammelarbeit. Es handelt sich daher auch um eine Sammelstelle aller verstreut veröffentlichten Texte verschiedener Qualität, denn das persönliche Blog-Format vermeidet die redaktionelle Arbeit an den Texten und das Lektorat. Jedoch entspricht die sofortige Zugänglichkeit der Texte im Blog sowie die Interaktivität dieser Plattform den sonst allgemein formulierten Anforderungen Vertlibs auf die Interaktion zwischen seinen Texten und Lesern, die er in dem schon oben zitierten Interview betont:

„Der Text muss zu ihnen sprechen, in dem Sinn, dass der Text in ihren Köpfen etwas auslöst—was aber natürlich von Person zu Person verschieden ist. Das heißt: ich schreibe meinen Text und ich habe bestimmte Vorstellungen, bestimmte Gründe, warum ich den Text auf eine bestimmte Weise gestalte. Aber wenn das Buch erschienen ist, oder ein Text, jeder Text, einmal publiziert ist—sei es ein Essay oder eine Kurzgeschichte oder ein Roman oder eine Rezension— dann hat es ein Eigenleben. Dann ist die Interaktion zwischen den Leserinnen und Lesern und dem Text wichtig. Ich selbst kann das nicht mehr beeinflussen. [...] Das Einzige, was mich freut, ist, wenn die Leserschaft damit in irgendeiner Weise etwas anfangen kann. Der Text kann sie irritieren, er kann sie begeistern oder auch abstoßen. Das einzig Ideale daran wäre für mich, wenn die Menschen das, was ich geschrieben habe, überhaupt lesen und sich darauf einlassen. Und sich Gedanken machen.“²⁶⁸

Generell lassen sich Vertlibs Texte im Blog in Kategorien einteilen, die z. T. den in der Presse besprochenen aktuellen oder auch teilweise zeitlosen Fragen entsprechen. In Rezensionen und Bücherbesprechungen sind es literarische und poetologische Themen, die aus der subjektiven Perspektive und Erfahrung betrachtet werden. Eine

²⁶⁸ Ebenda.

große Fläche nehmen gesellschaftliche oder historische Themen mit einem kritischen aktuellen Bezug ein. Diese Essays nähern sich dem politischen Journalismus, der in aktuellen Diskussionen eine klare demokratische und liberale Position demonstriert.

7.3. Lisa Spalt: *Psittacos*

Lisa Spalt ist eine österreichische, in Linz lebende Autorin, die über eine eigene Website verfügt, die für diese Studie als Beispiel für andere ähnliche Autoren-Sites betrachtet worden ist. In der Regel ist eine solche Autoren-Website – mit Gérard Genette gesprochen – als ‚Beiwerk‘ (Epitext)²⁶⁹ und nicht als ein Teil des Werkes zu verstehen. Blogs, die von Autoren und Autorinnen geschrieben werden, werden nicht als Formate behandelt, die den gedruckten literarischen Werken gleichwertig sind. Oft gelten sie als Nebenprodukt oder experimentelle und temporäre Erweiterung des Schreibens. Lisa Spalt hat ihre jetzige Website²⁷⁰ im Januar 2017 erstellt.

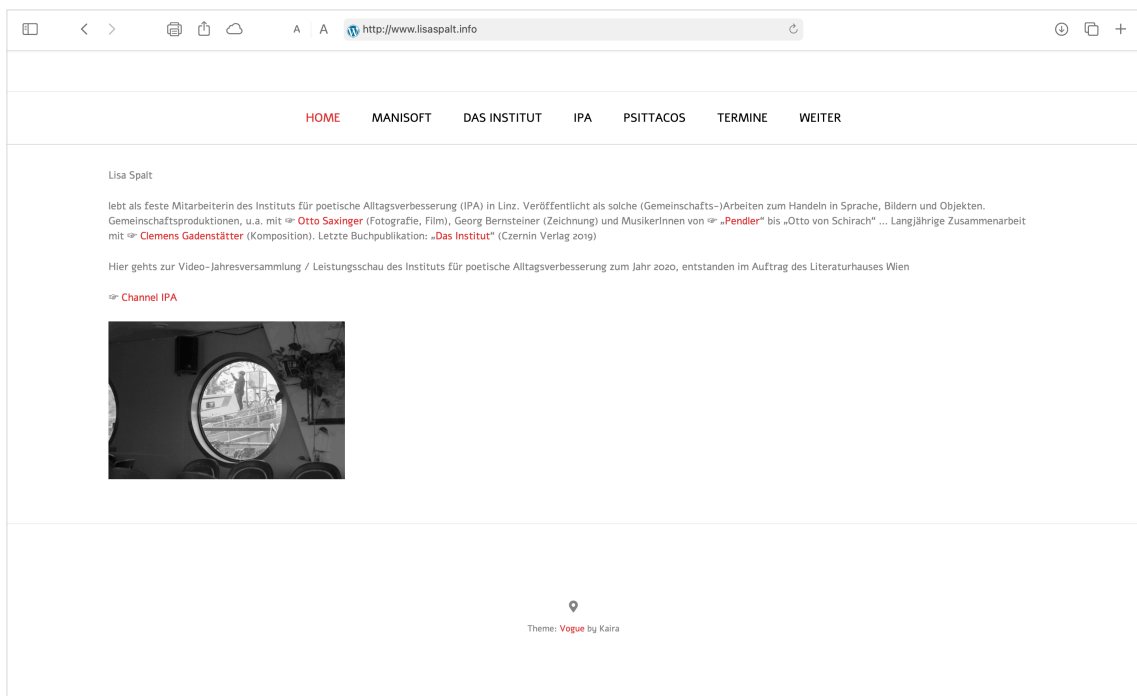


Abbildung 3

Die Gestaltung der Website ist sehr simpel, die benutzte Vorlage lässt sich als minimalistisch bezeichnen, denn es gibt nur ein horizontales Menu, eine vertikale Archivspalte und viel freien weißen Raum. Der sogenannte ‚Whitespace‘ macht es möglich, sich auf die Elemente zu konzentrieren, die im Mittelpunkt der

²⁶⁹ Vgl. hierzu Genette, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

²⁷⁰ <http://www.lisaspalt.info> [11. 3. 2021].

Aufmerksamkeit stehen sollen, bei Lisa Spalt sind das also eindeutig die Textfelder. Auf Seiten, die sich auf textuelle Mitteilungen konzentrieren, findet man keine grafischen Elemente. Als literarisches Blog der Autorin lässt sich die Rubrik *Psittacos* verstehen, in dem gelegentlich kürzere Texte publiziert werden. Hier ist die Kommentarfunktion erlaubt, sonst bleibt die produktive Interaktivität einseitig, ein Austausch durch Kommentarfunktionen findet an dieser Stelle nur in begrenztem Umfang und nur sporadisch statt.

Zu den Besuchern ihrer Seite sprechen Spalts Texte durch das Blog *Psittacos* in literarischer Sprache. In der Programmschrift *Manisoft des Psittacismus*²⁷¹ erläutert die Autorin, die sich selbst in der dritten Person als ‚Psittacistin‘ bezeichnet, in poetischer Übertreibung den Charakter der Blogbeiträge. Im Jahre 2016, also kurz vor dem Entstehen der heutigen Website von Lisa Spalt, erklärt sie die Entstehung des Spalt’schen ‚Psittacismus‘ schon im Detail:

„Im Jahr 1552 veröffentlicht Gerolamo Cardano, der Erfinder der Kardanwelle, seinen Traktat ‚De Subtilitate‘. Darin erwähnt er die Möglichkeit eines Sprechens, das ohne entsprechendes Denken auftritt, und vergleicht es mit dem einer Elster oder eines Papageis. In den Jahrhunderten darauf taucht dieses ‚Sprechen wie ein Papagei‘ bei verschiedenen AutorInnen und unterschiedlich definiert wieder auf, so – um nur dieses eine Beispiel zu nennen – bei Leibniz, der in ‚Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand‘ (1703/04) erstmals den Terminus ‚Psittacismus‘ verwendet, um den sinnentleerten Gebrauch von Wörtern zu bezeichnen. Er spricht in diesem Zusammenhang von Gedanken und Raisonsments, die nicht empfunden sind, sondern anderen nachgeplappert werden. Die Worte gehen mithin an den ursprünglichen Überlegungen, die sie hervorgebracht haben, vorbei und sind ‚im Winde verlogen‘, wie der Philosoph sich ausdrückt.

Nun stellt sich die Frage, wie ein derart negativ behafteter Begriff in der Kunst fruchtbar gemacht wird und wie er zu diesem Behufe verstanden werden könnte.“²⁷²

²⁷¹[online] <http://www.lisaspalt.info/manisoft> [11. 3. 2021].

²⁷² Spalt, Lisa: *Im Winde verlogen*, in: *Die Referentin*, 1. 12. 2016, [online] <http://diereferentin.servus.at/im-winde-verlogen> [11. 3. 2021].

Im Manifest erklärt die Autorin zuerst kurz den Begriff ‚Psittacismus‘. Weiters betont sie auch die transfugale Veränderlichkeit der online publizierten Texte in der Überschrift: „Manisoft des Psittacismus, Version Nr. 4“ und in einigen Punkten des Manifests:

„2. Das Manisoft des Psittacismus ist so ungefähr eine Annäherung an etwas, das wir gerne ein bisschen beschreiben würden. Es wird aber ziemlich sicher noch öfter verändert werden.

3. Zunächst gibt es in der Welt der Psittacistin wahrscheinlich kein Alles und kein Nichts, ganz sicher ist das aber eigentlich nicht.“²⁷³

Zugleich deutet Lisa Spalt in deklariertem Bescheidenheit (vgl. die lateinischen Sätze „Scio me parvum scire [...], Fortasse scio me parvum scire.“)²⁷⁴ Themen oder Ziele an, mit denen sie sich in der Blog-Rubrik beschäftigt. Es sind dies die Sprache, das persönliche und gesellschaftliche Engagement und die Menschlichkeit als eine generell anzuerkennende Kategorie. Die Texte im Blog bewegen sich in ihrem Charakter zwischen kurzen persönlichen Beobachtungen, Aphorismen und sprachkritischen Anekdoten, die immer auch eine gesellschaftskritische Lesart zulassen. Lisa Spalt hat ihre Abschlussarbeit nach dem Studium der Philologie über Konrad Bayer verfasst und meldet sich stets bewusst zur Tradition der modernen literarischen Avantgarden, der Wiener Gruppe sowie zur Sprachskepsis und Sprachkritik:

„Mich interessiert vor allem das Spielerische, das besonders bei Artmann wichtig ist. Für mich ist das Fingieren etwas, das überlebensnotwendig ist und erforscht, erprobt werden muss. [...] Was lebensnotwendig ist, bereitet aber immer auch Lust. Daher haben meiner Meinung nach die Menschen Lust an Fiktionen, und wenn es in unserer durchrationalisierten Welt zu wenig Auseinandersetzung mit dem Fingieren und zu wenige Geschichten gibt, begeistern sie sich für Verschwörungstheorien. Wenn nun die

²⁷³ Spalt, Lisa: *Absolut unzulängliches und wahrscheinlich mangelhaft wiedergegebenes Manisoft des Psittacismus*, Version Nr. 4, [online] <http://www.lisaspalt.info/manisoft> [11. 3. 2021].

²⁷⁴ Ebenda

Pataphysiker sagen, dass alle Geschichten gleichwertig sind, kann ich nicht zustimmen. Manche Geschichten, die ich mir von der Welt mache, verursachen ganz einfach mehr Schmerz und Leid als andere, da ist für mich die Grenze. Es ist nicht egal, welche Aussagen wir tätigen und welche Bedeutung wir Dingen geben, wir müssen diese Bedeutungen aushandeln, auch wenn die Ergebnisse immer wieder verworfen werden müssen und unzureichend sind. [...] Das ist ein Spiel, aber es ist ernst.“²⁷⁵

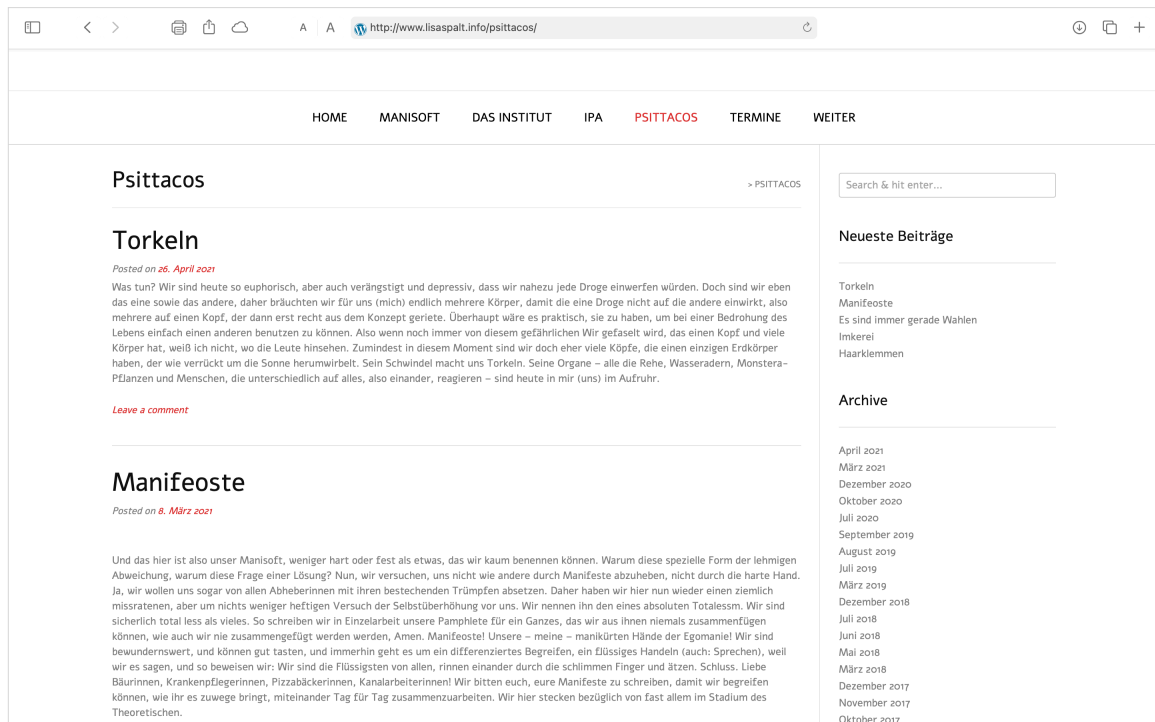


Abbildung 4

In den Texten im Blog beschäftigt sich Spalt formal und inhaltlich mit Themen der Gegenwart sowie mit der alltäglichen Phrasenhaftigkeit. Gattungstechnisch handelt es sich meistens um anekdotische oder satirische Miniaturen oder Mikrogeschichten, die Tagebucheinträgen sehr ähneln, in denen Wort- und Sprachspiele sowie leichte Absurdität oder Übertreibung prägend sind. Die Sprache ist dicht und konzentriert, wie es bei solchen anekdotischen Texten zu erwarten ist. Im Sinne der am Anfang erwähnten poststrukturalistischen Theorien verweigern sich die Texte auf der Website dem linearen oder gar oberflächlichen Lesen, dem ‚surface reading‘. Zuerst scheinen

²⁷⁵ Lăzărescu, Mariana: *Einblick in das „Institut für poetische Alltagsverbesserung“*, *ADZ-Gespräch mit der österreichischen Autorin Lisa Spalt*, in: *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*, 4. 7. 2018.[online] <http://www.adz.ro/artikel/artikel/einblick-in-das-institut-fuer-poetische-alltagsverbesserung> [11. 3. 2021].

die erzählten Gedankengänge sehr logisch, sie münden aber oft ins Gegenteil oder Paradox, indem sie etwa abgebrochen oder umgelenkt werden. Sie spielen im Zusammenhang mit dem tragenden Medium Internet bewusst mit den Erwartungen des Lesers. Durch ungewöhnliche (jedoch syntaktisch richtige) Satzbaustrukturen, Wortspiele, Neologismen und den Wortschatz unterschiedlicher Stile geht die Autorin bewusst gegen die allgemeine Tendenz des Lesens im Internet vor. Auch wenn die Texte formal im literarischen Blog publiziert worden sind, sind sie trotz ihrer Kürze – mit Elfriede Jelinek gesagt – nicht: „[...] zum raschen Verbrauch bestimmt.“²⁷⁶

Die Blogtexte weisen eine unbezweifelbare Verwandtschaft mit anderen literarischen Werken Lisa Spalts auf. Sie knüpfen einerseits an die frühen Experimentaltexte *gegndn* (1998) und *leichte reisen von einem ende der erde* (1999) an und erweitern andererseits die letzten Bücher *Ameisendelirium* (2015) und *Die zwei Henriettas* (2017) in den digitalen Raum hinaus. Die Vieldimensionalität der literarischen Kunst sowie der Kunst überhaupt (Miniaturkunst, musikalische Projekte usw.) scheint für Spalt programmatisch zu sein. Was mit literarischen Texten beginnt, bekommt eine konzeptuelle Einrahmung in dem so genannten *IPA – Institut für poetische Alltagsverbesserung* – einer Art öffentlicher Seite der Autorin bzw. der Ich-Erzählerin, die in dem letzten Roman Spalts *Das Institut* (2019) ihre in Buchform materialisierte Gestalt bekam. Noch vor dem Erscheinen des neuesten Romans *Das Institut* erklärte Lisa Spalt das Konzept des IPA folgendermaßen:

„Das Institut für poetische Alltagsverbesserung nimmt den Anspruch, dass Kunst zur Verschönerung des Lebens da sei, ein bisschen auf die Schippe – überhaupt den Gedanken, dass Kunst für etwas gut sein muss, eine bestimmte Funktion haben muss. Ich meine zwar, dass sie viele, sehr wichtige Funktionen hat, aber dennoch muss ich mit Jandl sagen: Zum Haarekämmen eignen sich meine Texte nicht. [...] Daher beschäftige ich mich spielerisch mit der Idee des Nutzens, der Funktion, der Wichtigkeit. In dieser Hinsicht spielt das Institut auch mit der Idee der ‚Erbauungsliteratur‘ oder der Idee, dass Kunst ‚erheben‘ soll. [...] Ursprünglich wollte ich eine fiktive Universität so lange behaupten, bis sie ein Öffentlichkeitsrecht bekommt, um dann an dieser Forschungsbranche zum Thema Fingieren einzurichten.

²⁷⁶ Jelinek, Elfriede: *Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu Neid)*, 2008, [online] <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.htm> [11. 3. 2021].

Aber Universitäten kann nicht jeder/jede gründen. Institute sind dagegen – zumindest in Österreich – sehr formbare Gebilde. Es gibt in Österreich nicht nur Forschungsinstitute, sondern auch Beerdigungsinstitute, kosmetische Institute und Ähnliches [...]. Ich würde ja sagen, dass das IPA ein ‚Ästhetisches Institut‘ ist. Das ist so eine ironisch-österreichische Bezeichnung.“²⁷⁷

So geht das literarische Blog *Psittacos* von Lisa Spalt nicht nur mit ihren beim Verlag Czernin zuletzt erschienenen ‚materiellen‘ Büchern Hand in Hand, sondern auch die Gestaltung der Website und das Angebot an anderen nicht nur literarischen Produkten sowie eine Art IPA-Merchandising begleiten dieses vielschichtige Spiel mit Strukturen der Sprache, Texte sowie Künste. Gleich auf der Homepage erinnert Spalt nämlich auch an ihr Übergreifen in andere Kunstbereiche wie Fotografie, Musik, Hörspiel u. a. Es ist bekannt, wie sich die Augen eines Beobachters, der von links nach rechts liest, auf einer Website bewegen. In wenigen Sekunden werden die wichtigsten Richtungen beschaut, eventuell andere markante Elemente auf der Seite wahrgenommen und dann wird weiter geklickt. In diesem Zusammenhang nimmt auf der Internetpräsentation von Lisa Spalt der Verweis auf den neuesten Roman einen der wichtigsten Plätze ein. Dadurch entsteht eine Synergie zwischen der Gestaltung der Website und deren Inhalt auf der einen und Themen und Motiven des komplizierten Prosawerks auf der anderen Seite.

²⁷⁷ Lăzărescu 2018.

7.4. Elfriede Jelinek: *Neid*

„Aber schreiben und lesen muß man dafür schon können. Das ist das Minimum. Diese Kulturtechniken – niemals waren sie so wertvoll wie heute. So, und warum kommen dann von hier, wo ich bin und gleichzeitig auch Sie sein können, immer nur (und schon wieder) negative Meldungen, und von Ihnen auch, Sie Autorin Sie, Nichtmitglied der Auto-Rennversammlung, nein, Rinnenversammlung?“²⁷⁸

Das aus dem Kontext der assoziativen Erzählerrede herausgenommene Zitat aus dem Internet-Roman *Neid* von Elfriede Jelinek soll zeigen, wie fraglich manche theoretischen Aspekte der Autorschaft in der neuesten digitalen Literatur werden können. Das schwankende (Nicht)Unterscheiden der Kategorien Autor/in-Erzähler/in-Figur kann die Autorin im Barthes'schen Sinne²⁷⁹ aus der Interpretation des Romans verabschieden, wobei sie jedoch alle rhetorischen und erzählerischen Mittel beibehält, um die äußere Wirklichkeit, traumatisierende historische Ereignisse sowie z. B. ein eigenes Unrecht aus dem Text hinaus kommentieren zu können. Im Vortrag von Michel Foucault, der auf die Überlegung von Barthes zurückgreift, steht unter anderem:

„[...] ein Autornamen ist nicht einfach ein Element in einem Diskurs [...]; er hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander. [...] Hat ein Diskurs einen Autornamen, kann man sagen, »das da ist von dem da geschrieben« oder »ein gewisser ist der Autor von...«, so besagt dies, daß dieser Diskurs nicht aus alltäglichen, gleichgültigen Worten besteht, nicht aus Worten, die vergehen, vorbeitreiben, vorüberziehen, nicht aus unmittelbar konsumierbaren Worten, sondern aus Worten, die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur ein bestimmtes Statut erhalten müssen.“²⁸⁰

²⁷⁸ Jelinek, Elfriede: *Neid. Privatroman*, 2007-2008, [online] <https://www.elfriedejelinek.com/NEID.pdf>, S. 91 [11. 3. 2021].

²⁷⁹ Vgl. Barthes 2000.

²⁸⁰ Foucault 2000, S. 210.

Die Diskursivität des Namens Elfriede Jelinek wird gerade in der Dichotomie des Öffentlichen und Privaten – in der Grenzüberschreitung der Fiktionalität und Authentizität eines literarischen Textes deutlich. Dieser Rollenwechsel lässt sich zuerst in einen breiteren Rahmen des literarischen Feldes und seiner Machtverhältnisse einsetzen. Die Prinzipien einer mehrschichtigen und nicht nur streng medial bedingten Kommunikation sind Selektion, Schaffung von Verständlichkeit, Strukturierung des Wissens sowie Begründung und Transparentmachung des Transfers. Dies gilt einerseits für die Kommunikation unter Experten, bei Elfriede Jelinek z. B. im Bereich der Literaturwissenschaft und der Germanistik. Gleichen Kriterien in anderen Formen unterliegt andererseits die Experten-Laien-Kommunikation, in der vermittelnde Laien auftreten – gemeint sind journalistische Felder der Gate-Keeper und Journalisten, in denen das Wissen sortiert und durch die es kommuniziert wird. Bereiche der Bildungssphäre, Doktoranden und Studierenden, die ihre Abschlussarbeiten schreiben, Institutionen, Schulen und Lehrende, die über ihre Lektüre-Kanons entscheiden, sowie Grenzfelder, auf denen z. B. Mediatoren begleitende literarische Events oder Laien ihre Lesezirkel veranstalten, sollen auch nicht vergessen werden. Die zentrale Bedingung der Vermittlung sind die Medienspezifika und ihre Darstellungsformen. Gerd Antos unterscheidet im Wesentlichen 1. das sprachlich-textuell konstituierte oder repräsentierte Wissen, 2. das bildlich und graphisch konstituierte oder repräsentierte Wissen, 3. das durch formale Sprachen wie Mathematik, Statistik oder Logik konstituierte oder repräsentierte Wissen, und 4. das Wissen in digitalen Konstitutions- und Repräsentationsformen (Multimedia).²⁸¹

Eine Regel der gegenwärtigen medialen Kommunikation sagt, dass öffentlich auftretende Persönlichkeiten in Zeiten der zersplitterten und unstabilen medialen Wirklichkeit ständig an ihrem medialen Bild arbeiten sollen. Die Prinzipien des medialen Self-Marketings gelten jedoch nicht nur in besonders exponierten Feldern des Konsums und der Pop-Kultur. In dem Kunstfeld also auch in der Literatur ist das

²⁸¹ Antos, Gerd/Sigurd Wichter (Hrsg.): *Wissenstransfer durch Sprache als gesellschaftliches Problem*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.

mediale Echo (nicht nur in der Literaturkritik) mindestens seit der Aufklärung²⁸² ein wichtiger Indikator des Ruhmes und Ansehens also Machtkapitals. Dirk Niefanger schreibt:

„Autorinszenierungen finden sich heute in den unterschiedlichsten Medien, in der Literatur selbst, in deren materiellem Umfeld wie auf Buchrücken und Klappentexten, auf Fotos, in Interviews, im Internet, in Fernsehshows oder Videoclips. Sie nehmen dort zwar selbst häufig fiktive oder zumindest stark stilisierte Züge an, sie dienen aber dennoch dazu, die tatsächliche Position des Autors im literarischen Umfeld zu stärken.“²⁸³

Eines der effektivsten Mittel der medialen Kommunikation im Bereich der modernen Literatur sind Innovation und Nichtkonformität, die häufig bis hin zu skandalhaften Ereignissen führen. Neben den teils schon erwähnten Theorien der Autorschaft muss hier noch nach Bourdieus literatursoziologischen Theorien gegriffen werden, denn Bourdieu beobachtet, dass die Nichtkonformität in den Feldern der Kunst und Literatur kurzfristig keine ökonomischen, sondern symbolische Profite in Form von Akzeptanz in intellektuellen Kreisen bringt. Manchmal können sie auch als Investition verstanden werden, die später zur Durchsetzung führt und zum ökonomischen Profit wird. Der auf diese Weise etablierte Autor hat den Weg zum Ruhm und dadurch auch zu einigen Formen des literarischen Kanons bereits betreten (und wird allmählich selber zu jemandem, von dem sich wieder andere Avantgardisten abgrenzen müssen).²⁸⁴ Die neuen Medien haben aber die mediale Landschaft sowie das Verhalten der Leser, Rezipienten, schließlich auch Surfer und Nutzer und nicht zuletzt die Selbstpräsentation der Autoren markant verändert. Matthias Jung fasst den Wandel im Verhalten der Leser zusammen, wenn er über den Wissenstransfer durch neue Medien schreibt: „Das Bild des Surfers, der oberflächlich über den Text

²⁸² Vgl. hierzu Hohendahl, Peter Uwe (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1980)*. Stuttgart: Metzler 1985.

²⁸³ Niefanger, Dirk: *Provokante Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur*, in: Pankau, Johannes G. (Hrsg.): *Pop-, Pop-, Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Bremen–Oldenburg 2004, S. 87– 101.

²⁸⁴ Bourdieu 1999, S. 405.

hinweggleitet bzw. gefördert durch Hyperlinks im Text hin- und herspringt, dürfte auch bei Printmedien weitgehend der Realität des Freizeitlesens entsprechen.“²⁸⁵ Methoden der Transferwissenschaften und Digital Humanities beschreiben die komplizierten Wege des schriftlich festgehaltenen und schließlich digitalisierten Wissens oder Denkens vom Autor oder Verfasser zum Rezipienten, sodass die von der Literaturwissenschaft traditionell betrachteten Praktiken der Produktion, Rezeption, Vermittlung und des Transfers von Literatur durch die medienwissenschaftlichen Digital Humanities aktualisiert werden müssen.

In Verbindung mit den modernen Medien, die Bewegung in das als starr gedachte Gattungsschema brachten, ermöglicht der zunächst als literarisches Blog entstandene Internet-Roman Elfriede Jelineks *Neid* eine neue Betrachtung der schriftstellerischen Geste, mit der man intertextuelle sowie politische Bezüge herstellt, die ‚Mentalität des Volkes‘ sowie die Politik kritisiert und eine neue Form der österreichischen Anti-Heimatliteratur definiert. Eine der ersten Definitionen der sog. Anti-Heimatliteratur in Österreich der späten 60er und 70er Jahre liefert Jürgen Koppensteiner im Jahr 1982:

„Besonders in Österreich wurde in den siebziger Jahren Heimat immer wieder thematisiert. Diese neue Heimatliteratur hat aber nichts mit dem zu tun, was man gemeinhin unter Heimatliteratur versteht. Es geht nicht um die Darstellung einer heilen Welt und schon gar nicht um die einer irrealen Ersatzwelt à la Ganghofer, sondern um eine Heimatliteratur, die die Heimat, den ländlich-bäuerlichen Raum als kaputt denunziert. Diese neue Art von Heimatliteratur wurde als ‚negative‘ [sic], als ‚problematische‘ [sic], ‚kritische‘ oder ‚ironische‘ Heimatliteratur bezeichnet. Sehr schnell hat sich hierfür schließlich der Begriff Anti-Heimatliteratur eingebürgert und auch durchgesetzt.“²⁸⁶

Zu diesen Aspekten tritt auch die veränderte Form der Rezeption von digitaler Literatur, bzw. der Erwartungshorizont der Leser oder Konsumenten der digitalen

²⁸⁵ Jung, Matthias: *Unsystematischer Wissenstransfer über die Medien*, in: Wichter, Sigurd/Gerd Antos (Hrsg.): *Wissenstransfer zwischen Experten und Laien. Umriss einer Transferwissenschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001, S. 282.

²⁸⁶ Koppensteiner, Jürgen: *Anti-Heimatliteratur in Österreich. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre*, in: *Modern Austrian Literature* 15, Nr. 2 1982, S. 1.

Medien, für die der Text vom Anfang an bestimmt war. Jelinek selbst hat es formal bestätigt, indem sie dem Roman eine Art ‚Nachwort‘ hinzugefügt hat, in dem sie die ausschließlich elektronische Version des Textes rechtfertigt.

„Dieser Text mit Namen Neid gehört nicht in ein Buch. Er gehört nicht auf Papier, er gehört in den Computer hinein, dort habe ich ihn hineingestellt, dort habe ich ihn deponiert, dort kann er in Ruhe verderben wie Müll (nur auf Wunsch und mit Hilfe einiger Knopfdruckereien können Sie ihn sich aber holen, wann Sie sollen, solange Sie und soviel davon wie Sie Wollen), und bin dann einfach weggegangen.“²⁸⁷

Alles zusammen bildet ein dichtes Gewebe von Bedeutungen und Anspielungen, das zu einer wirksamen Selbstpräsentation der Autorin wurde, besonders nachdem sie im Interview für die österreichische Zeitschrift *Profil* ihren Rückzug aus dem öffentlichen Raum angekündigt hatte.²⁸⁸ Mit der Einrichtung einer Internetpräsenz auf der Website der Autorin 1996 hielt Elfriede Jelinek Schritt mit dem avantgardistischen Fortgang der digitalen Wende im deutschsprachigen literarischen Feld. Allmählich überschritt sie auch die Grenze des ‚Beiwerks, des ‚Epitextes‘,²⁸⁹ denn die Website liefert seitdem nicht nur ergänzende Informationen über Biographie, Veranstaltungen u. ä. Lena Lang betont in ihrer Analyse der Website von Jelinek:

„Elfriede Jelinek [...] nutzt ihre Website schon seit der Erstellung im Jahr 1996 primär als Publikationsort für literarische Texte [...]. Sie veröffentlicht hier bis heute Prosa- und Theatertexte, Notizen und Essays zu gesellschaftspolitischen und kulturellen Themen, zur eigenen Biographie und Poetologie, Nachreden, Preisreden und weitere Textsorten.“²⁹⁰

²⁸⁷ Jelinek, Elfriede: *Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu Neid)*, 2008, [online] <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.htm> [11. 3. 2021].

²⁸⁸ Jelinek, Elfriede [u. a.]: *Habe gebetet, dass ich ihn nicht bekomme*, in: *Profil* 9. Oktober 2004. [online] <http://www.profil.at/home/habe-95051> [11. 3. 2021].

²⁸⁹ Vgl. Anm. 269.

²⁹⁰ Lang, Lena: *Elfriede privat?! Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung*, in: *Textpraxis* 12 (1.2016), [online] <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/lena-lang-elfriede-jelineks-digitale-selbstinszenierung> [11. 3. 2021].

Die Präsenz der Autorin sowie ihrer Texte im Internet illustriert die Veränderung der Wege des Transfers von Literatur und die Rolle des Autors. Jelinek rechnet sich selbst zur Avantgarde der frühen Computerliteratur, an deren Kontext hier noch einmal kurz erinnert werden muss. Die Mitte der 90er Jahre war eine Zeit, die sich von der digitalisierten Literatur noch ziemlich viel versprach. Es entstand das heute schon eingestellte Projekt *Netzliteratur.de*, in dem sich deutschsprachige Künstler, Autoren oder Akademiker vernetzten. Später hat an dieses Projekt die Vernetzung *Netzliteratur.net* angeknüpft.²⁹¹ *Netzliteratur.de* sollte ein Knoten sein, in dem man alle wichtigen Kontakte, theoretische Texte zur vernetzten Internetliteratur sowie eigene Experimente der Autoren findet.²⁹²

Suter beschreibt in seiner ausführlichen Studie die Geschichte der deutschsprachigen Netzliteratur von den anfänglichen Experimenten der Stuttgarter Gruppe im Jahr 1959 bis zum massiven Einstieg der Social Media in den 10er Jahren des 21. Jahrhunderts, die v. a. die auf Hypertext basierte Literatur verdrängt haben. Für die zweite Hälfte der 90er Jahre sind v. a. Experimente typisch, die versuchen, der konkreten Poesie eine neue Dimension zu liefern. Gleichzeitig entwickelten sich erste Versuche des kollaborativen Schreibens wie etwa die Projekte *Absolut Homer* (1992), *Hyperknast*, *Hypertexttrees* (beide 1995-1996), die erotische Geschichte *Beim Bäcker* (1996) oder *taxis* (1995). „Die 22 Autoren steuerten alle einen ihrer Texte bei. So ist *taxis* zu einem Hypertextnetzwerk geworden, das aus dem von Walter Grond initiierten Literaturprojekt *Absolut Homer* entstand.“²⁹³ Eine wichtige Voraussetzung des Schreibens im Bereich der animierten computergestützten konkreten Poesie oder der auf Hypertext basierten Literatur war die Beherrschung des Programm-Codes und der tiefenstrukturspezifischen technischen Mittel. Diese Linie der digitalen Literatur zeigte sich jedoch allmählich als nicht überlebensfähig.²⁹⁴

²⁹¹ Auer 2002-2012.

²⁹² Suter 2012, S. 4, s. Anm. 107.

²⁹³ Ebenda, S. 15.

²⁹⁴ Vgl. hierzu Lorenz, Ann-Kathrin: *Der Hypertext ist tot! Ein Interview mit der Internet-Literatin Susanne Berkenheger*, in: *literaturkritik.de* 4 2013, [online] <https://literaturkritik.de/id/17767> [11. 3. 2021].

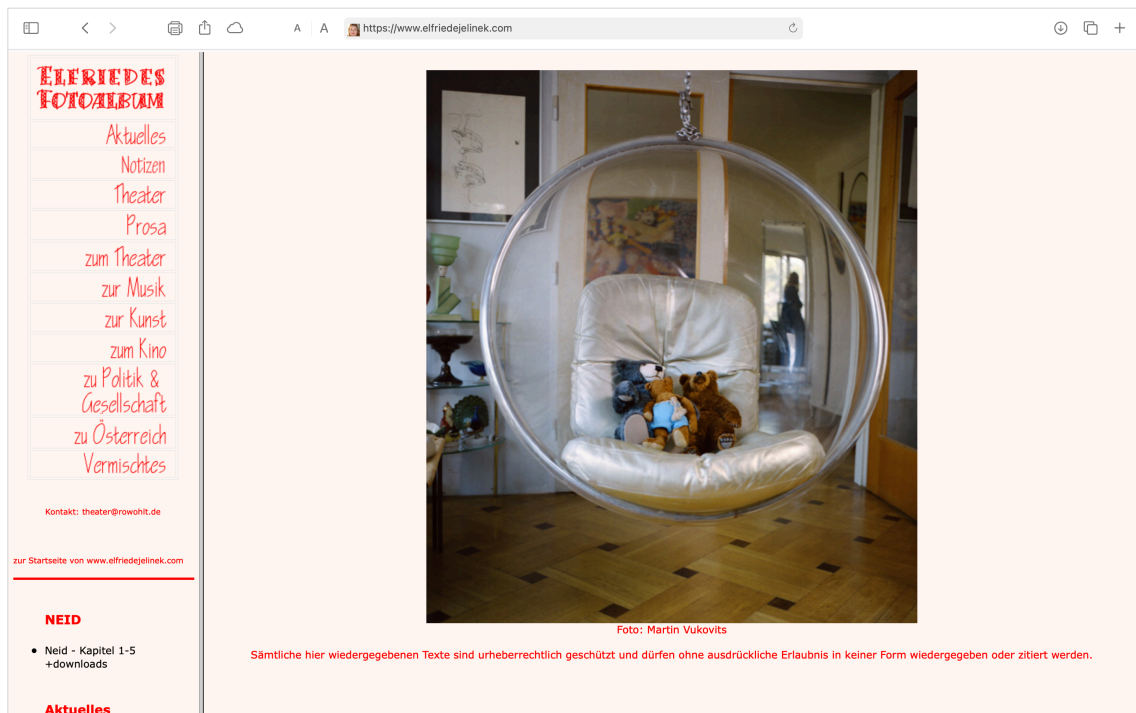


Abbildung 5

Den Beginn der deutschsprachigen blogartigen Literatur setzt Suter mit Einschränkungen auch in die zweite Hälfte der 90er Jahre, es dürfte nicht falsch sein, „[...] mit dem Projekt *Abfall für alle* von Rainald Götz [!] von 1998 zu beginnen, eine Art öffentlich geführtes Tagebuch voll von flüchtigen Gedankenspritzern zum eigenen Alltag.“²⁹⁵ Hier führt schon eine direkte intertextuelle Verbindung zu Elfriede Jelineks Roman *Neid* zurück, in dem im Untertitel seiner PDF-Version zu lesen ist: „(mein Abfall von allem)“.²⁹⁶ Es handelt sich um eine eindeutige Anspielung auf das literarische Blog von Rainald Goetz, mit dem sich auch Jelinek programmatisch zu der deutschsprachigen Internet- und Blog-Literatur anmeldet.²⁹⁷ Goetz führte in den Jahren 1998-1999 eines der ersten literarischen Autorentagebücher im Internet auf seiner Homepage www.rainaldgoetz.de.²⁹⁸ Das Projekt mit dem Titel *Abfall für alle* verschwand nach seinem Ende aus dem Internet, denn Goetz plante seine Publikation in Buchform beim Suhrkamp Verlag, die schließlich nach fast einem Jahr in

²⁹⁵ Suter 2012, S. 30.

²⁹⁶ Jelinek 2007-2008, S. 1.

²⁹⁷ Vgl. hierzu Lang 2016, S. 15.

²⁹⁸ Vgl. Schumacher, Eckhard: „*Das Populäre. Was heißt denn das?*“ *Reinald Goetz*’, „*Abfall für Alle*“, in: Heinz, Ludwig Arnold (Hrsg.): *Pop-Literatur, Text+Kritik. Sonderband*, München 2003, S. 158–171.

veränderter Form unter dem Titel *Abfall für alle - Roman eines Jahres* erschienen ist.²⁹⁹ Kurz davor, im Jahr 1996, gründet Elfriede Jelinek ihre Website, die sie seitdem betreibt. Durch das Bild auf der Startseite dient sie heute in einer verschlüsselten Form teilweise als Profil der Autorin. Hauptsächlich dient sie aber als eine Publikationsplattform, in der die Autorin ihre literarischen Texte sowie Kommentare zu politischen Themen und Ereignissen veröffentlicht. Durch die Gestaltung der Website stehen die Texte und ihre Auflistung im Zentrum der Aufmerksamkeit der Besucher und Nutzer.

„Die Erstellung der (literarischen) Website fällt genau in den Zeitraum, in dem sich Elfriede Jelinek zum ersten Mal aus der (österreichischen) Öffentlichkeit zurückgezogen hat, da die persönlichen Angriffe auf sie als ›Nestbeschmutzerin‹ einen Höhepunkt erreicht haben. Aufgrund der Ressentiments seitens der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) und der auflagenstarken österreichischen Boulevardtageszeitung Die Neue Kronen Zeitung (kurz Krone) sieht sie sich im Jahr 1995 dazu veranlasst, ein Aufführungsverbot ihrer Stücke im eigenen Land zu verhängen, das bis 1997 aufrechterhalten wird – ganz in der österreichischen Tradition Thomas Bernhards, der ein solches Verbot allerdings erst posthum verfügte.“³⁰⁰

Lena Lang merkt an, dass die Homepage von Elfriede Jelinek, ihre grafische Gestaltung und Struktur ein Bestandteil der öffentlichen Stilisierung Jelineks ist und im Kontext des ganzen literarischen Werkes sowie anderer Aktivitäten der Autorin zu betrachten ist. Sie beschreibt die Entstehung der Website und v. a. Veränderungen des Layouts. Auch im Jahr 2020 lassen sich fast keine Veränderungen beobachten und alles beruht auf dem raffinierten Spiel mit einem nicht existenten Ich, mit dem tiefen Zweifel des Nutzers an der Existenz eines authentischen Subjekts hinter der Website und ihren Texten. Sigrid Löffler betont:

²⁹⁹ Vgl. Hagedstedt, Lutz: *Vom Material zum Tagebuch. Zwei Zeitmischschriften, „1989“ und „Abfall für alle“*, von Rainald Goetz, in: *Literaturkritik.de* Nr. 7, 2004, [online] http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?ez_id=7263&ausgabe=200407 [11. 3. 2021].

³⁰⁰ Ebenda, S. 3.

„Immer wenn die Jelinek ‚Ich‘ sagt, arbeitet sie zugleich an ihrer medienkompatiblen ‚Ich‘-Legende. [...] Man muss also ihre Strategien der öffentlichen Selbststilisierung und Selbstvergrößerung ebenso in Betracht ziehen wie ihr hoch entwickeltes Kalkül einer medienspezifischen Form der Ironie und Selbstironie.“³⁰¹

Auf der Startseite befindet sich das detailliert inszenierte Foto von Martin Vukovitz, das viele Zeichen und Signale enthält, die beweisen, wie das Bild mit der ganzen Pose, Poetik und Selbstpräsentation der Autorin zusammenhängt. Lang beschreibt den halb privaten, halb öffentlichen Raum des Wohnzimmers Jelineks in Hütteldorf, in dem sich in zentraler Stelle der ‚Bubble Chair‘ des Designers Eero Aarnio befindet und wo die Autorin selbst nur im Hintergrund im Spiegel als eine unscharfe Gestalt zu bemerken ist. Die Gestaltung des Fotos soll den Rückzug der Schriftstellerin in den privaten, bzw. virtuellen Raum ‚hinter den Spiegel‘ verdeutlichen.³⁰²

„Ab 2006 unterbindet zudem eine gezielte Änderung des HTML-Codes den Zugriff des Web-Crawlers, wodurch die Website nicht mehr im Internet Archive archiviert werden kann. Entsprechend betont Jelinek, dass sie den Roman jederzeit löschen könne und die Website nach ihrem Tod offline gestellt werde, so dass die Texte nur noch fragmentarisch im Netz ›herumgeistern‹ würden [...].“³⁰³

Lang vermutet im auf den ersten Blick ‚veralteten‘ Design der Website eine Geste, mit der sich Jelinek zu den Idealen wie Freiheit, Demokratisierung und Enthierarchisierung des Internet 1.0 meldet. Man kann noch ergänzen, dass diese konservative, programmatisch einfache und übersichtliche Struktur der Website einen praktischen Zweck hat: sie sorgt für Stabilität und sicheres Abbilden des Inhalts auf verschiedenen Geräten des Internets 2.0 und widersteht der gegenwärtigen Pluralität von Formaten, Geräten und Apps.

³⁰¹ Löffler, Sigrid: *Die Masken der Elfriede Jelinek*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Elfriede Jelinek, Text+Kritik* 117, München 2007, S. 5f.

³⁰² Vgl. ebenda, S. 8ff.

³⁰³ Ebenda, S. 12.

„Twitter, Facebook oder YouTube waren, als ich den Roman geschrieben habe, noch nicht so überwältigend und allumfassend wie jetzt. Jeder Furz ist inzwischen öffentlich und das meine ich buchstäblich, nicht metaphorisch. Aber gerade deshalb nehme ich an diesen Plattformen nicht teil, ich blogge auch nicht, obwohl mein Schreiben mit dem Blogartigen auch immer wieder spielt.“³⁰⁴

Jelineks Texte sind unter dem linken Menü blogartig und chronologisch von der Gegenwart bis zu den ältesten Texten aus dem Jahr 1999 verlinkt. Weiter folgen nach Kategorien Texte wie Notizen, Texte zum Theater und Theatertexte, Prosa, Texte zu den Themen Musik, Kunst, Kino, Politik und Gesellschaft und zu Österreich. Somit zählt das auf der Homepage der Autorin publizierte Schaffen zum Feld der sekundären literarischen Kommunikation im Netz, nach Peer Trilckes Literatursoziologie im Internet:

„In den Blick gerät damit ein mittlerweile ebenso differenzierter wie formen- und sphärenreicher Phänomenkomplex: Er erstreckt sich, um nur einige Formen und Sphären zu nennen, von der professionalisierten Literaturkritik auf den Onlineportalen der klassischen Printmedien, der Autorenwebsite oder den Onlinemarketing-Aktivitäten [!] der Verlage über genuine eMagazine, Foren, Blogs und Microblogs oder Portale wie Amazon, Lovelybooks, Goodreads, Youtube et cetera bis hin zu den unzähligen sekundären literarischen Kommunikationshandlungen auf Social Cataloging- und Social Networking-Plattformen.“³⁰⁵

Die erste Rangstelle in der Liste der Texte gehört dem online kapitelweise veröffentlichten Roman *Neid* aus den Jahren 2008-2009. Dass sich Jelinek der Bedingtheit der maschinellen Distribution der Texte bewusst ist und dass sie ‚das Transfugale‘ programmatisch als Bestandteil der aktuellen Selbstpräsentation nimmt,

³⁰⁴ Elfriede Jelinek u. Herbert Kapfer: *Der Privatroman Neid. 36 Antworten von Elfriede Jelinek auf Fragen von Herbert Kapfer*, in: Bayerischer Rundfunk Mediathek, 20. September 2011, www.br.de/radio/bayern2/inhalt/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool366.html [11. 3. 2021], zitiert nach Ebenda, S. 15.

³⁰⁵ Trilcke 2013, S. 5-6.

beweist auch das Zitat aus *Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug*. (Ein paar Anmerkungen zu *Neid*):

„Ich weiß ja, daß der Roman dableibt, auch in meinem eigenen Gerät mit dem Flachschild. Er ist zur Entnahme frei, der Text, was ich nicht bin. Ich bin nicht frei, schon gar nicht zur Entnahme, wer würde mich auch nehmen, wer würde denn dem etwas entnehmen wollen, was ich sage? Ich hebe ja oft Tagesneuigkeiten und Aktualitäten, auch Klatsch und Tratsch, in die Texte hinein, um ihnen ihr Verfallsdatum einzuprägen. Das muß man ihnen immer wieder einbläuen, sonst vergessen sie es. Jeden Augenblick können sie fällig sein, und das ist gut so. Wenn ich sterbe, warum soll dann dieses Geschreibe leben dürfen? Es darf aber, irgendwo wird es überleben, in irgendeiner Maschine. Ich hätte vieles, das mir zu intim war, niemals in einem Buch schreiben wollen und können. Es soll so schnell verzehrt sein wie ein Hamburger oder eine Leberkäsemmel. Es ist zum raschen Verbrauch bestimmt.“³⁰⁶

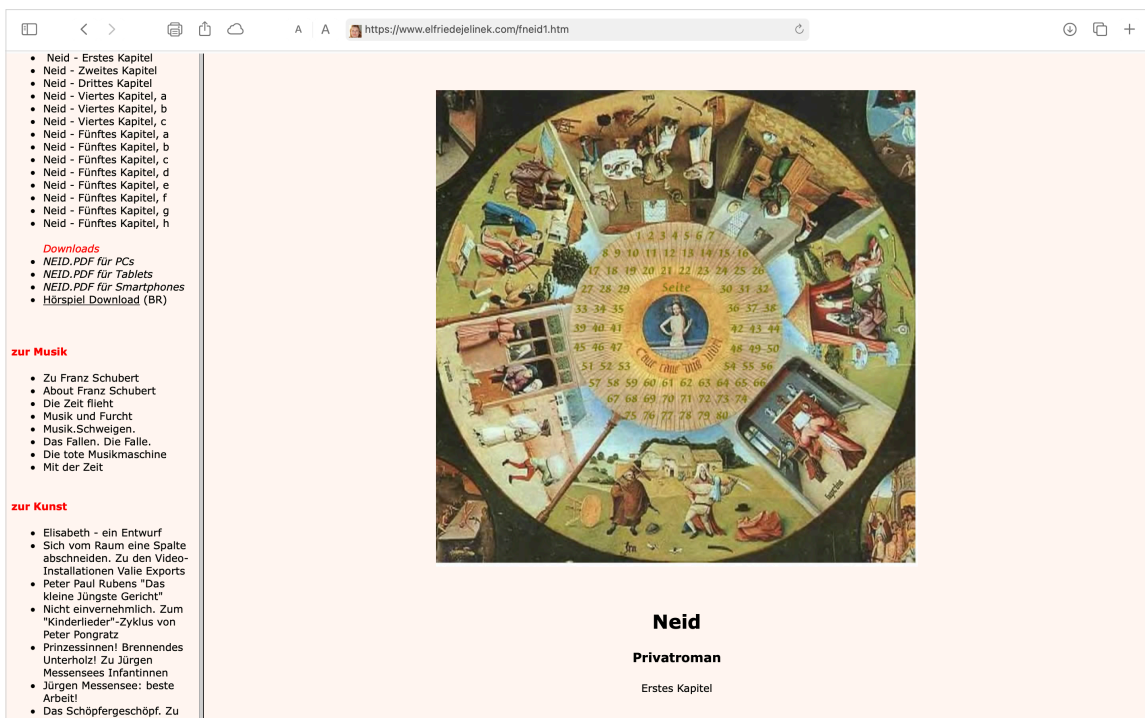


Abbildung 6

Der Roman selbst wurde in Form eines literarischen Blogs auf der Homepage Elfriede Jelineks in der Rubrik ‚Aktuelles‘ herausgegeben, jedoch ermöglichte die

³⁰⁶ Jelinek 2008.

Gestaltung der Website und die Publikation der einzelnen Texte nur eine einseitige Kommunikation, denn es gab keine Kommentarfunktion und man verzichtete auf jede andere Art Partizipationsmöglichkeit seitens der Leser. Mehrmals wurde und wird in strenger Form auf die Urheberrechte aufmerksam gemacht. Der fertige Roman wurde dann in Form einer einfachen PDF-Datei auf der Homepage in der Kategorie Prosa jeweils für die entsprechenden Geräte, PC, Tablets und Smartphones in angepasster Form eingestellt. Dadurch wird die Verwandtschaft des Romantextes mit der alten Medientradition unterstrichen und die digitale Literatur anhand einiger aktueller Definitionen, die technologische Merkmale, Intermedialität und Paradigmen der Vernetzungsstrukturen voraussetzten, damit abgelehnt.³⁰⁷ Auf der ersten Seite des Romans befindet sich eine Reproduktion des Rundbildes von Hieronymus Bosch *Die Sieben Todsünden* aus den Jahren 1475-1480.

„Das nicht-lineare Leseverhalten, zu dem dieses Bild von Anfang an ermutigt, findet sein Pendant in dem Schreibverfahren, das das erzählende Ich thematisiert, wo es vor- und zurückspringt, sich überschlägt und wiederholt.“³⁰⁸

Die Medialität des virtuellen Raumes im Internet als Publikationsform weist einige Paradoxe in der Erscheinungsform auf: auf der einen Seite ist der Inhalt im Internet immer präsent, kann auf der anderen aber jederzeit verschwinden und unzugänglich werden. „Der ausschließlich digital publizierte *Privatroman* steht daher im Zeichen des Verschwindens der Autorin: Mit der Publikationsform, dem Inhalt und der Ästhetik des Romans zeigt Jelinek ihre paradoxe Existenzform auf,³⁰⁹ schreibt Lena Lang und deutet neben dem scheinbaren Verschwinden Jelineks aus dem öffentlichen Raum auch auf die Distanzierung der Autorin vom deutschsprachigen Literaturbetrieb hin:

³⁰⁷ Vgl. hierzu Simanowski 2002 oder Heibach 2003.

³⁰⁸ Naqvi 2011, S. 33.

³⁰⁹ Lang 2016, S. 11.

„Durch die Veröffentlichung des Privatromans nimmt die Autorin die Abseitsposition vehement ein und verhandelt auch im Roman ihre Abdrängung. Die Erzählerin wird nicht müde zu betonen, dass ihr Schreiben nur gering geschätzt werde, dass ihr Text für den Leser ungenießbar und unwichtig sei und eignet sich die in der Presse kursierenden Beleidigungen an. [...]

Dem Literaturbetrieb, von dem sich Elfriede Jelinek distanziert, stellt sie das Ideal der Demokratisierung und Enthierarchisierung durch die Ort- und Grenzenlosigkeit des Netzes gegenüber und schließt damit an die in den 1990er Jahren geprägten sozialen Utopien an. Dies kann auch eine Erklärung dafür sein, dass sich das Design von Elfriede Jelineks Website seit der Erstellung im Jahr 1996 nicht wesentlich verändert hat und optisch noch an die Frühphase des Internet mit den damaligen Vorstellungen von Anarchie und Antikommerzionalität erinnert.“³¹⁰

Durch die Distribution der Texte mittels Website wird der persönliche Charakter der Mitteilung unterstrichen, was zu einer noch schwierigeren oder sogar unmöglichen Unterscheidung zwischen Autorin und Erzählerin oder Romanfigur führt. Einen Ausweg aus der Kategorisierung ‚Autobiografie‘ und ‚Fiktion‘ ermöglicht auch die Bezeichnung *Privatroman* im Untertitel, aber viele Signale wie die Initialen der Erzählerin, ihr Alter, der Beruf als Schriftstellerin oder ihr Verhältnis zu Österreich rekurrieren auf sie selbst. So scheint sie den Text auktorial zu beherrschen, aber zugleich mit dem Vorwissen der Leser und mit ihren Erwartungen ein Spiel zu spielen. Trotzdem behält die Erzählerstimme genug Autonomie und spricht sogar die Autorin als Figur an.³¹¹ Die Postmodernität der Autorin-Erzählerin spiegelt sich auch in der Hauptfigur Brigitte K. wider, die einmal auch als Bestandteil der Erzählerexistenz bezeichnet wird:

„Es können sich immer, wie bei Brigitte, die ein altes, abgelegtes Ego von mir ist, die ich auch schon ziemlich, nein: unziemlich alt bin, überraschende Perspektiven eröffnen, zum Beispiel, daß ich nicht schwimmen kann.“³¹²

³¹⁰ Ebenda, S. 12f.

³¹¹ Jelinek 2007-2008, S. 91.

³¹² Ebenda, S. 108.

Die Hauptfigur und schließlich Mörderin Brigitte K. ist eine Musiklehrerin. Bärbel Lücke weist darauf hin, dass die Figur nicht nur auf die Autorin und Erzählerin des Romans rekurriert. „Eine Musiktreibende und –lehrende ist z. B. die Doppelgängerin der Erzählerin-Autorin-Chatterin-Sprecherin, Brigitte K. (eine entfernte oder gar nahe Verwandte der Damen K., Mutter und Tochter, aus der Klavierspielerin?)“³¹³

Als symptomatisch für ein postmodernes Erzählen wirken weiter die von der Erzählerin betonte Unfähigkeit des linearen Erzählens, die Zeitsprünge und Spiele mit dem Rezipienten: „[...] wo bin ich hier eigentlich? Ach ja, im Früher bin ich, aber wollte ich erzählen, müßte ich irgendwie ins Später kommen, was mir sehr schwerfällt [...]“³¹⁴ Zu postmodernen Zeichen des Schreiben im Internet gehört auch die Instabilität des fertigen Textes. Eigentlich wird der Text nie fertig, denn die Autorin hat und nutzt jederzeit die Möglichkeit, den finalen Text zu ändern. Jelinek macht die Vergänglichkeit des literarischen Werkes zu einem neuen Wert der digitalen Literatur, indem sie behauptet:

„Ja, ich habe immer wieder nachträglich etwas geändert. Da ich ja auch oft mit politischen und sonstigen Fakten arbeite, geht das sehr gut, denn die Fakten ändern sich, und ich kann die Änderungen dann jederzeit eintragen. Nichts, was im Netz steht, ist in Stein gemeißelt. Andererseits würde ich niemals irgendwelche früheren Fassungen eines Textes ins Netz stellen, das wird alles vernichtet. Ich möchte nicht, daß jemand meinen Arbeitsprozeß nachvollziehen kann (was ja durch diese Arbeitsweise möglich wäre). Es ist immer eine Endfassung, die im Netz steht, und wenn etwas geändert wird, ist das auch eine Endfassung. Natürlich ist das dann weniger ‚endgültig‘ als eine Veröffentlichung in einem Verlag. Aber gerade das reizt mich ja daran. Das Buch ist ein Ziegelstein. Bei Neuauflagen kann man zwar Fehler korrigieren, mehr aber auch nicht.“³¹⁵

³¹³ Lücke, Bärbel: *(Nicht-)Erzählen im „Wurmloch“ der Zeit. Zu Elfriede Jelineks Internetroman Neid*, 2007, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, [online] <https://jelinetz.com/2007/04/26/barbel-lucke-nicht-erzaehlen-im-wurmloch-der-zeit> [11. 3. 2021].

³¹⁴ Jelinek 2007-2008, S. 151.

³¹⁵ Niermann, Ingo: *Interview mit Elfriede Jelinek*, in *Fiction* 27. 2. 2014, [online] <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek> [11. 3. 2021].

Jelinek schafft mit ihrem Roman eine dicht gewebte Montage verschiedenster Zitate und ein Referenzsystem, in dem bewusst traditionelle Strukturen in der Sprache, Narration, Geschichtserzählung, in Vergessen, Erinnerung usw. aufgebrochen werden. Auf der eigenen Homepage bildet die Autorin eine scheinbar private, trotzdem sehr öffentliche Plattform, in der sie, zurückgezogen aus dem öffentlichen Verkehr, wirksam zur Öffentlichkeit sprechen und problematische oder provokante Themen kommentieren kann. Trotz der formellen Gliederung des Inhalts in der linken Menüspalte behalten die publizierten Texte den gemeinsamen Charakter und Ton, der für die künstlerische und literarische Pose der Autorin typisch ist. Für alle Texte auf der Homepage gilt: „Die Artifizialität der Sprache beugt sich nicht dem Verdikt transparenter Verständlichkeit, sondern präsentiert sich ganz offensichtlich *als* Literatur.“³¹⁶ Eine appellative Funktion der Texte, die primär nicht literarisch, sondern essayistisch und kommentierend sind, ist nicht zu erwarten. Auch Texte, die anlässlich politischer und gesellschaftlicher Ereignisse entstanden sind und z. T. zuvor in anderen (Print-)Medien veröffentlicht worden sind, verfügen über den typischen postmodernen Stil der Autorin, für den Doppeldeutigkeiten, Metaphorik, Rhythmus und Künstlichkeit charakteristisch sind. Uta Degner ergänzt:

„Jelinek entwickelt mithin eine Position, die versucht, die von Bourdieu geschilderten Alternativen (paradox) zu kombinieren: durch eine Einmischung und gleichzeitiger Betonung von deren Effektivität und der eigenen Ohnmacht.“³¹⁷

Durch die Übertragung des großen Teils der Produktion auf die Homepage, erreichte Jelinek ein neues Niveau ihrer medialen Geste. Nicht nur die literarischen Werke wie *Neid*, sondern auch alle anderen auf der Homepage publizierten ‚Paratexte‘, die das literarische Werk in andere gesellschaftliche und politische Bereiche und ins aktuelle Geschehen erweitern, sind deshalb nicht nur aus der poetologischen Sicht Bestandteile eines einzigen umfangreichen Online-Œuvres.

³¹⁶ Degner, Uta: *Die Kinder der Quoten*, in: Joch, Markus/York-Githart Mix/Norbert Christian Wolf/Nina Birkner: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 166.

³¹⁷ Ebenda, S. 167.

7.5. Gergely Téglásy: *Zwirbler*

Die Umgebung der sozialen Netzwerke scheint auf den ersten Blick nicht besonders attraktiv für die literarische Produktion zu sein. Die Verbreitung des Internets 2.0 hat jedoch allen Nutzern die Möglichkeit und intuitive Instrumente dazu geboten, Texte sowie alle möglichen grafischen und interaktiven Inhalte einfach generieren, manipulieren, multiplizieren und blitzschnell weltweit verbreiten zu können. Aus den ‚primitiven‘ Instrumenten des Internets 1.0 haben sich mittlerweile soziale Netzwerke entwickelt, die gegenwärtig zur untrennbaren Grundvoraussetzung von persönlich orientierten Geschichten geworden sind – von Storys, die täglich global und massenweise geteilt werden und zu einer neuen Form von Narration geworden sind. Die spezifische Umgebung der elektronischen literarischen Produktion in diesen neuen Medien und ihre ausschließlich digitale Präsentation sowie Rezeption brachten auch neue Schreibpraktiken oder zumindest Bemühungen um sie aufs Licht. Versuche, die Social Networks mit literarischer Produktion zu verbinden, waren zu erwarten. Es handelt sich dabei um keine richtig avantgardistischen Experimente mehr, Autoren haben jedoch untersucht, was ihnen die neuen sozialen Massenmedien erlauben. Unterschiedliche literarische Projekte in den sozialen Netzwerken vermitteln unterschiedliche Formen von Narration. Es entsteht eine digital bedingte Konzeption von Werk und Autor, die in ihrer Existenzform prinzipiell von den augenblicklichen Reaktion des Lesepublikums abhängig ist und für die neuartigen Wechselwirkungen zwischen innovativen und traditionellen Formen von Genese, Wirkung und Kritik typisch sind. Zu den Spezifika dieser Narrationen gehören neben der digitalen Interaktivität auch Fragen der multiplen Autorschaft und der bestimmten Dynamik in Zeit und Raum. Es ist jedoch noch voreilig von einem Wechsel der Perspektive im Zusammenhang mit dem Diskurs der Literatur und Literaturwissenschaft zu sprechen, dessen konventionelle Formen immer noch Redaktionsarbeit, Literaturkritik, Monografien, Gesamtausgaben, Literaturpreise, Autorenlesungen usw. bilden. Nach wie vor ist die Qualität der literarischen Produktion entscheidend, jedoch lassen sich innovative Versuche im Bereich der Inszenierung des Erzählens sowie seiner Vermarktung und Rezeption beobachten.

„Dafür erweisen sich die mit den Autorschaftspraktiken jeweils einhergehenden verschiedenen Formen der Kohärenzstiftung durch Namen und Titel, erzählerische, inhaltliche, konzeptuelle und mediale Strukturen sowie die Bezugnahmen auf literarische und andere mediale Formate im Rahmen der untersuchten Texte als zentral.“³¹⁸

So kann man von ‚Cell Phone Novels‘ hören, die durch eine Serie von Textnachrichten entstehen und zum Beispiel in Japan oder den USA wegen des einfachen Zeitvertreibs, den sie ermöglichen, populär sind. Daher ist eine dynamische Handlung mit dramatischen Ereignissen wie Liebesgeschichten, Untreue, Morde und Gewalt sehr typisch. Unter ähnlichen Umständen entstehen auch Erzählungen, die in dem sozialen Netzwerk *Twitter* veröffentlicht werden, wobei die Beschränkung auf 140 Zeichen den Umfang der Texte bedeutsam beeinflusste. Seit 2017 erlaubt *Twitter* 280 Zeichen in einem Beitrag, was immerhin aus einem Text eher eine Textminiatur macht. Jeder ‚Tweet‘ soll die Geschichte fortführen und kann wegen der unmittelbaren, fast gleichzeitigen Rezeption an den Geräten der Rezipienten auf die aktuelle Tageszeit oder auf den täglichen Rhythmus der Rezipienten reagieren.

In dem Netzwerk *Facebook* gibt es zur Zeit keine solchen Zeichenbeschränkungen, aber das Konzept ist gleich - kurze Beiträge, die von den Nutzern im Laufe des Tages angeschaut werden. Manchmal werden die Anfänge des ‚social Storytelling‘ in *Facebook* mit dem Historiker Piotr Brozek und seinem Gedenken an Henio Zytomirski in einen Zusammenhang gebracht, einen im KZ Majdanek ermordeten Jungen, dessen fiktives Profil sein Schicksal mit authentischen sowie fiktiven Dokumenten und Elementen der heutigen Form von Rezeption solcher Geschichten annähern wollte.³¹⁹ Wenn umfangreichere Narrationen oder sogar Romane aus den

³¹⁸ Nantke, Julia: *Multiple Autorschaft als digitales Paradigma und dessen Auswirkungen auf den Werkbegriff*, in: Efimova, Svetlana (Hrsg.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgabe 3 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2018), [online] <http://dx.doi.org/10.17879/77159516645> [11. 3. 2021].

³¹⁹ Vgl. Krommer, Alex: *Digitale Jugendliteratur: Social Media, eBooks und Apps*, in: *Der Deutschunterricht* 5/2016, S. 59.

einzelnen Statusmeldungen entstehen, müssen sie nicht von einem einzigen Autor geschrieben werden. Geschichten als Statusaktualisierungen können vielmehr von jedem Nutzer hinzugefügt werden, der mit dem Hauptverfasser ‚befreundet‘ ist. Auf diese Weise stellt der entstehende Plot eine gemeinsame Anstrengung dar, bei der die Kontrolle gewissermaßen in den Händen des Lesers liegen kann. Die Narration entsteht im chronologischen Ablauf und kollaborativen Verfahren und sie nähert sich der konventionellen Tagebuchliteratur an oder der Literatur, die in Autoren- oder literarischen Blogs entsteht. Ein Beispiel dafür kann – wie er sich im Untertitel selber nennt – ‚der 1. Facebookroman‘³²⁰ *Zwirbler* (in Buchform 2014) darstellen. Genauer gesehen handelt es sich um kein richtig partizipativ und kollaborativ entstandenes literarisches Projekt. Der ungarisch-österreichische Autor Gergely Téglyásy initiierte sein Projekt im sozialen Netzwerk *Facebook* im Jahr 2010. Dort wurde ein Profil von *Zwirbler* aktiviert, der die Hauptfigur ist und gleichzeitig seinen Namen dem Projekt sowie dem gedruckten Roman gab, und in diesem Profil ist alles Wichtige passiert. Die Handlung wurde durch regelmäßig publizierte 420 Zeichen lange Statusmeldungen fortgeführt, die von *Facebook* datiert wurden, wodurch ein authentischer Eindruck von Aktualität entstand. Dies unterstützte auch die Chronologie des Erzählens, indem von *Facebook* die neuesten Beiträge immer oben am ‚Anfang‘ der Geschichte gezeigt wurden. Unter jeder ‚Episode‘ wurden Kommentare von anderen Nutzern erlaubt, durch die das Projekt eine lebendige dialogische Gestalt gewann. Den Lesern stand jedoch nur diese beschränkte Kommentärmöglichkeit zur Verfügung. In diesem Sinne handelt es sich um kein revolutionäres Werk, sondern es ähnelt vielmehr einem in der traditionellen Trias Autor – Text – Leser verankerten Text der Kolportagenliteratur oder einem stilisierten und fikionalisierten Autorenblog, wo der Verfasser eine absolute, also auch redaktionelle Kontrolle über die Gestaltung des Inhalts, der Fabel sowie des Sujets ausschließlich behält. Das kann einerseits für den stilistischen Zusammenhalt des Romans, andererseits auch für eine eventuelle rechtliche Bedenklichkeit von Vorteil sein. Der Verfasser macht auf diese Tatsache ohnehin schon in der Anleitung des Werkes aufmerksam:

³²⁰ Téglyásy, Gergely: *Zwirbler. Der erste Facebookroman*. 2010, [online] <https://www.facebook.com/Zwirbler.Roman> [11. 3. 2021], in der Buchform: Pfaffenweiler: Kladde Buchverlag 2014.

„Es besteht kein Anspruch darauf, dass Ihr Input, Links [sic], etc. die Geschichte oder Zwirblers Entscheidungen beeinflussen. Aber sehr wohl die starke Möglichkeit – schließlich ist genau dies ausdrücklich gewünscht: die Beeinflussung der Geschichte durch Ihren Beitrag.“³²¹

Der Grund ist eindeutig: neben der Kontrolle des Projektgedankens wären die kollaborativ entstandenen Postings juristisch bedenklich. Denn auch Téglásy war es wichtig, den auf Facebook publizierten Roman schließlich in Form eines gedruckten Buches, beziehungsweise Hörbuchs zu veröffentlichen und dadurch vermarkten zu können. In diesem Sinne handelt es sich bei *Zwirbler* weniger um ein literarisches Experiment als um ein mediales. Der literarische Text selbst bildet nur den Kern einer multimedialen Narration, die moderne Marketingstrategien so gut kennen: erst mit einer Story gewinnt man Aufmerksamkeit, durch die verkauft werden kann. Dem Projekt lief eine mediale Vorbereitung und Kampagne voraus, sodass Téglásy vom Anfang an mit einem zahlreichen Publikum rechnen konnte und dieses nicht kompliziert und langsam erst mit dem Beginn des Projektes hatte gewinnen müssen. Schließlich beteiligten sich um 9000 mehr oder weniger aktive ‚Fans‘ an der Entstehung des Romans, die das Leben des gleichnamigen Hauptprotagonisten auf seinem *Facebook*-Profil geleitet haben. In ihren Kommentaren befinden sich Mengen von Fortsetzungen, Abzweigungen und alternativen Handlungen, was das ganze Universum des Romans zu einer bunten Mischung von Motiven und Nebengeschichten unterschiedlicher Niveaus macht. Auch dieser Einfluss der ‚Quasi-Mitautoren‘ ist nichts Neues in der Literaturtradition. Nur verlief der Prozess der Textgenese bei *Zwirbler* interaktiv sowie in realer Zeit und die augenblicklichen Reaktionen auf den Text wurden zum breiteren Bestandteil der narrativen Strategie von Produktion sowie Publikation von *Zwirbler*. Julia Nantke schreibt dazu:

„Außerdem kommt es [...] zu einer Vermischung von ›eigentlichem Text‹ und Kommentar, indem hier allerdings umgekehrt die Handlung teilweise auch in den

³²¹ Téglásy 2010.

Kommentaren weitergeführt wird und dadurch einem/r Verfasser_in zugeordnet werden kann, der/die nicht der Hauptautor Teglasy ist. Indem sich diese Sequenzen zwischen die in den Posts stehenden ›Hauptteile‹ schieben und im Fortgang der Narration auf Inhaltsebene mit diesen verwoben werden, wird letztlich auch die stilistische Einheit ein Stück weit ausgehebelt. Die Kommentierenden sind zudem auf der Seite namentlich sowie durch die Verknüpfung zu ihren eigenen Facebook-Profilen deutlich sichtbarer als der Hauptautor, dessen Name nur im Impressum genannt wird.“³²²

Téglásy als Autor zeigte sich wieder in anderen Inszenierungen, die die Narration *Zwirbler* begleiteten – in Videos und Videokommentaren, Interviews und Lesungen. Er stellte die zentrale Figur der ganzen Erzählung dar, traf die wichtigsten kreativen sowie ökonomischen Entscheidungen, leitete die mediale Kampagne während des Projektes und verfasste den endgültigen Schluss des Romans in seiner Printversion. Der Roman erschien 2014 im kladdebuchverlag dank des Crowdfunding der Fans. Diese „[...] durften zwar wie gewohnt Vorschläge für das Ende des Romans machen, mussten aber für die Auflösung das Buch kaufen bzw. dessen Erscheinen überhaupt erst durch eine Spende ermöglichen.“³²³ Während sich der Verfasser in Artikeln und Interviews als Literat profilierte, wich sein Werk allen konventionellen Wegen wie Verlag und Literaturkritik aus, die traditionell nötig sind, um ein literarisches Werk auf einem professionellen Niveau entsprechend zu bestätigen, und die beim bewussten Lesepublikum weiterhin als statusgebend gelten. Das Werk ist jedoch als eine Bereicherung der gegenwärtigen Wahrnehmung von literarischen (Produktions-)Prozessen zu sehen.

³²² Nantke 2018.

³²³ Ebenda.

7.6. Jörg Piringer: *Datenpoesie*

Die digitale Poesie hat sich in den 90er Jahren als eigenständige Kunst etabliert und hat sich aus der Netzliteratur zur autonomen Richtung in der digitalen Kunst entwickelt. Die Digitalität und der Umgang mit Sprache als einem Instrument und Material zugleich sind die Grundvoraussetzungen der digitalen Poesie. Das Arbeitswerkzeug bildet der Computer, was auch die Selbstbezogenheit der Kunst bedingt, deren Autonomie durch die computergesteuerten Prozesse und Programmstrukturen ermöglicht wird. Diesen Selbstbezug bestimmen einige wesentliche Eigenschaften der digitalen Poesie wie Vernetzung und Interaktivität, Dynamik und Hypermedialität. Die Vernetzung der modernen Literatur erfolgt durch das Internet und die vernetzten Computer, wobei die Interaktivität zwischen Menschen und dem Computer eingestellt ist. Der Prozess der Entstehung wird unter der Bedingung der Transfugalität zum eigentlichen Zweck der digitalen Poesie und während der Produktion begleiten ihn unterschiedliche dynamische Animationen und Bewegungen, die sich in unterschiedlichen digitalen Medienformaten widerspiegeln, deren ‚Endprodukte‘ neben Text auch Bild-, Video- oder Audiodateien bilden. Diese entstehen durch die tiefen Textstrukturen in den Programmiererebenen der Soft- und Hardware des Mediums und die Vernetzung und die Interaktion als Grundelemente der Prozessualität der digitalen Poesie werden durch den Dialog zwischen Benutzer und Computer entwickelt. Eine der allgemein anerkannten zusammenfassenden Definitionen lautet:

„Der Begriff ‚digitale Poesie‘ lässt sich [...] künstlerischen Projekten zuschreiben, die sich mit den medialen Veränderungen von Sprache und sprachbasierter Kommunikation in Computer und digitalen Netzwerken auseinandersetzen“³²⁴

Jörg Piringer ist ein in Wien lebender Künstler und Wissenschaftler, der in den Bereichen Lautpoesie, visuelle Poesie, Klanginstallationen, elektronische Musik oder interaktive poetische Systeme aktiv ist. Er arbeitet dabei jedoch oft auch mit dem

³²⁴ Block et al. 2004. S. 12.

Medium Video und führt Live-Performances in Clubs oder Festivals auf. Einige Tools, die für seine Veranstaltungen entwickelt worden sind, bietet Piringer auf seiner Homepage³²⁵ als Programme oder als Apps für das Smartphone iPhone oder sogar für die digitale Armbanduhr Apple Watch.³²⁶ Der studierte Informatiker betrachtet einen (literarischen) Text oder ein textbasiertes Kunstwerk nicht nur als eine fertige Form, sondern interessiert sich viel mehr um den zu einem Ergebnis führenden kreativen Prozess. In seinem Fall bedeutet es einerseits die Programmierarbeit, durch die erst Instrumente entstehen, mit denen man das Kunstwerk formiert. Andererseits ist es dann der schöpferische Fortgang, der seine digitalen Installationen begleitet. Jörg Piringer ist ein sehr produktiver Autor, dessen Wirkung nicht nur durch seine Werke, sondern auch durch seine Druckpublikationen und z. B. popularisierende Interviews erfolgt, die zur Etablierung der Codeliteratur als souveräner Richtung in der gegenwärtigen avantgardistischen Literatur beitragen sollen. Der Autor ist ihr repräsentativer Darsteller, indem er seine literarischen Werke durch den auf Computer ausgeführten Programmcode produziert. Die Codeliteratur basiert auf einem formalen Konzept, das durch Algorithmen der Software und Computeroperationen realisiert wird. Dadurch entspricht der experimentelle Charakter dieser Literatur dem gegenwärtigen künstlerischen Schaffen im Zeitalter der fortschreitenden ‚Digitalität‘. Der deutsche Digitalkünstler Hannes Bajohr schreibt in diesem Zusammenhang:

„Nimmt man die Prävalenz des Begriffes als Diskursmasse gerade in seiner Unbestimmtheit ernst, dann bezeichnet »digital« vielleicht am ehesten eine kulturelle Stimmung, die zwar ein technisches Fundament voraussetzt, aber vor allem davon abhängt, wie bewusst sie sich dieses Fundaments ist. Digitale Literatur wäre dann *mehr* als bloß digital produzierte, sondern solche, die dieses Wirklichkeitsverständnis selbst *zeigt*, anstatt es nur zu *sagen* [...].“³²⁷

³²⁵ <http://joerg.piringer.net> [11. 3. 2021].

³²⁶ Vgl. Piringer, Jörg: *tiny poems*, in Bajohr 2016, S. 241-246.

³²⁷ Bajohr 2016, S. 14.

Bajohr schlägt vor, den Computer und den Autor für eine „Einheit eines Geistes“ zu halten, in der „[...] Kreativität, Genie, Intention und Werkzeug lokalisiert sind.“³²⁸

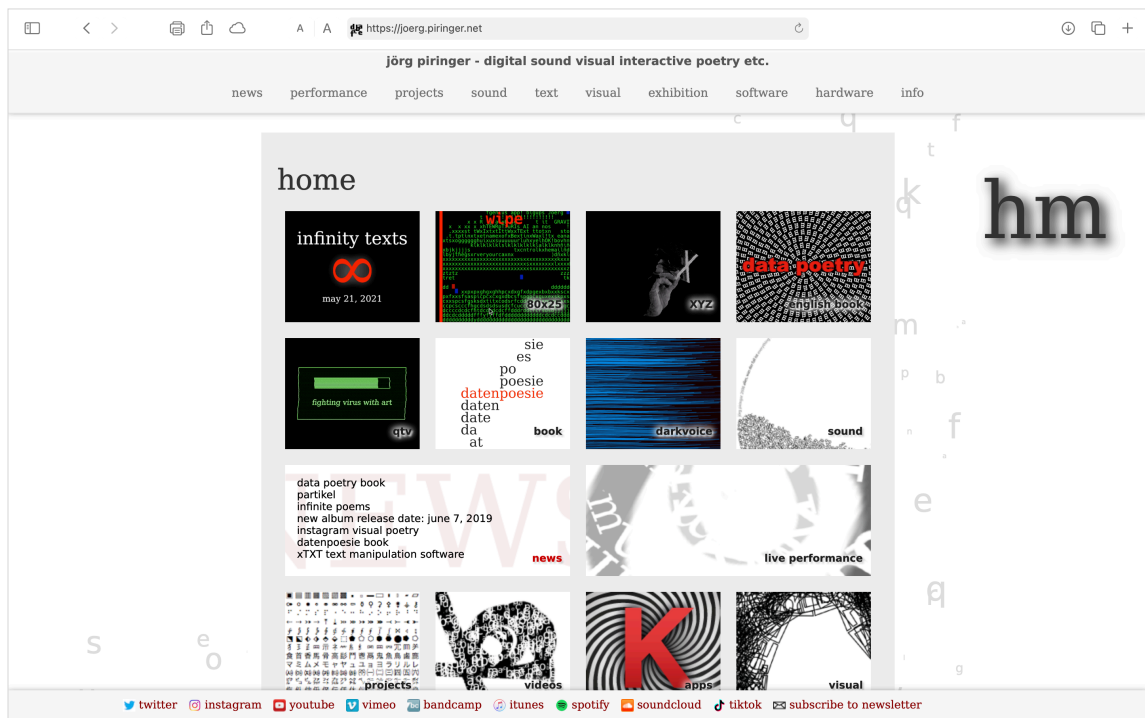


Abbildung 7

Thematisch widmet sich Piringer hauptsächlich der Digitalisierung und ihren Auswirkungen auf das gegenwärtige Wahrnehmen der Privatsphäre, des Datenschutzes oder der künstlichen Intelligenz. Dabei spielt die ‚Codekompetenz‘, also das Können von hoch formalisierten Programmiersprachen eine entscheidende Rolle. Nach Piringers Worten müssen sich Informatik und Literatur nicht ausschließen. „Man schreibt, nur werden die Texte eben nicht von Menschen gelesen, sondern von Maschinen.“³²⁹ Die Arbeit eines Programmierers ist im Prinzip „[...] eine poetische Arbeit. Du kreierst Texte, und die führen etwas aus. Genauso wie Lyrik im Kopf des Lesers etwas ausführt.“³³⁰ Die Technologie muss laut Piringer nicht unbedingt der Zentralpunkt der neuen Poesie sein, sondern sicher eine der Gegenwart

³²⁸ Ebenda, S. 17.

³²⁹ Piringer, Jörg/Günter Vallaster: *Das Branding besteht in der Individualität der einzelnen Bücher*, in: *etcetera* Nr. 53 / *LitArena* 6 / Oktober 2013, [online] <https://www.litges.at/etcetera/interviews/j-piringer-g-vallaster-das-branding-besteht-der-individualitat-der-einzelnen> [11. 3. 2021].

³³⁰ Ebenda.

entsprechende Inspirationsquelle. „Man kann nicht wirklich hergehen und dadaistische Schriftbilder wie im Jahr 1914 machen.“³³¹ In dem oben zitierten Interview für *Der Standard* meldet sich Piringer v. a. zum Erbe der europäischen literarischen Avantgarde und bekennt sich zur Inspirationsquelle für seine Werke u. a. bei der Wiener Gruppe:

„Ich habe irrsinnig viel gelernt von der Wiener Gruppe und ihrer Beschäftigung mit der Sprache als Material – beispielsweise von Gerhard Rühm. Im Gegensatz dazu arbeite ich aber viel mit Akustik, verwende Samples aus dem alltäglichen Leben und verändere bereits existierendes Material.“³³²

Gleichzeitig ist sich Piringer der Tradition der experimentellen elektronischen Musik, bewusst, die im deutschsprachigen Raum z. B. Karlheinz Stockhausen prägte, und in einer Sendung des SWR2 aus dem Jahr 2011 wird noch Henri Chopin als eine Inspirationsquelle veranschaulicht:

„Sprecherin: Fragt man Jörg Piringer nach seinen künstlerischen Bezugspunkten, nennt er zuerst die Wiener Gruppe. Österreichische Autoren wie Gerhard Rühm und Oswald Wiener schlossen sich in den 1950er Jahren zusammen und arbeiteten auf dem Gebiet der abstrakten, konkreten und visuellen Dichtung. Außerdem zieht Piringer eine Parallele zur Avantgarde der elektronischen Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere zu den Arbeiten des französischen Poeten und Musikers Henri Chopin, der als Pionier der Audiokunst gilt. Henri Chopin setzte den ganzen menschlichen Körper als Instrument ein. [...] Jörg Piringer benutzt wie Henri Chopin seine Stimme als Klangkörper. Chopins Werkzeug war das Tonbandgerät, Jörg Piringer experimentiert mit dem Computer. Er möchte darauf aufmerksam machen, dass die Sprache nicht nur einen Sinn, sondern auch Klang und Emotionen transportiert.“³³³

³³¹ Ebenda.

³³² Thalmair, Frank: *Abstraktes Sprachgranulat*, in: *derStandard.at*, 15.06.2009, [online] <http://derstandard.at/1242317325467/Joerg-Piringer-Abstraktes-Sprachgranulat> [11. 3. 2021].

³³³ Wuchold, Cara: *Digitale Poesie. Neue Dichtkunst mit dem Computer*, in: *Südwestrundfunk SWR2 Wissen*, 9. Juni 2011, 8.30 Uhr, Redaktion: Anja Brockert, Regie: Günter Maurer. Sendemanuskript abrufbar unter: <https://www.swr.de/-/id%3D7985296/property%3Ddownload/nid%3D660374/alnfex/swr2-wissen-20110609.pdf> [11. 3. 2021].

Cara Wuchold, die Sprecherin der Sendung, die neben Jörg Piringer auch Johannes Auer als Gast begrüßte, betont die Sprache, die ähnlich wie bei der Wiener Gruppe oder im Werk von Henri Chopin, das Basismaterial seines Schaffens bildet. Jedoch arbeitet Piringer mit unterschiedlichen aktuellen technischen und technologischen Produktionstechniken, von denen der Computer, der Quellcode und die Benutzeroberfläche die zentrale Position einnehmen. Piringer als Programmierer bleibt in der Position des Autors, der durch die Anwendung der Software quasi den Plot und die Struktur seiner Narration gestaltet. Die Teilnehmer seiner Performances befinden sich dann in der Rolle der Leser. Der Künstler belegt es am Beispiel seines Projekts *Alphabet*:³³⁴

„Also das ist eigentlich eine Performance, die ich mach’, wo ich live Text-Video generiere und gleichzeitig den Sound, also mit meiner eigenen Stimme, und wo sich das irgendwie mischt. Wo ich z. B. einen Buchstaben, der auch am Bildschirm oder am Projektor zu sehen ist, mit einem Klang belege, und der dann mit anderen Elementen, wiederum Buchstaben, interagiert und die sozusagen zusammen einerseits das Video machen, aber auch den Sound. Also auch der Sound ändert sich dadurch, dass z. B. ein ‚A‘ mit einem ‚B‘ zusammenstößt, und gleichzeitig ändern sich auch die Bewegungen von diesen beiden.“³³⁵

So erzeugt Piringer Kompositionen aus Text und Ton, deren typische Eigenschaften Instabilität und Vergänglichkeit sind. In der Kombination von Buchstaben oder Textfragmenten und Klang entsteht eine augenblickliche Interaktion, durch die mittels weiterer computergesteuerter Modulation Bild und Ton zum Produkt der Performance werden. Der Autor bewegt sich dabei auch nahe der gegenwärtigen elektronischen Musik, dem Musik-Sampling und nicht zuletzt der Narration der Computerspiele: „Ich bin ein Gamer. Das ist die narrative Form, die dem Computer vermutlich am

³³⁴ Vgl. Piringer, Jörg: *abcdefghijklmnopqrstuvwxy*, 2010, [online] <https://joerg.piringer.net/index.php?href=abcdefg/abcdefg.xml> [11. 3. 2021].

³³⁵ Wuchold 2011.

ehesten entspricht.³³⁶ Jörg Piringer ist kein Angehöriger einer breiteren Strömung. Auch im internationalen Vergleich gibt es relativ wenige vergleichbare Künstler, die sich so systematisch und langfristig der Code Poetry widmen würden. Günter Vallaster erinnert an den Band Hannes Bajohrs *Code und Konzept*, wenn er Jörg Piringer in seiner Rezension zu *datenpoesie* in eine Gesellschaft platziert, die

„[...] vergleichsweise klein [ist], aber sehr aktiv und miteinander vernetzt, genannt seien exemplarisch noch Nick Montfort, der am Massachusetts Institute of Technology (MIT) Digital Media lehrt, der Berliner Hannes Bajohr, der digitale Lyrik verfasst, in der Slowakei beschäftigen sich Zuzana Husárová und Richard Kitta mit elektronischer Literatur.“³³⁷

Für frühe Werke Piringers waren eigenhändig erzeugte Geräte typisch, die mit einer Computereinheit verbunden waren und einen Text modulierten, wie z. B. beim Objekt *fms*.³³⁸ Es handelte sich um ein Gerät mit Batterien, Verstärker und Lautsprecher, in dem das Lautgedicht Raoul Hausmans *FMSBW*³³⁹ aufgenommen wurde. Wurde das kleine Gerät bewegt, spielte dieses die Aufnahme in modulierte Weise je nach der Bewegung nach. In der Performance *frikativ*³⁴⁰ aus dem Jahr 2007 wird die Stimme des Künstlers zu seinem Instrument. Durch die Modulation im Computer entstehen gestörte Laute, die sich an der Leinwand als abstrakte visuelle Textkompositionen widerspiegeln. Piringer hält den Computer für ein ‚literarisches Instrument‘ und die Sprache als die Schnittstelle zwischen Computerwissenschaft und Literatur:

³³⁶ Thalmair, Frank: *Abstraktes Sprachgranulat*, in: *derStandard.at*, 15.06.2009, [online] <http://derstandard.at/1242317325467/Joerg-Piringer-Abstraktes-Sprachgranulat> [11. 3. 2021].

³³⁷ Vallaster, Günter: *Jörg Piringer: datenpoesie*. Literaturhaus Wien, 29. Oktober 2018, [online] <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=12197> [11. 3. 2021].

³³⁸ Piringer, Jörg: *fms*, 2006. Eine Video-Dokumentation ist abrufbar unter: <https://vimeo.com/37308234>. [11. 3. 2021].

³³⁹ Vgl. Hausmann, Raoul: *Am Anfang war Dada*, Frankfurt am Main: Anabas-Verlag Günter Kämpf: 1972, S. 76.

³⁴⁰ Piringer Jörg: *frikativ*, 2009, [online] <https://joerg.piringer.net/index.php?href=performance/frikativ.xml> [11. 3. 2021].

„Mit Sicherheit treffen sich die beiden im Material, also in der Sprache. Und – das mag jetzt vielleicht etwas komisch klingen – im Schreiben. In beiden Fällen, also sowohl in der Literatur als auch in der Informatik gibt es einen Autor und einen Leser. Beim Buch dechiffriert der Mensch den Text, beim Programmcode gibt es noch eine zusätzliche Ebene. In beiden Fällen muss der jeweilige Text aber zuerst interpretiert werden [...] Der Computer ist an sich ein literarisches Medium. Grafik und Sound, so wie wir das heute kennen, gibt es ja noch nicht so lange. [...] ich finde, man kann mit einem Text viel mehr sagen, als mit einem Bild – Text ist ein mächtiges Instrument.“³⁴¹

Im 2015 veröffentlichten Artikel *was wird literatur? was wird poesie?*³⁴² denkt Jörg Piringer nicht nur über seine Arbeit und ihre Kontexte nach, wobei der Zentralbegriff seiner Überlegungen ‚Poesie‘ lautet. Gleich in den ersten Sätzen nimmt Piringer den Begriff ‚Poesie‘ aus dem Zusammenhang mit ‚Literatur‘ heraus und erklärt sie zu einer „[...] kunstform, die den einschränkungen, die der literatur für gewöhnlich zugemutet werden, nicht unterliegt.“³⁴³ Zugleich grenzt sich der Verfasser von den Verwandlungen der Literatur in neuen digitalen Medien als prägendem Thema ab. ‚Poesie‘ ist für Piringer eine von (nicht nur) literarischen Kategorien unabhängige Kunstform, die existenziell mit dem Experimentieren verbunden ist und in der alles erlaubt ist. Sie kann sich nicht nur auf die Buchform einer Gedichtsammlung beschränken, sondern

„[...] ist schon jetzt performance. ist schon jetzt bildende kunst. ist jetzt visuelle poesie. ist lautpoesie. ist konzeptuelle poesie. ist poesieskulptur. ist generative poesie. ist poesieapps. ist softwarepoesie. ist poesiefilm. ist filmpoesie. ist kombinatorische poesie. polypoetry. haptische poesie. spampoetry. samplepoesie. flarf. lettristische poesie. schreibmaschinenpoesie. tachygraphie. hypergraphie. poesiehardware. scotch art. e-poetry. digitale poesie. netzpoesie...“³⁴⁴

³⁴¹ Thalmair 2009.

³⁴² Piringer, Jörg: *was wird literatur? was wird poesie?* in: *Dossier: Was wird Literatur?*, Literaturhaus Graz 9. November 2015, [online] <http://www.literaturhaus-graz.at/joerg-piringer-was-wird-literatur-was-wird-poesie> [11. 3. 2021].

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ Ebenda.

Auf die Frage des Grazer Literaturhaus-Dossiers: *Was wird Literatur* antwortet Piringer, dass alles, was man sich mit der technologischen Zukunft von Literatur vorstellen könne, sei die wahre Poesie jetzt schon längst. Die Zukunft wird laut dem Künstler nicht in neuen Publikationsformen oder neuen Fassungen des Urheberrechtes stattfinden. Die düstere Zukunft kennzeichnet der Rücktritt des Menschen aus der literarischen Kommunikation. „es ist die digitale sprachtechnologie der konzerne, die die zukunft der poesie und der sprache im allgemeinen verändern wird.“³⁴⁵ Sowohl auf der formalen Ebene der Programmiersprachen, als auch in der als menschlich vorgetäuschten Textverarbeitung werden, so Piringer, Maschinen die lesbare Kommunikation besorgen. Es wird die Aufgabe der Dichter sein, dieses maschinelle Schaffen zu stören, umzuprogrammieren und zu hacken. Gleichzeitig findet die Poesie wahrscheinlich neue Inspirationsquellen in neuen Bereichen wie Desinformation, Welt der Geheimdienste und ihrer Algorithmen, bio- und neuronale Technologien, Virtual Reality und Daten. Piringer schließt seine Überlegung mit Worten eines Mitglieds der Wiener Gruppe, zu dessen Tradition er sich offen meldet, ab:

„was aber bleibt und bleiben muss, ist der kern der poesie als sprachbasierte reflexion von wirklichkeit und vorstellung. oder wie es H.C. Artmann formuliert:

*Der vollzogene poetische Act, in unserer Erinnerung aufgezeichnet, ist einer der wenigen Reichtümer, die wir tatsächlich unentreibbar mit uns tragen können.“*³⁴⁶

Somit handelt es sich zwar um einen nicht gerade umfangreichen, aber doch programmatischen Text von Jörg Piringer, in dem er seine Themen und sein Nachdenken über Literatur und Kunst andeutet, und der auch die Orientierung seines späteren Schaffens im Bereich der Kunst und ‚Poesie‘ zeigt. Signifikant ist in diesem

³⁴⁵ Ebenda.

³⁴⁶ Ebenda, H. C. Artmann zitiert nach *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* von H.C. Artmann, in: Reichert, Klaus (Hrsg.): *The Best of H.C. Artmann*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Jahr und Seite nicht angegeben.

Sinne die Diskussion der Jury über den Text *kuzushi*³⁴⁷ von Jörg Piringer während der Verleihung des Bachmann-Preises für das Jahr 2020, wie sie der österreichische staatliche Sender ORF dokumentiert hat:

„Jörg Piringer las auf Einladung von Nora Gomringer den Text ‚kuzushi‘. Die Jury war sich nicht einig, ob es sich um einen Monolog eines frustrierten Internetentwicklers handelt oder um einen von einer Maschine erstellten Text, in dem es um die Kreativität der künstlichen Intelligenz gehe. [...]

Klaus Kastberger sagte, Piringer stamme aus der Welt des Internets, habe mit Texten gearbeitet, die nichts mit einem Bachmann-Text zu tun haben. [...]

Philipp Tingler meinte, bedenklich finde er es, wenn jemand sage, er möge den Verachtungston nicht. Der Text könnte von künstlicher Intelligenz geschrieben sein, er sei etwas enttäuscht, denn man sehe Figuren, die man kenne. Er hätte sich gewünscht, dass er eine Auseinandersetzung mit künstlicher Intelligenz und Kreativität leiste.“³⁴⁸

Im Jahr 2018 gab Jörg Piringer seine Sammlung *datenpoesie*³⁴⁹ heraus, in der Texte aus 20 Jahren der künstlerischen Tätigkeit des Autors gesammelt worden sind. Es handelt sich um einen Band, der auf alle Formen der Arbeit mit den digitalen Medien verzichtet und nur daraus entstandene Texte und Textmaterial präsentiert. Es handelt sich jedoch um keinen Katalog der bisherigen Projekte sowie um keine Dokumentation des schöpferischen Verfahrens Piringers, gleichzeitig werden seine literarischen Ambitionen in dem Band nicht versteckt. Prozesse, die zu den Ergebnissen in Form von Gedichten und visuellen Konstellationen führten, werden in dem einleitenden Kapitel und im abschließenden Kommentar erläutert. Die Gestaltung des Bandes ist traditionell und zeugt davon, dass Piringer, der sich bisher konzeptuell dem Video, Ton und interaktiven Umgebungen widmete, sich diesmal mit dem Medium Buch und mit allem, was dazu gehört, auseinandersetzen wollte. Der Umschlag und seine (typo)grafische Bearbeitung spielen mit dem Titel im Geiste der

³⁴⁷ Piringer, Jörg: *kuzushi*, 2020, [online] https://files.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/202019/kuzushi_jrg_piringer_749200.pdf [11. 3. 2021].

³⁴⁸ ORF.at: *Jurydiskussion Jörg Piringer*, 20. Juni 2020, [online] <https://bachmannpreis.orf.at/stories/3053821> [11. 3. 2021].

³⁴⁹ Piringer, Jörg: *datenpoesie*, Klagenfurt: Ritterverlag 2018.

konkreten Poesie: „da daten datenpoesie poesie es sie“ und deuten an, dass durch mechanische Zerlegung der Sprache in Bausteine, die weiter und neu gestaltet werden, die Möglichkeiten einer durch Technologie gesteuerten kreativen Dichtearbeit untersucht werden.

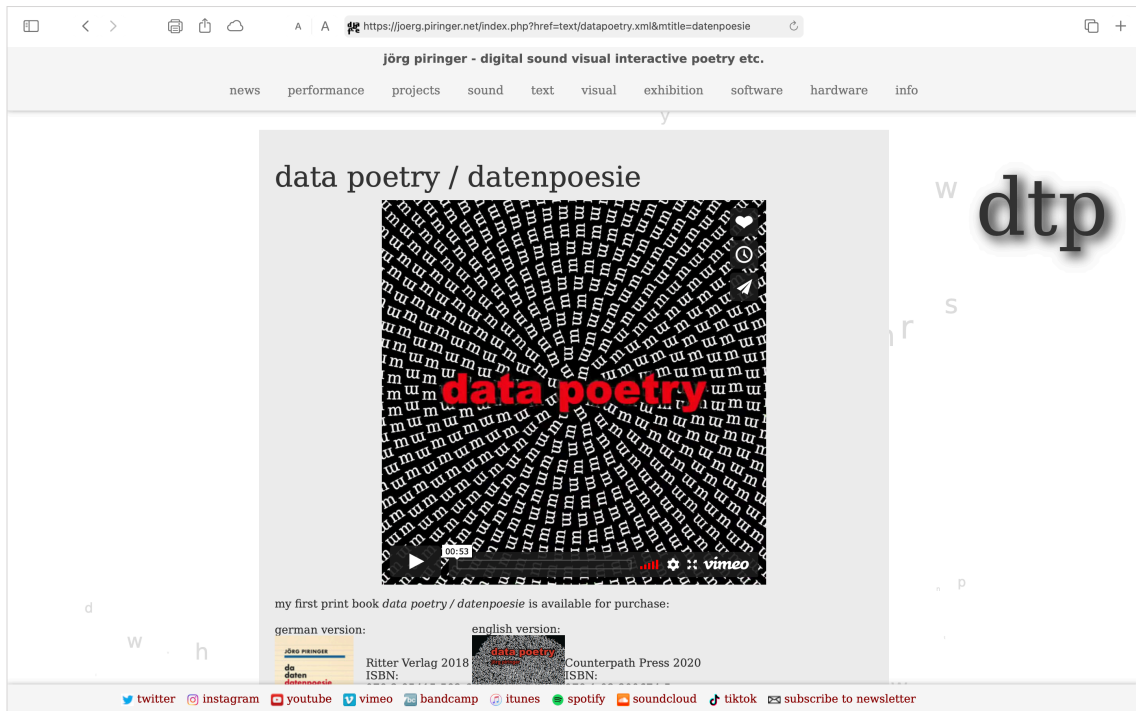


Abbildung 8

Wie es in den Texten von Piringer schon die Norm ist, wird auch in *datenpoesie* keine Groß- und Kleinschreibung unterschieden. Der Inhalt wird durch eine Einleitung eröffnet, die „Programm“³⁵⁰ heißt und laut Annalena Stabauer vom Wiener Kunstverein *Alte Schmiede* „[...] nicht ganz unironisch [...]“³⁵¹ gemeint sein kann. In diesem ‚Programm‘ formuliert der Autor die Voraussetzung, dass es große Korporationen mit ihren automatischen digitalen Systemen sein werden, die in naher Zukunft den geläufigen Umgang mit der menschlichen Sprache also auch mit der Literatur übernehmen. Der Band als eine repräsentative Ausgabe der durch unterschiedliche maschinell und digital gesteuerte Prozesse entstandene Texte

³⁵⁰ Ebenda, S. 6.

³⁵¹ Stabauer, Annalena: *Digitale Poesie. Hannes Bajohr: Halbzeug. Textverarbeitung. Jörg Piringer: datenpoesie*, in *Der Hammer. Die Zeitung der Alten Schmiede*, Nr. 103, 2019, S. 7.

„[...] lotet jene sprachtechnologien aus, die in zukunft unsere interaktion mit digitalen systemen bestimmen werden.“³⁵² Jörg Piringer verwendet dazu, wie er schreibt,

„[...] methoden der künstlerischen forschung und der explorativen programmierung, die im gegensatz zur wissenschaftlichen forschung und zur ingenieurmässigen informatik den subjektiven aspekt, den künstlerischen wert und den persönlichen erkenntnisgewinn betonen.“³⁵³

Zu den Grundwerkzeugen, die Piringer zu seiner Dichtung benutzt, gehören einerseits die auch in der gegenwärtigen globalisierten Wirtschaft eingesetzten künstlichen neuronalen Netze, automatische Übersetzungssysteme und generative Grammatiken, andererseits Vorgangsweisen aus dem Bereich der Biologie und Physik.³⁵⁴ Piringer beendet den programmatischen Teil des Buches mit folgenden Worten: „die vorliegenden texte und textbilder reflektieren diese strukturen und algorithmen, die unsere kommunikation und weltwahrnehmung zunehmend beeinflussen, und bringen deren materialität an die oberfläche.“³⁵⁵ In der abschließenden methodologischen Erläuterung und Erklärung mit Kommentar und Glossar macht Piringer deutlich, dass ein großer und auf den ersten Blick unsichtbarer Teil des Werkes in Programmiersprachen geschrieben ist, was einen anderen Zugang des Lesers zu den vorgebrachten Texten voraussetzt. Einerseits kann man auf der Oberfläche Texte lesen, die eine spannende Fortsetzung der avantgardistischen Poesie des 20. Jahrhunderts darstellen, andererseits soll man aber auch die Konzepte und Methoden hinter den Texten verfolgen und mit anderen Verfahren der gegenwärtigen konzeptuellen und performativen Kunst in Kontext setzen.

Im Band selbst befinden sich in den Kapiteln „vers“, „frage und antwort“, „suchtext“, „fließtext“, „anordnung“ und „paratext“ geordnete Texte und Grafiken,

³⁵² Piringer 2018, S. 6.

³⁵³ Ebenda, S. 6f.

³⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 7.

³⁵⁵ Ebenda.

die in ihrer Genese unterschiedlichen Prozessen der digitalen Kodierung und Dekodierung, ggf. maschinellen Übersetzung ausgeliefert wurden. Man beobachtet den experimentellen, manchmal spielerischen Charakter dieser Verfahren, der sich in der literarischen und grafischen Qualität der Texte widerspiegelt hat. Der Qualität ist jedoch ihre algorithmische Grundlage nicht wegzudenken, sondern sie wurde zum Bestandteil dieser Qualität. Im Rahmen der experimentellen Literatur gehört der Band Jörg Piringers zu Werken, die die Kategorien der avantgardistischen, konkreten und konzeptuellen Poesie oder des „Dada 2.0“³⁵⁶ gerade durch eine repräsentative Buchpublikation legitimieren und zu einem neuen Niveau bewegen.

³⁵⁶ Vallaster 2018.

7.7. Cornelia Travnicek et al.: *Vienna Code Poetry Slam*

Wie die Fachschaft für Informatik der Technischen Universität (TU) Wien am 9. 4. 2015 auf ihrer Website informierte, war für den 27. Mai 2015 „[...] eine neue Art der Slam-Veranstaltung, die Programmier- und Computersprachen mit Literatur verbinden soll, und zwar ein Code PoetrySlam [...]“³⁵⁷ als eine Art Debüt-Veranstaltung im Festsaal der TU geplant. Der Slam wurde von der Fachschaft für Informatik der TU Wien gemeinsam mit dem niederösterreichischen *Literaturkreis Podium* organisiert und hat Teilnehmer zur öffentlichen Vorführung von Dichtung, die in einer beliebigen (Programmier-)Sprache kreiert wurde, eingeladen. Poetry-Slams – Literaturperformances auf Bühnen – waren in der Zeit in Österreich und in Wien schon längst etablierte Veranstaltungen. Die zentrale Persönlichkeit, die die öffentliche Kommunikation des ersten Vienna Code Poetry Slams nach Außen übernommen hat, war Cornelia Travnicek, Absolventin der Universität Wien im Bereich Sinologie und Informatik und vor allem eine anerkannte zeitgenössische österreichische Schriftstellerin. Die Autorin setzt sich im Bereich der digitalen Literatur nicht richtig durch, sondern etabliert sich als eine Autorin der erzählerischen Literatur, in der sie auch zahlreiche renommierte Literaturpreise erhalten hat. Travnicek wirkte außer als Buchautorin auch als Übersetzerin aus dem Chinesischen, jedoch profiliert sie sich seit Jahren als eine ‚traditionelle‘, produktive und anerkannte Prosaistin. Seit ihrem bibliophil publizierten Debüt *Aurora Borealis*³⁵⁸ (2008) gab sie u. a. fünf prosaische Werke³⁵⁹ oder Romane, von denen der Roman *Chucks*³⁶⁰ (2015) auch noch verfilmt wurde,³⁶¹ Poesie und Kinderbücher heraus. Mit dem Bewusstsein einer Spekulation lässt sich hier jedoch vermuten, dass die Welt des Programmcodes der Autorin vielleicht durch ihr Studium der Informatik und durch ihre Arbeit „[...]

³⁵⁷ wright: *1. Code Poetry Slam in Wien*, 9. 4. 2015, [online] <https://www.fsinf.at/posts/de/2015-04-09-1-code-poetry-slam-wien> [11. 3. 2021].

³⁵⁸ Travnicek, Cornelia: *Aurora Borealis. Neun Prosastücke aus drei Jahren*, Linz: Bibliothek der Provinz 2008.

³⁵⁹ Literarische Agentur Simon: *Cornelia Travnicek*, [online] <https://www.agentursimon.com/autoren/profil/91-t/290-cornelia-travnicek.html> [11. 3. 2021].

³⁶⁰ Travnicek, Cornelia: *Chucks*, München: DVA 2012.

³⁶¹ Hiebler, Sabine, Ertl, Gerhard (Regie): *Chucks*, Film Österreich 2015.

als Researcher in einem Zentrum für Virtual Reality und Visualisierung in Wien [...]“ nicht fremd sein mag, auch wenn Travnicek selbst anmerkt:

„Nein, ich habe nicht Informatik studiert, um eine Code Poetin zu werden. Allerdings hatte die Literatur doch sehr viel mit meiner früheren Schul- und der folgenden Studienwahl zu tun [...].“³⁶²

Die Poetry-Slams als gesellschaftliche Events sind in den 80er Jahren in den USA entstanden, wo sie sich von Chicago ausgehend allmählich in die ganze Welt verbreiteten. Ein Poetry-Slam vermischt in sich Elemente von Literatur, Vortrag, Kabarett, künstlerischer Performance und Unterhaltung. Autoren treten nicht nur mit literarischen Ambitionen auf, sondern auch mit der Lust, ihre Literatur dramatisch vorzuführen und damit auch eine Spannung zwischen ihnen und dem Publikum herzustellen und dadurch ein Erlebnis zu Vermitteln und neue Leser oder Fans zu gewinnen. Schon am Anfang des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts wurde die Szene in Österreich für stabil und entwickelt gehalten. Die Wiener Literaturpublizistin Simone Kreamsberger beschreibt die Slam-Landschaft in Österreich:

„Vor allem junge Autorinnen und Autoren experimentieren gern mit performativen Lesungsformen. Gelegenheit dazu bieten verschiedene Formate: Literatur- und Theaterhäuser laden zu Literaturperformances. Von Vorarlberg bis Wien bieten Lesebühnen jungen Schreibenden eine Plattform, um sich und ihre Texte zu präsentieren. Und seit einigen Jahren gibt es eine immer stärker präsente und vernetzte Poetry-Slam-Szene in Österreich.“³⁶³

Die Code-Poetry entstand in den neunziger Jahren in Form von ausführbarer Poesie, die in der Programmiersprache *Perl* geschrieben wurde, sich aber mittlerweile

³⁶² Travnicek, Cornelia: *Code Poetry. Eine Begriffsklärung von Cornelia Travnicek mit einem Beispiel von Clemens Setz*, in: *Volltext 2/2015*, [online] <https://volltext.net/texte/cornelia-travnicek-code-poetry> [11. 3. 2021].

³⁶³ Kreamsberger, Simone: *Die Textperformer*, in: *Büchereiperpektiven. Literatur aus Österreich*, Nr. 1, 2011, S. 12.

nicht nur auf eine einzige Sprache beschränkt hat – eine der anderen, in der Gegenwart beliebten Programmiersprachen ist z. B. die Sprache für das System iOS *Swift*. Die Programmiersprache ‚Perl‘ „[...] verfügt nur über ein sehr beschränktes Vokabular von ca. 250 Wörtern, mit denen man als Dichter das Auslangen finden muss.“³⁶⁴ Also eignet sich die Sprache für sowohl inhaltlich als auch sprachlich besonders kompakte Verdichtungen. Cornelia Travnicek selbst erklärt den Begriff Code-Poetry im Zusammenhang mit dem ersten Wiener Slam 2015 in der Zeitschrift *Volltext* folgendermaßen: „Das Wort ‚Code‘ in ‚Code Poetry‘ hat nichts mit Verschlüsselung zu tun, obwohl verschlüsselte Gedichte auch ihren ganz eigenen Reiz haben, sondern meint in diesem Fall Programmiersprachen [...]“³⁶⁵ Ein Gedicht im Code kann die Tatsache, dass es auf einer Programmiersprache basiert, bekennen und in seiner Form ausdrücken, oder es kann über unterschiedliche grafische Formen verfügen, die nicht gleich als Code erkennbar, aber trotzdem in einem Computer ausführbar sind. Wie Travnicek betont: „[...] es geht doch bei beidem nur um eines: Sprache.“³⁶⁶ Seit den ersten Experimenten in den frühen neunziger Jahren unterscheiden sich die Bedeutungsfelder des Oberflächentextes und der Tiefenstruktur, die die Oberfläche in einer Schnittstelle generiert. Eine Ebene ist dem menschlichen Lesen vorbehalten, die andere dem maschinellen, das jedoch noch eine andere vom Rezipienten aufzunehmende Auswirkung hervorrufen sollte. Norbert Bachleitner unterscheidet in seiner theoretischen Klassifizierung noch weitere Aspekte der Code-Poetry am Beispiel der ‚Perl Poetry‘:

„Ein interessanter Aspekt der PERL-Gedichte ist der Umstand, dass sie tatsächlich als Programme laufen können und dann einen anderen (poetischen?) Text, den maschinenlesbaren Text, produzieren. Man hat sogar vier Kategorien von PERL-Gedichten unterschieden: 1) nicht-funktionale, 2) als Programme ausführbare, 3) *keyword poems*, die ein PERL-Befehlswort als Ausgangspunkt benützen, und 4) humoristische *wordsalad poems*.“³⁶⁷

³⁶⁴ Bachleitner 2012, S. 115.

³⁶⁵ Travnicek 2015.

³⁶⁶ Ebenda.

³⁶⁷ Ebenda.

Daneben entstehen auch noch hybride Texte, die die dichterische Kreativität und die Programmiersprache mischen, bzw. die eine durch die andere kontaminieren, und die Form der einen Sprache übernehmen, um poetische Inhalte in der anderen mitzuteilen. Auf der Oberfläche handelt es sich auf einer Seite nur um eine Inspiration, die dazu führt, dass Zeichen oder Symbole benutzt werden, die auf den ersten Blick als typisch für Programmiersprachen erscheinen. Diese ergänzen den poetischen Text oder ersetzen Buchstaben, wobei dem Kriterium der Lesbarkeit immer noch gefolgt wird. Auf der anderen Seite begegnet man jedoch auch Texten, die nur mehr ‚symbolistisch‘ für eingeweihte Rezipienten lesbar bleiben. Natürlich werden dann bei der Lektüre solcher Texte Fragen gestellt, die die Möglichkeiten der Rezeption solcher Literatur untersuchen: „Gleichzeitig fordern hybride Texte die menschliche Wahrnehmung heraus und werfen die Frage nach der Grenze auf, bis zu der Texte lesbar bleiben.“³⁶⁸ Daraus geht hervor, dass sich in der Code-Poetry mehrere Bereiche und Elemente überschneiden: „Code Poetry versucht die Verschmelzung von Logik und Literatur, Metrik und Mathematik, mit im besten Fall technischer und sprachlicher Eleganz.“³⁶⁹ fasst Travnicek zusammen. In ihrer ‚Begriffserklärung‘ in *Volltext 2/2015* führt sie zwei Beispiele an, die zugleich den Bereich der Code-Poetry deutlich ausgrenzen. Auf eine Seite stellt Travnicek die Sprache SPL – *Shakespeare Programming Language*,³⁷⁰ die von den Schweden Kalle Hasselström und Jon Åslund erfunden wurde und dem Aufbau der Dramen von William Shakespeare entsprechend programmiert worden ist. „SPL ist eine sogenannte esoterische Programmiersprache, gehört also zu jenen, die weniger dem praktischen Einsatz dienen, sondern mehr dazu unkonventionelle Ideen umzusetzen [...]“³⁷¹ Auf der anderen Seite kann die Möglichkeiten der Code Poetry z. B. das Buch Angus Crolls *If Hemingway wrote JavaScript*³⁷² demonstrieren,

³⁶⁸ Ebenda.

³⁶⁹ Travnicek 2015.

³⁷⁰ Vgl. <http://shakespearelang.sourceforge.net> [11. 3. 2021].

³⁷¹ Ebenda.

³⁷² Croll, Angus: *If Hemingway wrote JavaScript*. San Francisco: No Starch Press 2014.

„[...] das mit dem Gedanken experimentiert, wie Programmcode, geschrieben von Jane Austen oder David Foster Wallace, aussehen würde. Der Autor Angus Croll hat für diesen Band fiktiven Code von fünfundzwanzig Schriftstellern und Schriftstellerinnen von Weltrang – und Tupac Shakur – erfunden, der in ihrem jeweiligen Schreibstil gehalten ist. Crolls literarische Überlegungen werden jeweils den von ihm entworfenen Programmen gegenübergestellt. Sowohl „strange“ als auch „beautiful“ wurde die Publikation in Rezensionen genannt, die es schafft, sowohl Literatur als auch JavaScript-Lehrbuch für fortgeschrittene Anwender und -innen zu sein.“³⁷³

Schließlich äußert Travnicek noch die Überzeugung, dass die Code-Poetry kein Spielzeug von ‚Geeks‘ und ‚Nerds‘ ist, sondern dass sie das Wahrnehmen und Verständnis der Poesie im aktuellen Kontext erweitern kann. In der Gegenwart existieren weltweit Mengen von Webpages, Blogs, Social Network Feeds usw., die als Plattformen der Code-Poetry jenseits des offiziellen Literaturbetriebs leben. Die Idee, die technologischen Aspekte der Code-Poetry mit einem lebhaften literarischen Event zu verbinden, entstand unter den Studierenden der Stanford University in Kalifornien im Jahr 2013. „Stanford students have merged the logic of computer code with the beauty of the spoken word at what may have been the world’s first code poetry slam.“³⁷⁴ schrieb das *Stanford Engineering Magazine*. Der Autor des Beitrags in der Zeitschrift betont, dass Dichter ihre Gedichte auf der Plattform *PerlMonks*³⁷⁵ schon ab der Mitte des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends hochgeladen hatten. „The organizers of the recent Stanford event wanted to try something new: they wanted coders to perform their poetry live.“³⁷⁶ setzt der Verfasser fort. Der Versuch wollte am 20. November 2013 humanistisch und technologisch orientierte Interessenten im Bereich der Poesie und Literatur zusammenbringen und durch Freude für die neue Verbindung auch dermaßen begeistern. Gleich zwei Jahre später inspirierte sich eine Gruppe von Studierenden der Technischen Universität in Wien bei der Stanforder Veranstaltung und versuchte das Event auch ins Wiener Milieu zu übertragen. Das

³⁷³ Travnicek 2015.

³⁷⁴ Davenport, Matt: *Algorithms meet art at Code Poetry Slam held at Stanford*, in: *Stanford Engineering Magazine* 18. 12. 2013, [online] <https://engineering.stanford.edu/news/algorithms-meet-art-code-poetry-slam-held-stanford> [11. 3. 2021].

³⁷⁵ <https://www.perlmonks.org/?node=Perl%20Poetry> [11. 3. 2021].

³⁷⁶ Davenport 2013.

erste Code Poetry Slam in Wien fand schließlich am 27. Mai 2015 im Festsaal der Technischen Universität in Wien statt. Das Event war erfolgreich, so dass in den nächsten Jahren weitere Jahrgänge veranstaltet wurden. Im Rahmen des zweiten Slams am 25. Mai 2016 am selben Ort wurden gleichzeitig Workshops angeboten, in denen Interessenten die Code-Poetry als Medium kennenlernen und untersuchen konnten. Der dritte Code Poetry Slam fand am 20. November 2017 im Rahmen des 1. Festivals für digitale Poesie im modernen Kontaktraum der TU Wien statt und wurde wieder von Cornelia Travnicek und ihrem Team organisiert. Die Slams wurden ergänzend durch Kurzfilmvorführungen, Kunst-Performances-Kunst und musikalischen Darbietungen begleitet. Auf der Homepage des Projektes befindet sich eine Beschreibung, die sorgfältig gewählte Formulierungen aufweist:

„Code Poetry ist in erster Linie, was ihr daraus macht: Von Gedichten, die in Pseudoprogrammiersprachen verfasst sind, bis zu Oden in C++, von Spoken Word Texten in Maschinensprache bis hin zu ausführbaren Shell Scripts, die euren Laptop in W.B. Yeats verwandeln — das alles und noch viel mehr kann Code Poetry sein. Wir wollen eine Schnittstelle zwischen Sprachen auf allen Ebenen schaffen, neuartige Ansätze in der Verschmelzung von Literatur und Technik.

Wir würden uns über ästhetische ansprechende Texte freuen, die im besten Fall sogar noch ausführbar sind — Zeilen, die für Menschen und Computer gleichermaßen lesbar sind.“³⁷⁷

Die Veranstalter lassen den Teilnehmern viel Spielraum. Die Schlüsselwörter des Textes auf der Website betonen die Eigeninitiative der Künstler im Rahmen der breit definierten Code-Poetry, die Mediation der Organisatoren und des Slams, wenn ‚eine Schnittstelle zwischen Sprachen auf allen Ebenen‘ und ‚Verschmelzung von Literatur und Technik‘ ausformuliert werden. Gleichzeitig wurde auch das ästhetische Kriterium und die Ausführbarkeit der Werke, also die Performance und Show hervorgehoben. Es folgen Links zu nützlichen Informationen, u. a. zum Vorbild des Wiener Projektes – dem Code-Poetry Slam an der Stanford University. Die Website dient als ihrer Art digitaler ‚Sammelband‘ von Werken der bisher aufgetretenen

³⁷⁷ <http://www.codepoetry.at> [11. 3. 2021].

Künstler, denn es folgen retrospektiv die Einreichungen des Slams für die Jahre 2017, 2016 und 2015. Bei jedem Jahrgang sind auch die ‚Publikumsliebhaber‘ des jeweiligen Events aufgeführt. In den einzelnen Werken dominieren selbstverständlich die deutsche und englische Sprache, vielen Texten sind noch Kommentare zugeordnet worden, in denen kurz das Prinzip der Ausführung oder die Programmiersprache angeführt und erklärt ist. Die meisten Gedichte sind auch mit einer Website verlinkt, auf der die programmierte Ebene der Texte vorgeführt werden kann oder eine Abbildung dieser Vorführungen angehängt ist. Die publizierten Werke entsprechen den in der Einleitung der Site angeführten Kriterien. Es gibt Gedichte, die der Computersprache ähneln, die meisten sind jedoch mehr oder weniger auf den ersten Blick verständliche Codeworks, die v. a. menschliche, intime und reflexive Themen äußern. Schließlich folgt noch eine Herausforderung zum Wettbewerb, in dem Senryū/Haiku-Gedichte zum Thema "Poems for the Digital Age/Gedichte für das Digitale Zeitalter"³⁷⁸ eingereicht werden sollen. Werke der Code-Poetry sind nicht für die Kommunikation mit Computern bestimmt, obwohl sie von ihnen wie auch von Menschen gelesen werden können. Programmiersprachen wie Perl, SQL, Ruby, CSS, Python, Swift oder Java, und typische Zeichen wie Schrägstriche, Punkte, Zahlen, Klammern, aus ihnen zusammengestellte Strukturen und Algorithmen können trotzdem in Wortflüssen und Reimen verwendet werden und beim Leser eine poetische Auswirkung hervorrufen.

³⁷⁸ Ebenda.

7.8. *Übermorgen.com: Amazon Noir*

Das Erzählen von Geschichten gewann nach den früheren digitalen Experimenten in der Ära des Internets 2.0 auch die Form von Medien- und Netzaktivismus im Bereich der multimedialen Netzkunst. Im Frühling des Jahres 2000 platzte die ‚Dotcom-Blase‘ und im selben Jahr hat die Internationale Künstlergruppe *etoy* Ihren medialen Kampf gegen die E-Commerce-Riesenfirma *eToys* als die öffentlich verfolgbare Narration *The Toywar-Story*³⁷⁹ arrangiert und medialisiert. Prinzipiell ging es um eine Riesenkampagne, die als Kampf des Guten (*etoy*) gegen das Böse (*E-Toys*) dargestellt wurde.³⁸⁰ Ein Mitbegründer von *etoy*, Hans Bernhard hat mit der österreichischen Künstlerin Maria Haas (die u. a. unter dem Künstlernamen *lizvlx* auftritt) in Wien im Jahr 1999 das Künstlerduo *übermorgen.com* gegründet.

„UBERMORGEN.COM was set up in 1999 in Vienna by two young Austrians, who registered it as a corporation in Austria, Germany and Bulgaria. The name is a German word which can mean, prosaically, ‚the day after tomorrow‘, or more poetically, ‚super-tomorrow‘. To those with little knowledge of German, however, it has an ambiguous sound. That banal little prefix is known outside Germany in connection with two different expressions, both of which are linked to Nazism: Nietzsche’s term ‚Übermensch‘, and the verse of the German national anthem (as yet still banned from the official version) ‚Deutschland, Deutschland über alles‘. Marketing is skilled in exploiting the ambiguity of words, and marketing, as we will see, is the daily bread of UBERMORGEN.COM, which upped the ante by issuing press releases inspired by the tones of Futurism [...].“³⁸¹

Die Gruppe hat sich in der Community gleich im Jahr 2000 einen Namen gemacht, als sie während der amerikanischen Wahlkampagne und inmitten des Wahlkampfes zwischen George W. Bush und Al Gore eine fiktive Auktionsplattform einrichtete und dort Wählerstimmen ersteigerte und weiter vermittelte. Zum Höhepunkt der

³⁷⁹ *etoy: The Toywar-Story*, [online] <http://www.toywar.etoy.com>. [11. 3. 2021].

³⁸⁰ Vgl. Sollfrank, Cornelia: *The Genius of übermorgen*, in: Bernhard, Hans/Inke Arns/Lizvlx: *Übermorgen.com: Media Hacking Vs. Conceptual Art*, Basel: Christoph Merian: 2009, S. 192-195.

³⁸¹ Quaranta, Domenico: *Übermorgen.com. The Future Is Now*, in: Quaranta, Domenico/Inke Arns, Inke/Org Jodi (Hrsg.): *Übermorgen.com*, lulu.com: 2015, S. 67.

politischen und international medial verbreiteten Aktion wurde eine halbstündige Expertendiskussion im globalen amerikanischen Sender *CNN*, an der die Künstler telefonisch teilnahmen, „[...] and when an invited legal expert suggested that the whole thing might be a satire, a prank, insistence was quickly forthcoming that the manipulation of elections was no joking matter [...].“³⁸² Die Mitglieder der Gruppe haben vom Anfang an versucht, die modernen digitalen Medien, die Massenmedien und die in ihnen stattfindende Kommunikation als ein Material zu nehmen, mit dem Geschichten erzählt werden können. Sie bemühen sich um eine provokative Umformung der medialen Kommunikation, wobei sie diese Umformung selbst geschickt medialisieren und in der heutigen Business-Sprache vermarkten.

Übermorgen.com gehört ohne Zweifel zur bedeutenden europäischen Avantgarde im Bereich der medialen Konzeptkunst, Softwarekunst, Computerinstallationen und des digitalen Aktivismus nach dem Jahr 2000 und knüpft so u. a. an die Tradition der Wiener Aktionisten der 60er Jahre an. Die Künstler von *Übermorgen.com* schaffen ihre Werke mit Computer und Vernetzung durch Kombinieren von unterschiedlichen medialen Formen und präsentieren dieser Aktionen als eine moderne und global zugängliche digitale Narration. Somit entsprechen ihre Veranstaltungen der Tendenz in Cross-over-Formaten, eine erzählte Geschichte erleben zu können. Diese soziologische und kulturelle Entwicklung lässt sich nicht nur in Bereichen der traditionellen Literatur oder Filmkunst beobachten, sondern auch in globalen und auf Vernetzung basierenden Trends, die den gegenwärtigen Lebensstil verändern, wie Bio-Hacking, eigenständig gestaltete Medien, spielerische Installationen usw. In globalen (sub)kulturellen Gemeinschaften werden Codes, Beziehungen und Referenzen normiert, durch die der Austausch von Geschichten stattfinden kann.³⁸³ Oft basieren diese Narrationen auf einer postmodernen und durch digitale Technologien ermöglichten Neuorganisation von alten Ideen, Formen und Inhalten, wobei offen bleibt, wo sich die Grenzen eines künstlerischen Werkes befinden. Die Übergänge zwischen der Idee und dem Inhalt, zwischen dem Inhalt und der Form oder zwischen

³⁸² Sollfrank 2009, S. 193f.

³⁸³ Vgl. Russegger, Georg: *Introduction*, in: Russegger, Georg/Matthias Tarasiewicz/Michal Wlodkowski (Hrsg.): *Coded Cultures. New Creative Practices out of Diversity*, Wien: Springer-Verlag 2011, S. 8-39.

der Narration und ihrer Wirkung sind unklar und im Rahmen eines Projektes sogar veränderlich.

Der Publizist und Mitglied der Gruppe *Super.net*, des Veranstalters der Serie von Kunstfestivals *Coded Cultures* in Wien und Linz in den Jahren 2004-2008, Georg Russegger setzt diese Entwicklung in einen breiteren soziologischen Rahmen:

„The distinction between the objective and subjective organized in projects realities appears obsolete and this leads us to Vilém Flusser, who coined the formula *From Subject to Project*. This Insight also connects to theoretical outcomes that describe new sociocultural forms as ‚Smart Populations‘ (Fassler, 2006) [...] Smartness, if undefined, is a controversial term, but as an articulation situated between creativity, intelligence and innovation, it helps to overcome the limitation of these descriptions. [...] This smartness is always an applied dynamic in relation to new forms of environments, technologies, techniques, projects and people.“³⁸⁴

Die globalen digitalen Anbieter sind bemüht, an dieser Entwicklung zu partizipieren und durch sie Profit zu machen. Die größten digitalen E-Commerce-Dienstleistungen basieren ihr Geschäftsmodell auf der Bearbeitung von Benutzerdaten und kommunizieren ihre Inhalte überwiegend durch Texte. Gemeinsam mit Alessandro Ludovico und Paolo Cirio realisierte *Übermorgen.com* die nächsten Hacker-Projekte, die schließlich als die *EKMRZ-Trlogy* – als eine multimediale Narration oder ein – in Worten von Hans Bernhard: „[...] hybrid Gesamtkunstwerk [...]“³⁸⁵ präsentiert worden sind. Die Trilogie besteht aus den Projekten *GWEI – Google Will Eat Itself* (2005-2009)³⁸⁶ *Amazon Noir – the Big Book Crime* (2006-2007)³⁸⁷ und *The Sound of eBay* (2008-2009).³⁸⁸ Cornelia Sollfrank ergänzt:

³⁸⁴ Russenegger 2011, S. 22f.

³⁸⁵ Bernhard, Hans/Inke Arns/Lizvix: *Übermorgen.com: Media Hacking Vs. Conceptual Art*, Basel: Christoph Merian: 2009, S. 1.

³⁸⁶ Übermorgen.com: *Google Will Eat Itself*, [online] <http://www.gwei.org> [11. 3. 2021].

³⁸⁷ Übermorgen.com: *Amazon Noir – the Big Book Crime*, [online] <https://www.amazon-noir.com> [11. 3. 2021].

³⁸⁸ Übermorgen.com: *The Sound of eBay*, [online] <https://www.sound-of-ebay.com/100.php> [11. 3. 2021].

„In comparison, their approach of regarding media, mass media and communication as formable material for building their immaterial sculptures in an open process is more comprehensible.“³⁸⁹

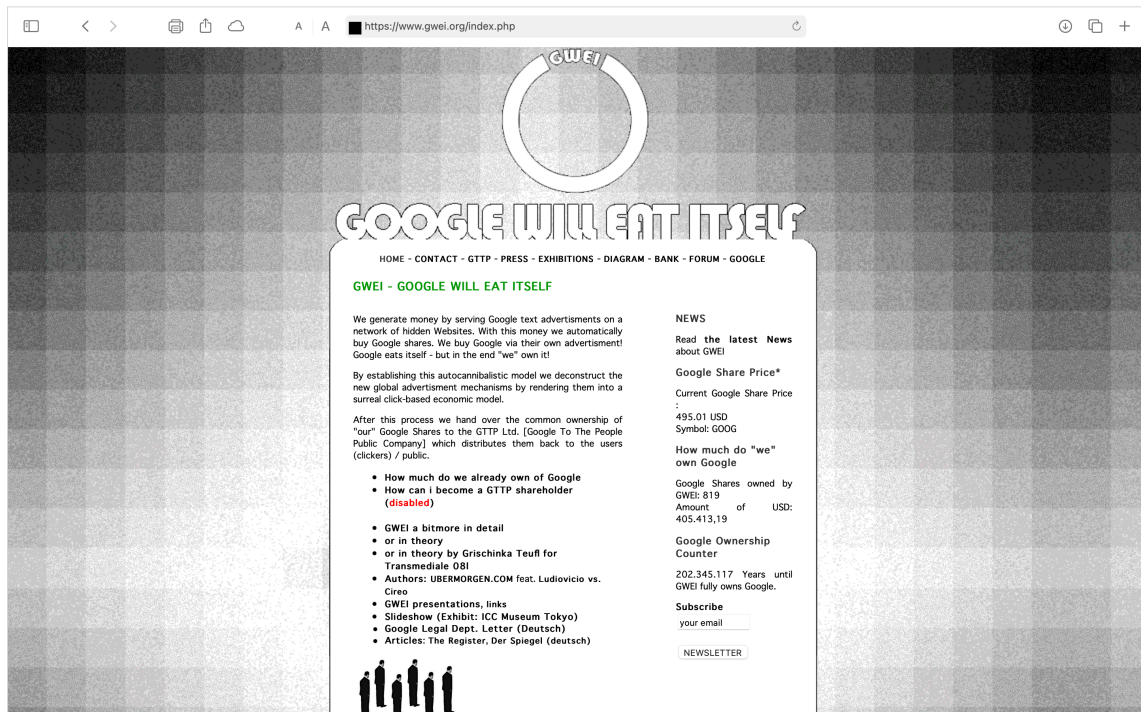


Abbildung 9

Das erste Projekt der Trilogie *Google Will Eat Itself (GWEI)* stellt ein autokannibalistisches Unternehmen dar, in dem das Funktionieren des Werbeinstruments *AdSense* von *Google* genutzt und durch *GWEI* in eine paradoxe Maschine, die an das Paradoxon von Achilles und der Schildkröte erinnert, verwandelt wird.³⁹⁰ Die Mitglieder von *Ubermorgen.com* haben ein Netz von unsichtbaren Webseiten geschaffen, in dem Inhalte automatisch generiert wurden und die *AdSense*-Dienstleistung mit einem ‚Klickgenerator‘ aktiviert wurde. Die Einnahmen von der auf diese Weise verkauften Werbung gingen auf ein Konto des Privatunternehmens *GWEI*. Mit diesem Konto wurden Aktien von *Google* automatisch angekauft, sodass *GWEI Google* prinzipiell mit seinem eigenen Geld ankaufte. Die geschätzte Zeit bis zum vollständigen Kauf der Korporation betrug 202

³⁸⁹ Sollfrank 2009, S. 194.

³⁹⁰ Vgl. Quaranta 2015, S. 48.

345 117 Jahre.³⁹¹ *Ubermorgen.com* selbst fasst das Projekt zusammen: „By establishing this autocannibalistic model we deconstruct the new global advertisement mechanisms by rendering them into a surreal click-based economic model.“³⁹² Das letzte Projekt der *EKMRZ-Trilogie* wandelte Daten der Benutzer vom amerikanischen Online-Marktplatz *eBay* durch automatisierte Mechanismen in elektronische Musik um. *The Sound of eBay* wird von *Ubermorgen.com* selbst als „[...] mere mirror of the nonsensical behaviour that web 2.0 users show off on a daily basis.“³⁹³ erklären Hans Bernhard und Lizvlx.

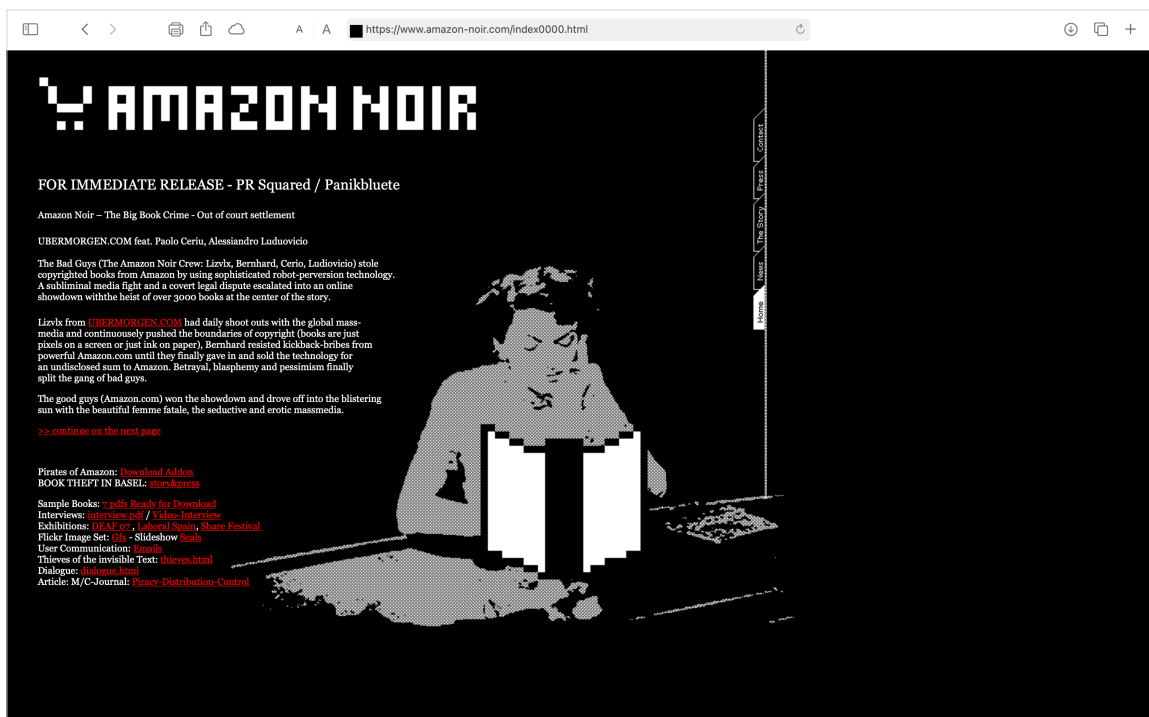


Abbildung 10

Die Bearbeitung von spannenden Themen der Literarizität und der Rechte des geistigen Eigentums im Umfeld vom Internet 2.0 stellt das mittlere Projekt *Amazon Noir – the Big Book Crime* dar. Diese Fragen wurden um die Jahrtausendwende mit der Entwicklung der freien Software eröffnet und das Problem der Lizenzierung von immateriellen Kulturgütern hat sich in alle Wissensgebiete und Kulturbranchen

³⁹¹ Ebenda.

³⁹² Ubermorgen.com: *Google Will Eat Itself*, [online] <http://www.gwei.org> [11. 3. 2021].

³⁹³ Ubermorgen.com zit. nach: Quaranta 2015, S. 56.

erweitert. Es gab eine Reihe von Vermittlungsversuchen wie z. B. die Creative Commons-Lizenzen, die sich um ein offenes und flexibles Konzept des Urheberrechts im Einklang mit den neuen Kommunikationsformen sowie mit den Rechtsvorschriften in unterschiedlichen Ländern bemühen. Die von *Amazon.com* angebotene Dienstleistung *Search Inside the Book* ermöglichte der Korporation, dass ihre Kunden und Benutzer ähnlich wie in einer Ladenbuchhandlung, wo man in Büchern blättern kann, bevor man sie kauft, einen beschränkten Zugang zum Inhalt der im Online-Shop von *Amazon* angebotenen Bücher bekommen. Registrierte Benutzer können dadurch unter bestimmten Einschränkungen auch in digitalisierten Büchern des größten Buchhändlers der Welt blättern oder Schlüsselwortsuchen durchführen.

Übermorgen.com entschied sich so nach dem ‚Diebstahl‘ von *Google* zu einer nächsten Raubaktion bei einem digitalen Riesen, die als eine spannende und stilisierte Geschichte mit entsprechenden Mitteln weiter erzählt wird. Das Projekt *Amazon Noir* sollte in dieser Narration das dunkle Pendant von *Amazon* darstellen. *Übermorgen.com* erstellte in Zusammenarbeit mit Alessandro Ludovico und Paolo Cirio Softwareprogramme, die unter automatisch generierten falschen Identitäten auf diese Bücher zugriffen, den Inhalt jeder Seite kopierten und die Bücher schließlich automatisch wieder zusammensetzten, indem einzelne PDF-Dateien erstellt worden sind. Sie schickten dem System unzählige Anfragen, bis sie in der Lage waren, die Scans von etwa 3.000 Büchern zu sammeln und komplettiert zu veröffentlichen. „The intention of Amazon Noir, Amazon’s dark twin, was to distribute these ‚liberated‘ books through peer-to-peer networks.“³⁹⁴ schreiben Quaranta, Arns und JODI.ORG über eines der Ziele des Projektes in ihrem *Übermorgen.com*-Katalog.

„*Übermorgen.com* identifies this latent vulnerability and the potential to hack into it as a medium for art (cannibalistic feedback). Far beyond the static relation between the ground and the contents in modernist paintings or conceptual art, it is a dynamic intervention by the codes in the networks where the border between the ground and the content is blurred.“³⁹⁵

³⁹⁴ Quaranta 2015, S. 52.

³⁹⁵ Shikata, Yukiko: *From Somebody’s Desire to Everyone’s Responsibility*, in: Russegger et al. 2011, S. 341.

Es war jedoch nicht das wesentliche ‚aktionistische‘ Vorhaben des Projektes, die Systeme von *Amazon* zu durchbrechen, sie zu stören und die Bücher zu ‚befreien‘. Auf diesem Basisereignis hat *Ubermorgen.com* eine komplexe Narration aufgebaut, die Motive und Symbole aus anderen medialen Narrationen übernommen hat. Die Künstlergruppe arbeitet mit den Motiven des Genres ‚Noir‘ und inszenierte die Aktion *Amazon Noir* als eine dramatische Abenteuergeschichte mit bösen (*Amazon Noir*) und guten Protagonisten (*Amazon*):

„The Bad Guys (The Amazon Noir Crew: Cirio, Lizvlx, Ludovico, Bernhard) stole copyrighted books from Amazon by using sophisticated robot-perversion-technology coded by supervillain Paolo Cirio. A subliminal media fight and a covert legal dispute escalated into an online showdown with the heist of over 3000 books at the center of the story. Lizvlx from UBERMORGEN.COM had daily shoot outs with the global massmedia, Cirio continuously pushed the boundaries of copyright (books are just pixels on a screen or just ink on paper), Ludovico and Bernhard resisted kickback-bribes from powerful Amazon.com until the finally gave in and sold the technology for an undisclosed sum to Amazon. Betrayal, blasphemy and pessimism finally split the gang of bad guys. The good guys (Amazon.com) won the showdown and drove off into the blistering sun with the beautiful femme fatale, the seductive and erotic massmedia.“³⁹⁶

Die Hauptdomäne des Projektes waren das Internet und die auf Codes basierten Programmprozesse, die nachgehend in Ausstellungsformate verwandelt wurden, welche sich an der konzeptuellen Kunst und dem Aktionismus der 60er Jahre inspirierten. Neben der ganzen Medienperformance war also nicht nur die Programmierarbeit der Gruppenmitglieder von besonderer Wichtigkeit, sondern auch ihre folgende Öffentlichkeitsarbeit. Sie nahmen Kontakte zu Anwälten, Medien und schließlich auch zu *Amazon* selbst auf und erstellten zugleich Aktionspläne und konzeptionelle Rahmen für die Pressemitteilungen und Präsentationen in der Öffentlichkeit, die das Überleben der Geschichte auch nach dem Ende der Aktion

³⁹⁶ Ubermorgen.com: *Amazon Noir - Kurzvortrag CPH:DOX*, 10.11.06, [online] https://www.ubermorgen.com/lectures/cph_dox_11_2006/AmazonNoir_Kurzvortrag.htm [11. 3. 2021].

selbst sichern sollten. „We can choose whether to believe their story or not: all we are left with, either way, is exactly that: a story. Or to be precise, a noir.“³⁹⁷ schreibt Domenico Quaranta im ausführlichen Präsentationsband von *Übermorgen.com*. Die weitgehende Inszenierung des Projektes durch Bilder und Ikonografie als ‚Noir‘ versteckt eine Anspielung auf die überwiegende Unterscheidung zwischen entweder gut oder böse im Bereich des digitalen Verkehrs sowie auf die zunehmende Kriminalisierung von Urheberrechtsverletzungen durch digitale Technologien. Indem sich die Hacker von *Übermorgen.com* während der Attacke gegen den Internet-Giganten in die Rolle der ‚Bösen‘ stilisierten, spielten sie mit dem Rezipienten ein raffiniertes Spiel, das seine Identifizierung mit einer der Seiten verkomplizieren mochte.

Die Gruppe meldet sich bewusst zu der multimedialen Narration im Zusammenhang mit der Multimedialität, wie es sie seit Jahrtausenden gab (Bild - Schrift – Skulptur), sowie im Kontext der digitalen Medien und der aktionistischen Kunst.

„For our lot have adopted not only the narrative structures but also the visual aesthetics of the film noir. And this should come as no surprise: in our account of what happened we too borrowed a number of narrative elements from the genre (the good guys, the bad guys, the thief, etc.), and in any case it is typical of media hacking to ‚plagiarize‘ common narrative structures to kickstart imagination. [...] In the case of Amazon Noir, however, we witness an interesting phenomenon that unfolds in unparalleled explicitness: the narration takes precedence over what happened: the deed makes way for its telling. [...] As is the case with all other forms of narrative, Amazon Noir presupposes an implicit pact with the readers, which obliges them to believe a story as long as they are immersed in it. The undersigned for instance believes the story of Amazon Noir and accepts without reservation the introductory remark: ‚This is a true story.‘“³⁹⁸

³⁹⁷ Quaranta, Domenico: *Amazon Noir – the Great Bookstore Robbery*, in: Bernhard 2009, S. 128.

³⁹⁸ Ebenda.

Quaranta stellt die narrativen Aktionen von *Übermorgen.com* in eine Reihe mit Veranstaltungen von Eva und Franco Mattes oder *The Yes Men* und betont die Mehrschichtigkeit des Projektes. Neben dem ‚Buchhandlungsraub‘ von mehr als 3000 Büchern präsentiert die Geschichte textuelle sowie grafische Plagiate, Neuerfindungen, metatextuelle Narrationen, Objekte und Ausstellungsformate, die der gegenwärtigen Konzeptkunst entsprechen, sowie Programme und lange Zeilen von Code. Die Gruppe versucht so, den Diebstahl auch als einen Beitrag zur gegenwärtigen Diskussion über die Originalität der Erfindung und die Möglichkeiten der digitalen und virtuellen Nachahmung darzustellen.

„There are many today who assert that culture is not about invention, originality, creation, but about creative reworking, imitation. And that it has never been about the former, and is even less so today, in the era of the death of the author (Roland Barthes), of the remix (Lev Manovich, Dj Spooky), and postproduction (Nicolas Bourriaud). And for this reason, dating more or less from L.H.O.O.Q. (1919), Marcel Duchamp’s moustachioed Mona Lisa, we are able to accept different forms of intellectual appropriation. But not the theft of a book. That, they say, could lead to heavy financial losses for the author and publisher of the book – and in more serious cases, could undermine the entire system that permits us to write, publish and read books: it could, in other words, interfere with the development and continuation of culture.“³⁹⁹

Der von *Übermorgen.com* fiktionalisierte Akt der digitalen medialen ‚Piraterie‘ vermittelt gleichzeitig die faktische Unbestimmtheit oder Unermesslichkeit des Ereignisses. Er arbeitet bewusst mit der omnipräsenten Unfähigkeit, die Umgebung zu verstehen, wenn sie die Grenzen der individuellen Erfahrung überschreitet, die deshalb häufig durch Wünsche sowie Ängste ausgedrückt wird. Die begleitenden Effekte stellen Warnmeldungen und moralische Panik in Bezug auf Identitätsdiebstahl, E-Mail-Betrug, Überwachung, Hacker und Computerviren genauso wie Begeisterung, die unterschiedliche Formen der Interaktivität unter Benutzern befürwortet.⁴⁰⁰ In dieser Umgebung und Atmosphäre verläuft der ständige

³⁹⁹ Ebenda, S. 131.

⁴⁰⁰ Vgl. Dieter, Michael: *Amazon Noir: Piracy, Distribution, Control*, in: *M/C Journal* 10/5 (2007). [online] <https://doi.org/10.5204/mcj.2709> [11. 3. 2021].

Austausch unter ökonomischen Subjekten, Massenmedien, Kultur, staatlichen Institutionen usw. Solche multimedialen Aktionen zeigen anhand ihrer Geschichten deutlich, dass das Verständnis dieser problematischen digitalen Landschaft sich insbesondere in Bezug auf die technologische Dynamik, die solche Gegensätze organisiert und vorantreibt, als besonders problematisch zeigt. Auf dieses Wahrnehmen der digitalen Abstraktion weist auch die Tatsache hin, dass das Projekt *Amazon Noir* bis zur Einigung mit *Amazon* ohne Werbung und spektakuläre öffentliche Präsentationen verlief. Deshalb deutet faktisch nichts darauf hin, dass diese rebellische Performance tatsächlich stattgefunden hat. Dadurch nähert sich der fiktionale Rahmen der Narration dieses Projektes der Rezeption von Literatur, in der der Leser auch auf die Fiktionalität der gelesenen Geschichte eingehen muss.

7.9. Traumawien: Kindle'voke Ghost Writers

Komplexe computergesteuerte Systeme bieten eine fiktive Welt, deren Fiktionalität anders gestaltet ist als in traditionellen literarischen Texten. Sie sind gleichzeitig interaktiv, jedoch in einer anderen Art als die üblichen social tools in sozialen Netzwerken oder in der literarischen Blogosphäre. Die durch programmierte Roboter erreichte Automatisierung mancher Erzählprozesse provoziert zu Überlegungen von Fragen, die nicht leicht zu beantworten sind. Was passiert, wenn Leser, Nutzer oder Spieler diese Systeme nicht gleich als Automaten erkennen? Wie sollen die Rezipienten mit dieser neuen Fiktionalität umgehen? Wann wird man selbst Teil dieser Systeme, oder wie hält man als Konsument die eigene Integrität und Autonomie aufrecht? Programme, Bots und in der sozialen Kommunikation im Internet entstandene Avatare versteht der Wiener Multimediakünstler Marcus Hinterthür als eine Fortsetzung der uralten Tradition des künstlichen Menschen in Mythen, Sagen sowie schließlich in der neueren Literaturgeschichte:

„Den künstlichen Menschen (resp. die Idee einer künstlichen oder selbstgeschaffenen Lebensform) finden wir schon in den Überlieferungen aus der Antike. In der Griechischen Mythologie den aus Bronze gebildeten Talos des Hephaestus zum Beispiel, oder die ins leben [sic] gerufene Galatea, die Skulptur des Pygmalion. In der Renaissance spukt der Homunkulus, der Mann aus Lehm. Im 18. und 19. Jahrhundert erschienen in der Literatur menschenähnliche Automaten, Beispielsweise [sic] in E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“ und Jean Pauls „Die Automaten“, und in der frühen neuzeitlichen Science-Fiction wird der künstliche Mensch vollends Populär [sic].“⁴⁰¹

Einer der Versuche, auf Fragen der computergesteuerten Autonomie, die den Denkprozessen eines künstlichen Menschen ähneln kann, Antworten zu finden, bildeten Aktionen der Gruppe *Traumawien*. Im Projekt *Kindle'VOKE Ghost Writers*, das 2012 in Wien präsentiert wurde, sammelte *Traumawien* durch Computerprogramme Kommentare zu YouTube-Videos, die automatisiert zu Mini-Dramen gemacht wurden. Diese thematisch zusammenhängenden dramatischen Texte

⁴⁰¹ Hinterthür, Marcus: *Bot's vs. Man*, in: *ST/A/R [online]*. Nr. 45, 4.11.2015. [online] https://issuu.com/marcus.hinterthuer/docs/star_literatur_38_55 [11. 3. 2021].

wurden dann in Tausenden auf der Website von Amazon online gestellt und dort im Kindle Store für zwei Dollar angeboten. Luc Gross, ein Mitglied von *Traumawien*, betont einerseits die Zugehörigkeit der Gruppe zur (nicht nur) österreichischen avantgardistischen Tradition, die Poesie und Literatur in unerwarteten Bereichen der Sprache und Textproduktion sucht und findet: „Der YouTube-Slang entwickelt sich zu einem digitalen Esperanto, es bildet sich eine internationale Community von Acht- bis 14-Jährigen, die echte Poesie machen.“ Andererseits bringt die Gruppe breitere Gesellschaftsthemen zum Ausdruck, die einen aktuellen digital-medialen Diskurs darstellen. Das Ghost Writers-Projekt konstruiert ein hybrides Mensch-Maschine-Autorenmodell, das gegen die monopolistische Plattformen im digitalen Literaturbetrieb, die durch Amazon repräsentiert sind, aktivistisch eine Stellung nimmt.

„The project wants to raise questions like: who do YouTube videos/comments belong to? Where does authorship start and end? To what extent does the e-book format have to be reconsidered with regard to the traditional book form, and what are its most innovative opportunities? How could we act and work on it?“⁴⁰²

So fasst Gross die Ziele der Aktion zusammen. Um das Projekt zusammenzufassen, stütze ich mich überwiegend auf den Aufsatz *Literary Forkbombs: Interventionist Conceptual Writing in the Age of Amazon* von Wolfgang Flender.⁴⁰³ Der Verfasser bezeichnet das Projekt als „interventionist conceptual writing“,⁴⁰⁴ also Schreiben, das interveniert und verschiedene digitale Benutzeroberflächen überschreitet, indem es nicht nur die Materialien der Kulturindustrie, sondern auch ihre Produktionsmittel verwendet. Dadurch erreicht die Aktion eine neue Form von aktivistischen Strategien für den Widerstand gegen monopolistische Plattformen. Flender ordnet das Projekt von *Traumawien* zur avantgardistischen Bewegung des um das Jahr 2000

⁴⁰² Gross Luc: Kindle’voke Ghost Writers.[online] <http://www.traumawien.at/ghostwriters> [11. 3. 2021].

⁴⁰³ Flender, Karl Wolfgang: *Literary Forkbombs: Interventionist Conceptual Writing in the Age of Amazon*, in: *Hyperrhiz: New Media Cultures*, Nr. 20, 2019, [online] <https://doi.org/10.20415/hyp/020.net01> [11. 3. 2021].

⁴⁰⁴ Ebenda.

beschriebenen konzeptuellen Schreibens zu, das durch eine bestimmte Neuformulierung der Literatur charakterisiert wurde. Diese Neuformulierung stellt Flender in Kontext mit der Tradition der Konzeptkunst der 1960er Jahre und basiert auf den Behauptungen von Kenneth Goldsmith,⁴⁰⁵ Robert Fitterman und Vanessa Place.⁴⁰⁶ Durch Einschränkungen besonders des Postproduktionsverfahrens dekonstruiert das konzeptuelle Schreiben Prozesse, durch die die Bedeutung des Geschriebenen gebildet wird und versucht die Ästhetik und Politik der Sprache an geeigneten Materialien sichtbar zu machen – und zwar an der sich verändernden Natur der Literatur im digitalen Zeitalter wie an der Veränderung der Urheberschaft, der literarischen und kulturellen Institutionen, des Mediums des Buches sowie am Transfer und an der Rezeption von literarischen Werken.

„I propose to look for not solely the literariness in the texts, but also at the conceptual modes of intervention within the system literature production, distribution and reception. I argue that Traumawien—by expanding the arsenal of conceptual strategies through techniques native to generative literature and hacktivism—defines a new genre with its Ghost Writers project: interventionist conceptual writing.“⁴⁰⁷

Traumawien, das gleichzeitig auch als Verlag tätig war, betonte eine bestimmte Paradoxie beim beidseitigem Durchqueren der materiellen sowie digitalen literarischen Welt. Die Paradoxie entsteht sowohl beim Herausgeben von ursprünglich digitalen Texten in Buchform, als auch beim Untersuchen von Möglichkeiten des virtuellen Publizierens. Luc Gross von *Traumawien* sagt über das konzeptuelle Nachdenken der Gruppe: „Publishing ephemeral digital context [...] may be considered a paradox. It’s all about transmitting contexts and patterns from one world

⁴⁰⁵ Vgl. Goldsmith, Kenneth. *Conceptualism, Identity Politics and Globalization: A Response*, in: *Harriet: The Blog*, 9 Jul 2009, [online] <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/07/conceptualism-identity-politics-globalization-a-response> [11. 3. 2021].

⁴⁰⁶ Vgl. Fitterman, Robert/Vanessa Place: *Notes on Conceptualisms*. New York: Ugly Duckling Presse 2009. Abrufbar auch unter [online] https://monoskop.org/images/1/1e/Place_Vanessa_Fitterman_Robert_Notes_on_Conceptualisms_2009.pdf [11. 3. 2021].

⁴⁰⁷ Flender 2019.

to another – in the wrong, though perhaps helpful and focused, direction.⁴⁰⁸ Gross macht auf die Schnittstellen zwischen der Realität und Virtualität aufmerksam und betont, dass die Textfelder auf allen Ebenen der digitalen Welt auf so viele Weisen vernetzt sind, dass diese Vernetzung nicht mehr benennbar und dadurch auch nicht mehr verstehbar ist.

„Every single symbol or letter or word or story in virtual space is intercrossed in so many ways and into levels we have no idea of. And so are emerging multidimensional storytelling. We simply don’t catch up anymore with terms we have always been used to, which becomes most obvious as all kind of aggregated contents are called books now. New definitions and words are wanted. In order to get rid of old discussions and to start new ones.⁴⁰⁹

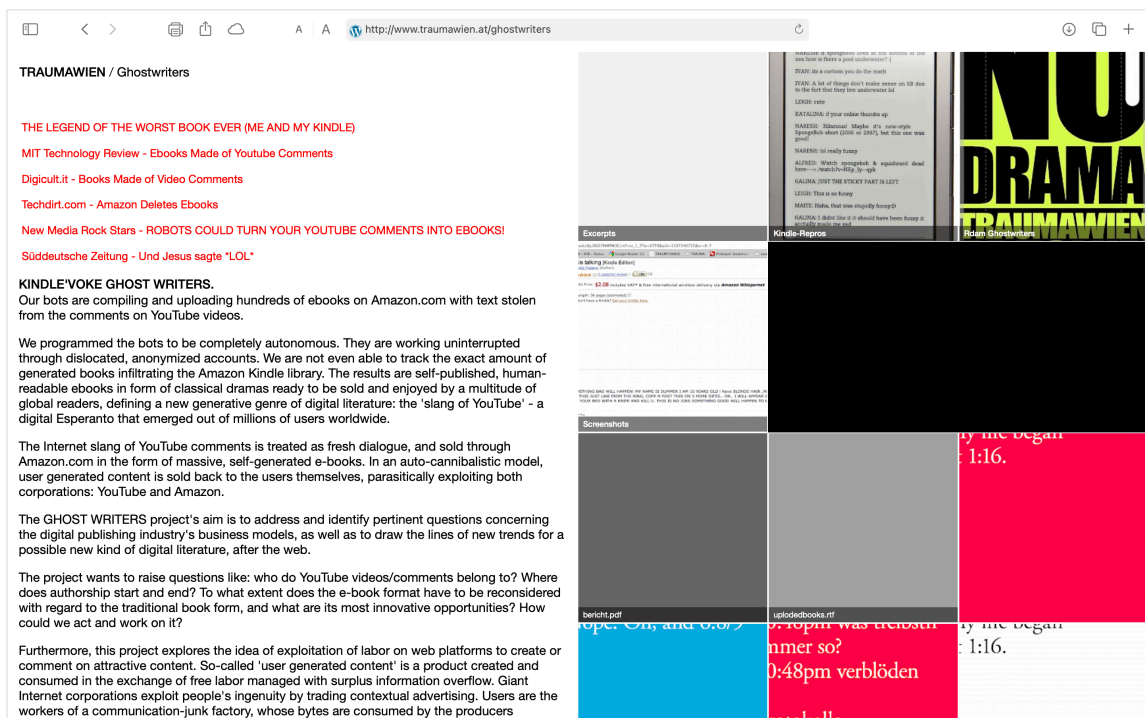


Abbildung 11

⁴⁰⁸ Interview mit Luc Gross in Bertolotti, Silvia: *A Book Made of Video Comments. „Kindle’voke Ghost Writers“ by Traumawien*, in: *Digidult*, [online] <http://digidult.it/news/a-book-made-of-video-comments-kindlevoke-ghost-writers-by-traumawien> [11. 3. 2021].

⁴⁰⁹ Ebenda.

Die Mitglieder von *Traumawien* Luc Gross und Bernhard Bauch haben eine Software programmiert, die alle Schritte des Veröffentlichungsprozesses für ein E-Book bei *Amazon* in dessen *Kindle Store* automatisiert durchging. Über einen algorithmischen Postproduktionsprozess wurde nach entsprechenden Kommentaren bei YouTube-Videos gesucht, die dann heruntergeladen und zum Inhalt des E-Books in der Gestalt eines dramatischen Textes umgewandelt wurden. In der offiziellen Erklärung von *Traumawien* zum Projekt behauptet Gross:

„Our bots are compiling and uploading hundreds of ebooks on Amazon.com with text stolen from the comments on YouTube videos.

We programmed the bots to be completely autonomous. They are working uninterrupted through dislocated, anonymized accounts. We are not even able to track the exact amount of generated books infiltrating the Amazon Kindle library. The results are self-published, human-readable ebooks in form of classical dramas ready to be sold and enjoyed by a multitude of global readers, defining a new generative genre of digital literature: the 'slang of YouTube' - a digital Esperanto that emerged out of millions of users worldwide.“⁴¹⁰

Automatisch wurden gleichzeitig die ‚Autoren‘ unter ihren Aliasnamen aufgelistet und die Buchumschläge hergestellt. Das Design des Covers weist bewusst auf das Design der Editionen des Suhrkamp-Verlags von Willy Fleckhaus hin. Durch das ähnliche Layout konnten die E-Books von *Traumawien* seriöse Erwartungen von ernsthafter Qualitätsliteratur hervorrufen. Flender schreibt:

„This cover camouflage invokes seriousness and allows the books to purchase ‚cultural capital‘ from Suhrkamp by imitating their design. [...] Yet one can already feel the tension between design and presumed content, as the authors’ names and titles, like Crap soo find pray, sound strange [...].“⁴¹¹

⁴¹⁰ Gross Luc: *Kindle ’voke Ghost Writers*, [online] <http://www.traumawien.at/ghostwriters> [11. 3. 2021].

⁴¹¹ Ebenda.

Anstelle des Namens des Herausgebers findet man auf den Buchumschlägen eine Reihe von Symbolen, die den Code für eine sog. ‚fork bomb‘ – ‚Gabelbombe‘ darstellen. Diese Bombe meint einen Denial-of-Service-Angriff auf einen Computer, bei dem sich ein Prozess unendlich replizieren kann, um seine Ressourcen zu erschöpfen und schließlich das ganze System zum Absturz zu bringen. Genauso hat auch das endlose Hochladen von automatisch generierten E-Books versucht, die Server von Amazon zu erschöpfen und die Mechanismen der Zensur zu überprüfen.

Die programmierten ‚Kindle Scatter Bots‘ haben gefälschte Konten bei Amazon angelegt und die E-Books dort hochgeladen und mit gefälschten Wertungen versehen. Flender betont die ‚radikale Mimesis‘ als Mittelpunkt des konzeptuellen Schreibens nach Fittermann und Place⁴¹², die sich einen Text aneignet, ihn neu formiert und in einem neuen Kontext der Kulturindustrie widerspiegelt. Flender ergänzt:

„I suggest that the concept of ‚radical mimesis‘ must be expanded, as it goes way beyond the textual level and is applied to the (infra)structural level. Here, ‚radical mimesis‘ does not content itself with the appropriation of the culture industry’s materials, but appropriates the means of production, in doubling, mirroring, and imitating the corporate system of content creation with its own technological ecology.“⁴¹³

Dadurch erreichten die mit einer Hacker-Taktik eingesetzten ‚Ghost Writers‘ von *Traumawien* einen Punkt der Kritik, indem sie den internen ‚literarischen‘ Verkehr der Korporation durch eine Intervention und ihre eigenen Mittel gestört haben. Die ‚Ghost Writers‘ suchten bestimmte Lücken im System von *Amazon*, und durch die gefundenen Fehler wurde der Massen-Upload von Daten zu den E-Books ermöglicht. Gleichzeitig hat das Programm alle Formulare zum Autor, Umschlag, zur Zusammenfassung sowie zu automatisch generierten gefälschten Rezensionen von großen Nachrichtenagenturen auf der Oberfläche des Webstores ausgefüllt, wobei die

⁴¹² Vgl. Fitterman et al. 2009.

⁴¹³ Flender 2019.

Kompatibilität der E-Books mit dem Lesegerät Kindle von *Amazon* eine wichtige Rolle spielte.

„Thus, in this case, one can rightly speak of an ‚interface-specific intervention‘— literature that is specifically designed to blend in with the affordances of an interface, yet to not provide a seamless or particularly enjoyable ‚experience‘ for the customer/ reader, as pseudo-literary storytelling experiments on corporate platforms like Facebook or Twitter always promise, but to use the interface against their purpose, in a kind of digital *détournement*. This process defamiliarizes the normalized standards established by these platforms and reveals the opaque operations they hide and the corporate ecologies they represent.“⁴¹⁴

Die Frage nach einer narrativen Mitteilung in den Dramen scheint falsch zu sein. In jedem der unendlich multiplizierten E-Books befinden sich automatisch geordnete YouTube-Kommentare, die nicht isoliert semantisch, sondern meta- und kontextuell gelesen werden sollen. Flender stützt sich auf Goldman⁴¹⁵ und betont, dass eine intertextuelle Lesart der strategischen Medienübersetzung erwünscht ist. Die E-Books von *Traumawien* reflektieren medienspezifische Gegebenheiten, die nicht nur zu den Quellen der Texte, sondern auch zu ihren Formaten, Kontexten und schließlich auch zu Zwecken ihrer Aggression gegen sie selbst geworden sind.

Die Figuren in diesen ‚dramatischen‘ Werken stellen kein traditionelles Personal einer Figurenkonstellation dar, sondern sind nur Avatare von YouTube-Nutzern in der desubjektivierten ‚Post-Identity-Literatur‘ geworden. Durch Ersetzen der Benutzernamen durch zufällig gewählte Charakternamen aus einer Datenbank wurden die YouTube-Kommentare ihren Autoren entrissen und ihre meist nicht zusammenhängenden monologischen Äußerungen zu einem abstrakten und surrealen Dramendialog gemacht. Während die Spannung des Dialogs und der Konflikt im traditionellen Drama unter den Figuren stattfindet, entsteht hier die Spannung auf

⁴¹⁴ Ebenda.

⁴¹⁵ Goldman, Judith: *Re-thinking ‘Non-retinal Literature’: Citation, ‘Radical Mimesis,’ and Phenomenologies of Reading in Conceptual Writing*, in: *Postmodern Culture*, vol. 22, no. 1, 2011, [online] <http://www.pomoculture.org/2013/05/18/re-thinking-non-retinal-literature-citation-radical-mimesis-and-phenomenologies-of-reading-in-conceptual-writing-1> [11. 3. 2021].

mehreren Schichten: zwischen dem Layout des digitalen Buches und seinem Inhalt, zwischen dem Anbieter der Bücher und der Form von Veröffentlichung in seinem Online-Store, zwischen der Macht des Anbieters und der Ohnmacht der Nutzers sowie eines Autors im Bereich der Autorenrechte.

„When actually reading the text, we need to expand our provisional notion of “the intentional author” as programmer to what one could call a “distributed authorship” between YouTube users, programmers and algorithms, no one individual determining fully what the aesthetic qualities of the work will be.“⁴¹⁶

Die Kommentare sind aller grafischen kommunikativen Elemente wie Daumen hoch, Verlinkungen und ihrer Hierarchie usw. beraubt und prinzipiell dekonstruiert worden, wodurch der Sinn der ursprünglichen Kommunikation verschwunden ist. Die Textfelder verloren ihre Zusammenhänge, Themen der Kommentare, zeitliche Chronologie und sämtliche Dynamik der Interaktion.

Flender weist weiter auf die Studie von Christian Ulrik Andersen und Søren Bro Pold hin,⁴¹⁷ die verfolgt, wie das Geschäft mit Büchern bei *Amazon* strukturiert ist. Die Verfasser beschreiben, wie die Korporation mit den messbaren Daten der Nutzer und ihres Verhaltens umgeht und wie sie aus ihnen Verkaufsmodelle und -praktiken entwickelt. Flender spricht von der „Transformation des Lesers / Benutzers vom Subjekt zum Objekt“,⁴¹⁸ – von Praktiken, die die Unbewusstheit des Nutzers, bzw. Lesers ausnutzen, um ihn zum Verhalten zu motivieren, das für *Amazon* „immaterielle Arbeit“⁴¹⁹ leistet, die weiter zum einzigen Sinn vermarktet wird: Werbung zu verkaufen.

⁴¹⁶ Flender 2019.

⁴¹⁷ Andersen, Christian Ulrik/Søren Bro Pold: *Post-Digital Books and Disruptive Literary Machines: Digital Literature Beyond the Gutenberg and Google Galaxies*, in: *Formules*, vol. 18, 2014, S. 169-88, [online] ieeff.org/formules18summary.html [11. 3. 2021].

⁴¹⁸ Flender 2019.

⁴¹⁹ Lazzarato, Maurizio. *“Immaterial Labor.” Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, S. 133, zitiert nach Flender 2019.

„The Ghost Writers project tackles this exploitation of immaterial labor on Web platforms, a common trait that Amazon’s business model shares with YouTube’s. Appropriating the users’ comments, erasing their names and violating their copyright, then selling their immaterial labor as e-books, Traumawien turns them into involuntary ghostwriters. Traumawien thus does openly what YouTube and Amazon do ‚secretly‘ via algorithms: making money off the labor of their users. In an ‚auto-cannibalistic model, user-generated content is sold back to the users themselves, parasitically exploiting both corporations,‘ pitting them against each other (Traumawien, Kindle’voke Ghost Writers n.p.⁴²⁰). Traumawien thus ‚publishes‘ not only e-books; it performatively publishes the digital industries’ revenue models, in the sense that ‚publishing is making things public,‘ which is one of Traumawien’s claims (Traumawien, Relational Publishing n.p.⁴²¹).“⁴²²

Flender spricht weiter von „[...] Hybridisierung zweier Verlagskulturen mit widersprüchlichen Vorstellungen von Urheberrecht und Urheberschaft.“⁴²³ Das Projekt von *Traumawien* thematisiert das Transfugale in der digitalen Narration – die Veränderlichkeit und Vergänglichkeit des Textes im Web 2.0 mit seiner Instabilität. Die Unklarheit der Autorschaft mit allen Möglichkeiten des Kopierens sowie der Weiterverarbeitung des Geschriebenen steht im Widerspruch zum traditionellen Modell des allgemein anerkannten geistigen Eigentums. Luc Gross gibt in seiner programmatischen Erklärung zu:

„The GHOST WRITERS project's aim is to address and identify pertinent questions concerning the digital publishing industry's business models, as well as to draw the lines of new trends for a possible new kind of digital literature, after the web.“⁴²⁴

⁴²⁰ Anm. Flender 2019: Traumawien. *Kindle’voke Ghost Writers*, 2012, traumawien.at/ghostwriters. Accessed 9 Oct 2016.

⁴²¹ Anm. Flender 2019: Traumawien. *Relational Publishing*, 2014, traumawien.at/stuff/pdp. Accessed 9 Oct 2016.

⁴²² Flender 2019.

⁴²³ Ebenda.

⁴²⁴ Gross Luc: *Kindle’voke Ghost Writers*. [online] <http://www.traumawien.at/ghostwriters> [11. 3. 2021].

Traumawien stellt dieses Modell auf den Kopf, indem es die Nutzer von YouTube in Mitautoren der bei Amazon publizierten Werke verwandelt, und macht damit auf die Veränderung des Internets von der Anfangsidee eines freien Raumes zum vermarkteten digitalen Raum aufmerksam, wo große Spieler ahnungslose Nutzer ausbeuten und ihre durch ‚immaterielle Arbeit‘ gewonnenen Daten fördern. „[...] and that is exactly why Traumawien does not employ a discursive strategy to criticize Amazon, but a performative one that makes these interrelations visible in situ.“⁴²⁵ Nach wenigen Tagen hat *Amazon* die Aktion enthüllt, aus formalen Gründen gestoppt und die veröffentlichten Bücher gelöscht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Traumawien* sich die Methode der ‚radikalen Mimesis‘ aneignete und ein Konzeptprojekt schuf, das den Text als Materie benutzt und mit anderen Materialien und Produktionsmitteln der literarischen sowie Kulturindustrie kombiniert. Durch eine Intervention in die Praktiken der großen Korporation von *Amazon*, die den globalen literarischen Verkehr wesentlich beeinflusst, machte die Gruppe auf die Apparate der Zensur und Vermarktung von fragwürdig gewonnenen Daten der Leser, bzw. Nutzer aufmerksam. Ein solches Literaturprojekt betraf nicht nur das literarische Feld, sondern knüpfte im Übergreifen der Feldgrenze in andere Bereiche und Phänomene im gewissen Sinne auch auf die frühere ortsspezifische Aktionskunst sowie den jüngeren Medienhack an.

⁴²⁵ Flender 2019.

8. Schluss

In dieser Arbeit wurden hauptsächlich Zusammenhänge zwischen dem ‚traditionellen‘ und dem digitalen Literaturbetrieb im gegenwärtigen österreichischen Literaturfeld untersucht. An ausgewählten literarischen Werken und digitalen Narrationen wurde gezeigt, inwieweit sich die Formen des Erzählens konkurrieren, ob man in der digitalen Narration eine innovative Erweiterung und Bereicherung der Printliteratur sehen kann oder ob die Ausdrucksmittel der Narration im digitalen Umfeld die literarischen Mittel überschreiten und zu neuen Formen in Entstehung, Transfer und Rezeption führen.

Österreichische Germanisten beobachten in der österreichischen Literatur der letzten zwanzig Jahre u. a. eine deutliche Bewegung hin zur Weltoffenheit,⁴²⁶ die zum Teil auch mit der Migrationsliteratur⁴²⁷ zusammenhängt, die die österreichische Literaturlandschaft durch das Schaffen von Autoren mit ost-, mittel- oder außereuropäischem Hintergrund bereichert. Zugleich wird eine wachsende Beliebtheit von essayistischen oder tagebuchartigen Kleinformen beobachtet, die auf das alltägliche gesellschaftliche, politische oder kulturelle Geschehen in Österreich reagieren.⁴²⁸ Literarische Kurztexte und Gesellschaftsessays eignen sich für einen literarischen Blog. Beide Tendenzen in der österreichischen Literatur werden zum Beispiel von der Rubrik *Texte* auf der Homepage des Schriftstellers Vladimir Vertlib deutlich. Es wurde gezeigt, dass das tagebuchartige Schreiben von der Thematik, Aktualität sowie vom Umfang her ein breiteres Lesepublikum finden kann und dass es durch ein mehr oder weniger regelmäßiges Publizieren auf der Website des Autors gleichzeitig einen Kontakt mit seinen Lesern pflegen kann. Dieser Kontakt wird jedoch nicht völlig entwickelt, denn der Autor nutzt die Kommentarfunktion des Blogs nicht vollständig aus und gerät so nicht in eine intensivere Kommunikation mit den Nutzern. In der Rubrik findet man Texte, die schon anderswo herausgegeben worden sind sowie ursprüngliche Texte, die

⁴²⁶ Vgl. Schmidt-Dengler 2007, S. 10.

⁴²⁷ Vgl. Stocker, Günther: *Neue Perspektiven. Osteuropäische Migrationsliteratur in Österreich, deutsche Version des Vortrags an der Stanford University im Rahmen der Tagung Austria and Central Europe Since 1989: Legacies and Future Prospects*, 2009, S. 2, [online] http://www.lebensspuren.net/medien/pdf/Guenther_Stocker.pdf [11. 3. 2021].

⁴²⁸ Vgl. Schmidt-Dengler 2021.

nur für das Blog entstanden sind. Die Form entspricht dem Inhalt und der Autor bemüht sich, das Bewusstsein für verschiedene Themen zu wecken, z. B. Migration oder Identität, in denen er auch seine klare demokratische und liberale Position demonstriert.

Eine ähnliche Funktion wie bei Vertlib erfüllt auch das Blog *Psittacos* auf der Homepage der Autorin Lisa Spalt. Die Mitteilungen bilden eine Mischung von persönlichen Beobachtungen, Aphorismen und sprachkritischen Anekdoten, die immer auch eine gesellschaftskritische Lesart zulassen. In den ironischen und satirischen Blogbeiträgen macht sich die Autorin über die alltägliche Phrasenhaftigkeit lustig, die sie jedoch mit aktuellen Themen konfrontiert. Doch kommt im Unterschied zu Vertlib ein starker künstlerischer Akzent hinzu. Die Mikrogeschichten und literarischen Miniaturen im Blog sind durch leichte Absurdität, Wort- und Sprachspiele und eine dichte, konzentrierte Sprache geprägt. Dadurch gestaltet Spalt ihre *Psittacos* als eine direkte Fortsetzung der Tradition der modernen österreichischen literarischen Avantgarde und ihrer Sprachskepsis und -kritik, wie sie z. B. die Wiener Gruppe repräsentiert. Spalts Blog weicht damit den Konventionen des literarischen Blogs aus und unterstreicht ihren avantgardistischen Charakter. Das Blog selbst wird zu einem eigenständigen literarischen Werk in digitaler Gestalt, dessen Bestandteile ein stilisiertes Konzept des ‚Sprechens wie ein Papagei‘⁴²⁹ mit seinen literaturhistorischen intertextuellen Anspielungen, einem entsprechenden Titel sowie hohen Ansprüchen auf die Leser bilden. Die Autorin bezeichnet diese Art des Online-Schreibens als ‚Psittacismus‘ und ihre transfugale Veränderlichkeit versteht sie als ihren untrennbaren Bestandteil. Trotz der Autonomie der Texte lässt sich eine unbezweifelbare Verwandtschaft mit anderen im Verlag konventionell publizierten Texte beobachten, deren programmatische Ausbreitung in der digitalen Welt sie darstellen. So werden Blogtexte neben der Miniaturkunst oder musikalischen Projekten auch zum Teil des vieldimensionalen Œuvres der Autorin.

Während Vladimir Vertlib und Lisa Spalt an neuere Bewegungen in der österreichischen Nachkriegsliteratur anknüpfen, ist Elfriede Jelinek eine Autorin, die diese Tendenzen selbst mitbestimmte. Somit steht die Online-Herausgabe ihres Romans

⁴²⁹ Spalt, Lisa: *Im Winde verlogen*, in: *Die Referentin*, 1. 12. 2016, [online] <http://diereferentin.servus.at/im-winde-verlogen> [11. 3. 2021].

Neid in den Jahren 2008-2009 erstens fest in der Tradition des kaputten oder schwer belasteten ländlich-bäuerlichen Raums als einem konstanten Thema der österreichischen Antiheimatliteratur so, wie sie seit Anfang der 70er Jahre wahrgenommen worden ist. Zweitens versteht sich Jelinek als Angehörige der deutschsprachigen literarischen Avantgarde, die in den 90er Jahren die erste Internetliteratur zu publizieren versuchte. Als Jelinek 1996 ihre Website einrichtete, führte Rainald Goetz damals eines der ersten literarischen Autorentagebücher im Internet,⁴³⁰ zu dem sich Jelinek mit der blogartigen Veröffentlichung des Romans auch meldet. Und drittens erscheint der Roman auch im Kontext der großen neuen und erfolgreichen Familienromane nach dem Jahr 2000. Die Machtposition der Autorin innerhalb des österreichischen Feldes hat sich sehr verwandelt v. a. nach der Verleihung des Literaturnobelpreises 2004, indem sie gleichzeitig international anerkannt wurde, lokal aber oft abgewertet worden ist. So inszeniert Jelinek einen spektakulären Rücktritt aus der literarischen Szene in Österreich, der selbst zu einer medialen Narration geworden ist.

Die Autorin spielt in dem Roman sowie während seiner Herausgabe mit den Phänomenen, die der neue digitale Literaturbetrieb gebracht hat – und zwar mit der Transfugalität des online publizierten Materials, die mit dem ‚Verschwinden‘ der Autorin korrespondiert. Das Erscheinen oder Verschwinden der Autorin in einzelnen Figuren und intertextuelle Bezüge seitens der Figurenkonstellation sind ein nächstes Zeichen des hochintellektuellen Spiels, das Jelinek mit ihren Rezipienten führt. Und auch die Unfähigkeit des linearen Erzählens oder die Zeitsprünge gelten als symptomatisch für das postmoderne digitale Erzählen.

Eine interaktive Umgebung der Social Media mit allen Möglichkeiten des Internets 2.0 mit den Optionen zum Generieren, Manipulieren, Multiplizieren und blitzschneller weltweiter Verbreitung scheint eine attraktive Umgebung für literarische Experimente zu sein. Aus Österreich stammte der Versuch des Autors Gergely Téglyásy mit dem Titel *Zwirbler* aus dem Jahr 2010. Trotzdem blieb dieses Potential hauptsächlich aus Marketinggründen und wegen der übersichtlichen Verwaltung der Autorrechte nicht ausgenutzt. Der Roman wurde stückweise in der Internetplattform *Facebook*

⁴³⁰ Vgl. Hagedstedt, Lutz: *Vom Material zum Tagebuch. Zwei Zeitmischschriften, „1989“ und „Abfall für alle“*, von Rainald Goetz, in: *Literaturkritik.de*, Nr. 7, 2004, [online] http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?ez_id=7263&ausgabe=200407 [11. 3. 2021].

veröffentlicht, was prinzipiell dem blogartigen Publizieren entspricht. Zuerst wurde das Facebook-Nutzer-Profil gegründet, das der Hauptfigur, bzw. dem Titel des Romans entsprach. Gleichzeitig wurde auch ein breites Publikum angesprochen, das vom Beginn an den Fortgang der Handlung heftig mitkommentieren konnte. Die Handlung wurde durch regelmäßig publizierte 420 Zeichen lange Statusmeldungen fortgeführt, die von Facebook datiert wurden, wodurch ein authentischer Eindruck von Aktualität entstand. Die absolute Kontrolle über die Genese des Romans behielt jedoch der Autor Téglásy und den Lesern stand auch nur diese beschränkte Kommentarmöglichkeit zur Verfügung. Also handelt es sich um kein revolutionäres Werk der digitalen Literatur, sondern vielmehr um ein in der traditionellen Trias Autor – Text – Leser verankerten Text der modernen Kolportagenliteratur oder um ein stilisiertes und gut fikionalisiertes Autorenblog.

Ein nächster Autor, der sich offen zu der österreichischen Nachkriegsavantgarde meldet, ist Jörg Piringer, der ihre Fortsetzung gerade in den Attributen der digitalen Poesie wie Vernetzung und Interaktivität, Dynamik und Hypermedialität sieht. Sowohl die Vernetzung als auch Interaktivität bestehen gleichermaßen unter Leuten und Computern und die Transfugalität wird eine der Grundvoraussetzungen der digitalen Poesie. Somit ähnelt sie einer Performance, bei der der unmittelbare Kontakt mit dem Publikum eine wesentliche Rolle spielt. Piringer wird Dichter und zugleich Programmierer und gestaltet durch das Beherrschen der Software quasi den Plot und die Struktur seiner Narration, die augenblicklich von den Teilnehmern rezipiert wird. Die Ergebnisse solcher Performances erscheinen dann in Textform. Aus den USA wurde von Cornelia Travnicek und ihrem Team die Idee übernommen, von solchen Veranstaltungen ein Programm eines ‚Digital Poetry Slams‘ zusammenzustellen. Von den alljährigen *Vienna Code Poetry Slams* versprechen sich die Veranstalter, dass das Wahrnehmen und Verständnis der Poesie im aktuellen technologischen Kontext und zusammenhängenden Fragestellungen die Erfahrungshorizonte der Rezipienten erweitern können. Die Idee, die technologischen Aspekte der Code-Poetry mit einem lebhaften literarischen Event zu verbinden, zeigt sich als überlebensfähig und das Thema hat sein Potenzial zur Ansprache des Publikums genutzt. Die Digitalisierung und ihre Auswirkungen auf das gegenwärtige Wahrnehmen der Privatsphäre, des Datenschutzes oder der künstlichen

Intelligenz sind konstante Themen der Digital Poetry und sollen laut Piringer wenn nicht zum Zentralpunkt der neuen Poesie werden, dann sicher zu einer der Gegenwart entsprechenden Inspirationsquelle. Die Zukunft wird laut dem Künstler nicht in neuen Publikationsformen oder neuen Fassungen des Urheberrechtes stattfinden, sondern in den digitalen Sprachtechnologien der Konzerne. Die Poesie findet wahrscheinlich neue Inspirationsquellen in den Bereichen der Desinformation, bio- und neuronalen Technologien, Virtual Reality und Big Data. Es wird laut Piringer die Aufgabe der Dichter sein, dieses maschinelle Schaffen zu stören, umzuprogrammieren und zu hacken.⁴³¹

Mit diesem Vorhaben gestalten ihre Narrationen auch die Künstlergruppen *Übermorgen.com* und *Traumawien*. Beide gehören zur bedeutenden europäischen Avantgarde in der medialen Konzeptkunst, Softwarekunst, in Computerinstallationen und im gegenwärtigen digitalen Aktivismus. Auch sie melden sich zum Vermächtnis der Nachkriegsavantgarde und der Wiener Aktionisten der 60er Jahre. *Übermorgen.com* schafft ihr Erzählen mit digitaler Technologie und Vernetzung durch Kombinieren von Hactivism und unterschiedlichen medialen Formen und Cross-over-Formaten und präsentieren die Aktionen als eine moderne und global zugängliche digitale Narration. Zu den Voraussetzungen gehören besondere technologische Fertigkeiten, Kenntnisse der globalen digitalen Umgebung sowie eine leitende Stellung in der modernen konzeptuellen Kunst. Gleichzeitig verfügt die Gruppe über genaue Strategien, mit denen man die Aktionen stilisieren und als erzählte Geschichte medial mitteilen kann. Mit ihren Zentralthemen treten die Künstler in aktivistische Konflikte durch textuelle sowie grafische Plagiate, Neuerfindungen, metatextuelle Narrationen, Objekte und schließlich auch Ausstellungsformate. *Traumawien* thematisierte die Ästhetik, Politik und Vermarktung der gegenwärtigen Technologiesprache und bemühte sich auch in seiner verlegerischen Tätigkeit, den sich verändernden Charakter der Literatur im digitalen Zeitalter wie die Veränderung der Urheberschaft, der Rolle von literarischen und kulturellen Institutionen, des Mediums des Buches sowie des Transfers und der Rezeption von literarischen Werken darzustellen. Autoren, Nutzer und Leser

⁴³¹ Piringer, Jörg: *was wird literatur? was wird poesie?* in: *Dossier: Was wird Literatur?*, Literaturhaus Graz, 9. November 2015, [online] <http://www.literaturhaus-graz.at/joerg-piringer-was-wird-literatur-was-wird-poesie> [11. 3. 2021].

verschlingen in ihren Aktionen in Avatare der desubjektivierten ‚Post-Identity-Literatur‘ und erscheinen in neuen abstrakten und surrealen Kontexten.

Alle in der Studie untersuchten Projekte verwandeln literarische Texte in Konzeptprojekte, die den Text als Materie benutzen, ihn oft mit anderen digitalen Materialien und Produktionsmitteln der literarischen sowie Kulturindustrie kombinieren und als neuartige Narrationen kommunizieren. Manchmal ähnelt das Erzählen den alten und der Literaturwissenschaft gut bekannten Mustern, oft entstehen jedoch neue Erzählformen, die ihre Literaturprojekte nicht nur im literarischen Feld realisieren, sondern auch im Übergreifen der Feldgrenze in andere Bereiche und Phänomene übertragen. Sie beweisen jedoch eine aktuelle nicht nur überlebensfähige, sondern auch dynamische und gesellschaftlich relevante Anknüpfung an ältere Experimente und avantgardistische Bewegungen. Gleichzeitig spiegeln die Autoren in ihren Werken die sich schnell verwandelnde außerliterarische Wirklichkeit wider, die sie mit ihren aktuellen Ausdrucksmitteln thematisieren, veranschaulichen, und problematisieren, womit sie sich in den Kontext des gegenwärtigen avantgardistischen Erzählens stellen.

Quellenverzeichnis

Primärquellen

ARENS, Manfred: Staub, in: :untexte, 1997, [online] <http://www.untexte.de/texte/staub.htm> [11. 3. 2021].

AUER, Johannes: kill the poem, 1997, [online] <https://auer.netzliteratur.net/kill/killpoem.htm> [11. 3. 2021].

AUER, Johannes: worm applepie for doehl, 1997, [online] <https://auer.netzliteratur.net/worm/applepie.htm> [11. 3. 2021].

AUER, Martin: lyrikmaschine, 1996, [online] http://www.martinauer.net/lyrikmas/_start.htm [11. 3. 2021].

BERKENHEGER, Susanne. Die Schwimmmeisterin, 2002. [online] <http://www.berkenheger.netzliteratur.net/ouargla/websprudel/browser.htm>. Das Werk im Deutschen Literaturarchiv Marbach: [online] <http://literatur-im-netz.dla-marbach.de/jspview/wayback/201507281149/http://www.berkenheger.netzliteratur.net/ouargla/websprudel/ingang.htm> [11. 3. 2021].

BERKENHEGER, Susanne: Hilfe! Ein Hypertext aus vier Kehlen, Zürich: edition cyberfiction 2000, CD-ROM.

BERKENHEGER, Susanne: Zeit für die Bombe, 1997, [online] <http://www.berkenheger.netzliteratur.net/ouargla/wargla/zeit.htm> [11. 3. 2021].

CRAMER, Florian: Permutationen, 1996-2000, [online] <http://permutations.pleintekst.nl> [11. 3. 2021].

CROLL, Angus: If Hemingway wrote JavaScript. San Francisco: No Starch Press 2014.

CZERNIN, Franz Josef/Ferdinand Schmatz: Die Reise: In achtzig flachen Hunden in die ganze tiefe Grube, Graz: Droschl 1987.

DÖHL, Reinhard: apfel. Postkarte, in: Gomringer, Eugen (Hrsg.): konkrete poesie. deutschsprachige autoren. Stuttgart: Reclam 2001, S. 38.

ETOY: The Toywar-Story, [online] <http://www.toywar.eto.com>. [11. 3. 2021].

FISCHER, Detlev. Schwammfragment wiederansehen, Oturn 2006, [online] <http://www.oturn.net/work/schwamm/schwammwiederansehen.pdf> [11. 3. 2021].

GEIGER, Arno: Es geht uns gut, München: Carl Hanser Verlag 2005.

GOETZ, Rainald: Abfall für alle - Roman eines Jahres, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

HIEBLER, Sabine, Ertl, Gerhard (Regie): Chucks, Film Österreich 2015.

JELINEK, Elfriede: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu Neid), 2008, [online] <https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.htm> [11. 3. 2021].

JELINEK, Elfriede: Neid. Privatroman. 2007-2008, [online] <https://www.elfriedejelinek.com/NEID.pdf> [11. 3. 2021].

KEHLMANN, Daniel: Die Vermessung der Welt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.

KLINGER, Claudia (Hrsg.): Beim Bäcker, 1996-2000, [online] <https://claudia-klinger.de/archiv/baecker/index.htm> [11. 3. 2021].

PIRINGER, Jörg: abcdefghijklmnopqrstuvwxyz, 2010, [online] <https://joerg.piringer.net/index.php?href=abcdefg/abcdefg.xml> [11. 3. 2021].

PIRINGER, Jörg: datenpoesie, Klagenfurt: Ritterverlag 2018.

PIRINGER, Jörg: fms, 2006. Eine Video-Dokumentation ist unter[online] <https://vimeo.com/37308234> abrufbar. [11. 3. 2021].

PIRINGER Jörg: frikativ, 2009, [online] <https://joerg.piringer.net/index.php?href=performance/frikativ.xml> [11. 3. 2021].

PIRINGER, Jörg: kuzushi, 2020, [online] https://files.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/202019/kuzushi_jrg_piringer_749200.pdf [11. 3. 2021].

PIRINGER, Jörg: tiny poems, in Bajohr, Hannes (Hrsg.): Code und Konzept. Literatur und das Digitale, Berlin: Frohmann Verlag 2016, S. 241-246.

SPALT, Lisa: Absolut unzulängliches und wahrscheinlich mangelhaft wiedergegebenes Manisoft des Psittacismus, Version Nr. 4, [online] <http://www.lisaspalt.info/manisoft> [11. 3. 2021].

SPALT, Lisa: Ameisendelirium. Wien: Czernin 2015.

SPALT, Lisa: Das Institut. Wien: Czernin 2019.

SPALT, Lisa: Die zwei Henriettas. Wien: Czernin 2017.

SPALT, Lisa: Dings. Ein Gebrauchsgegenstand. Wien: Czernin 2012.

SPALT, Lisa: gegndn. Wien: Das fröhliche Wohnzimmer, 1998.

- SPALT, Lisa: leichte reisen von einem ende der erde. Linz, Wien: Blattwerk, 1999.
- SPALT, Lisa: Psittacos, [online] <http://www.lisaspalt.info/psittacos> [11. 3. 2021].
- SPALT, Lisa: saschaident. saschaideal. Wien. Das fröhliche Wohnzimmer, 2003.
- TÉGLASY, Gergely: Zwirbler. Der erste Facebookroman. Pfaffenweiler: Kladder Buchverlag 2014.
- TÉGLASY, Gergely: Zwirbler. Der erste Facebookroman. 2010, [online] <https://www.facebook.com/Zwirbler.Roman> [11. 3. 2021].
- TRAVNICEK, Cornelia: Aurora Borealis. Neun Prosastücke aus drei Jahren, Linz: Bibliothek der Provinz 2008.
- TRAVNICEK, Cornelia: Chucks, München: DVA 2012.
- TRAVNICEK, Cornelia: Junge Hunde. München: DVA 2015.
- TRAVNICEK, Cornelia: Feenstaub, Wien: Picus 2020.
- UBERMORGEN.COM: Google Will Eat Itself, [online] <http://www.gwei.org> [11. 3. 2021].
- UBERMORGEN.COM: Amazon Noir – the Big Book Crime, [online] <https://www.amazon-noir.com> [11. 3. 2021].
- UBERMORGEN.COM: The Sound of eBay, [online] <https://www.sound-of-ebay.com/100.php> [11. 3. 2021].
- VERTLIB, Vladimir: Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze. Hrsg.: Teufel, Annette. Dresden: Thelem 2012.
- VERTLIB, Vladimir: Letzter Wunsch, Wien: Deuticke Verlag 2003.
- VERTLIB, Vladimir: Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur, München: DTV 2001.
- VERTLIB, Vladimir: Lucia Binar und die russische Seele, Wien: Deuticke Verlag 2015.
- VERTLIB, Vladimir: Viktor hilft, Wien: Zsolnay-Verlag 2018.

Sekundärquellen

- ALPHONSO, Don: Warum diese Blogger? Warum nicht die Anderen?, in: Alphonso, Don/Kai Pahl: Blogs! Text und Form im Internet, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2004, S. 17-20.

ANDERSEN, Christian Ulrik/Søren Bro Pold: Post-Digital Books and Disruptive Literary Machines: Digital Literature Beyond the Gutenberg and Google Galaxies, in: Formules, vol. 18, 2014, S. 169-88, [online] ieeff.org/formules18summary.html [11. 3. 2021].

ANTOS, Gerd/Sigurd Wichter (Hrsg.): Wissenstransfer durch Sprache als gesellschaftliches Problem, Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.

ARNS, Inke: Read_me, run_me, execute_me. Code als ausführbarer Text: Softwarekunst und ihr Fokus auf Programmcodes als performative Texte, in: Medien Kunst Netz, [online] http://www.medienkunstnetz.de/themen/generative_tools/software_art/print/ [11. 3. 2021].

AUER, Johann/Christiane Heibach/Beat Suter (Hrsg.): Netzliteratur.net, 2002-2012, [online] <http://www.netzliteratur.net> [11. 3. 2021].

AUER, Johannes: Vom Web 1.0 zum Postinternet. (Fast) alles über Netzliteratur in 3 1/2 Kapiteln, DLA Marbach 2. 12. 2015, [online] https://www.netzliteratur.net/auer/Vom_Web_1.0_zum_Postinternet.pdf [11. 3. 2021].

BACHLEITNER, Norbert: Das Lesen digitaler Literatur: Revision einer Kulturtechnik, in: Beutner, Eduard/Ulrike Tanzer (Hrsg.): Lesen. Heute. Perspektiven, Innsbruck; Wien; Bozen: Studienverlag 2010, S. 184-201.

BACHLEITNER, Norbert: Formen digitaler Literatur 2.0. Skriptum zur Vorlesung, Boundinbytes: Kindle Edition 2012, [online] <http://complit.univie.ac.at/skripten/digitale-literatur-20> [26. 4. 2021].

BAJOHR, Hannes (Hrsg.): Code und Konzept. Literatur und das Digitale, Berlin: Frohmann Verlag 2016.

BARTHES, Roland: Das semiotische Abenteuer, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp 1988.

BARTHES, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–197.

BARTHES, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter in seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.

BERNHARD, Hans/Inke Arns/Lizvix: Übermorgen.com: Media Hacking Vs. Conceptual Art, Basel: Christoph Merian: 2009.

BERTOLOTTI, Silvia: A Book Made of Video Comments. „Kindle’voke Ghost Writers“ by Traumawien, in: Dicult, [online] <http://dicult.it/news/a-book-made-of-video-comments-kindlevoke-ghost-writers-by-traumawien> [11. 3. 2021].

BLOCK, Friedrich W., Heibach, Christiane, Wenz, Karin (Hrsg.): p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie. The Aesthetics of Digital Poetry, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004.

BOEHRINGER, Michael, Hochreiter, Susanne: Zeitenwende: Österreichische Literatur seit dem Millennium, 2000–2010, Wien: Praesens 2011.

BOLLMANN, Stefan/Christiane Heibach: Die frohen Botschaften der französischen Zahnärzte, in: dies. (Hrsg.): Kursbuch Internet. Anschlüsse an Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 466-473.

BOURDIEU, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

BOURDIEU, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

BRAUN, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Köln, Weimar, Wien: UTB 2010, S. 14f.

BURGTHEATER WIEN (Hrsg.): Heldenplatz. Eine Dokumentation, Wien: Burgtheater 1989.

BUSH, Vannervar: As We May Think, in: The Atlantic 07/1945, [online] <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/> [11. 3. 2021].

BUCHER, Hans-Jürgen: Online-Diskurs als multimodale Netzwerk-Kommunikation: Plädoyer für eine Paradigmenerweiterung, in: Fraas, Claudia/Stefan Meier/Christan Pentzold, (Hrsg.): Online-Diskurse: Theorien und Methoden transmedialer Online-Diskursforschung. Köln: Herbert von Halem 2013, S. 57-101.

CORNEJO, Renata: Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme. Wien: Praesens 2010.

CRAMER, Florian: Exe.cut(up)able statements: poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts. München: Wilhelm Fink, 2011.

CULLER, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung, Stuttgart: Reclam 2002, ISBN 9783150181669.

CZERNIN, Franz Josef/Ferdinand Schmatz: Anmerkungen zum Dichtungsprogramm POE, in: Hattinger, Gottfried/Peter Weibel (Hrsg.): Katalog: Band 1 - Digitale

Träume, Linz: Veritas 1990, URL des Bandes im Archiv von AEC Linz: <https://archive.aec.at/print/showmode/9/> [11. 3. 2021], URL des Beitrags: <https://archive.aec.at/media/assets/046047a0da23559c0b550db77597d64d.pdf> [11. 3. 2021], S. 2.

CZÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály/Eugene Rochberg-Halton: Der Sinn der Dinge, das Selbst und die Symbole des Wohnbereichs, München/Weinheim: Psychologie Verlags Union 1989.

DAVENPORT, Matt: Algorithms meet art at Code Poetry Slam held at Stanford, in: Stanford Engineering Magazine 18. 12. 2013, [online] <https://engineering.stanford.edu/news/algorithms-meet-art-code-poetry-slam-held-stanford> [11. 3. 2021].

DEGNER, Uta: Die Kinder der Quoten, in: Joch, Markus/York-Githart Mix/Norbert Christian Wolf/Nina Birkner, (Hrsg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 153-168.

DIETER, Michael: Amazon Noir: Piracy, Distribution, Control, in: M/C Journal 10/5 (2007), [online] <https://doi.org/10.5204/mcj.2709> [11. 3. 2021].

DINUCCI, Darcy: Fragmented Future, Print, volume 53, issue 4, 1999, S. 32, [online] https://web.archive.org/web/20110516031719/http://tothepoint.com/fragmented_future.pdf [11. 3. 2021].

DITTMAR, Jens: Der Bernhardiner: ein wilder Hund: Tomaten, Satiren und Parodien über Thomas Bernhard. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1990.

DÖHL, Reinhard: Ansätze und Möglichkeiten künstlerischen Dialogs und dialogischer Kunst. Ein Überblick, 1997, [online] <https://auer.netzliteratur.net/du/wien.htm> [11. 3. 2021].

DÖHL, Reinhard: Von der ZUSE zum WWW, 1997, [online] http://www.netzliteratur.net/zuse/zuse_www.htm [11. 3. 2021].

DREHER, Thomas: Von ‚Radical Software‘ zum Netzaktivismus, in: NetArt - IASLonline, [online] <http://iasl.uni-muenchen.de/links/NARS.html> [21. 2. 2021].

ECO, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

FANFICTION.DE: Das Fan-Fiction-Archiv, [online] <http://www.fanfiction.de> [11. 3. 2021].

FITTERMANN, Robert, Place, Vanessa: Notes on Conceptualisms. New York: Ugly Duckling Presse 2009.

FLENDER, Karl Wolfgang: Literary Forkbombs: Interventionist Conceptual Writing in the Age of Amazon, in: Hyperrhiz: New Media Cultures, Nr. 20, 2019, doi:10.20415/hyp/020.net01 [11. 3. 2021].

FAßLER, Manfred, Terkowsky, Claudius: Urban Fictions. Die Zukunft des Städtischen, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2006.

FLUSSER, Vilém: From Subject to Project: Becoming Human, London: Free Association Books Limited 2001.

FLUSSER, Vilém: Krise der Linearität, Bern: Benteli Verlag 1988.

FOUCAULT, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000, S. 198-232.

FRANZ, Michael/Eleonore Kalisch,: Unter den Augen Dritter. Akteur- und Zuschauerkonstellationen im Web 2.0, in: Weimarer Beiträge Nr. 1/2010, Berlin: Passagen Verlag 2010, S. 97–124.

FRITSCH, Gerhard/Alfred Kolleritsch: marginalie, in: manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik, Nr. 13 (1965), S. 1.

GALANTER, Phillip: What ist Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory, [online] https://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf [11. 3. 2021].

GANSEL, Carsten/Elisabeth Herrmann: »Gegenwart« bedeutet die Zeitspanne einer Generation« – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen, in: dies. (Hrsg.): Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, Göttingen: V&R unipress 2013, S. 7-22.

GASSNER, Oliver (Hrsg.): Mailingliste Netzliteratur, [online] <http://www.netzliteratur.de> [11. 3. 2021].

GENETTE, Gérard (2001): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

GIACOMUZZI, Renate: Deutschsprachige Literaturmagazine im Internet, Innsbruck, Wien, Bozen: Studien Verlag 2012.

GOLDMAN, Judith: Re-thinking ‘Non-retinal Literature’: Citation, ‘Radical Mimesis,’ and Phenomenologies of Reading in Conceptual Writing, in: Postmodern Culture, vol. 22, no. 1, 2011, [online] <http://www.pomoculture.org/2013/05/18/re-thinking-non-retinal-literature-citation-radical-mimesis-and-phenomenologies-of-reading-in-conceptual-writing-1> [11. 3. 2021].

GOLDSMITH, Kenneth. Conceptualism, Identity Politics and Globalization: A Response, in: Harriet: The Blog, 9 Jul 2009, [online] <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2009/07/conceptualism-identity-politics-globalization-a-response> [11. 3. 2021].

GOLDSMITH, Kenneth: Paragraphen zum konzeptuellen Schreiben, in: Edit, 63/2014, S. 59-63.

HAGESTEDT, Lutz: Vom Material zum Tagebuch. Zwei Zeitmitschriften, „1989“ und „Abfall für alle“, von Rainald Goetz, in: Literaturkritik.de, Nr. 7, 2004, [online] http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?ez_id=7263&ausgabe=200407 [11. 3. 2021].

HARTLING, Florian: Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets. Bielefeld: Transcript 2009, ISBN 978-3-8376-1090-1.

HARTMANN, Frank: Multimedia, Wien: Facultas. 2008, S 22f.

HAUSMANN, Raoul: Am Anfang war Dada, Frankfurt am Main: Anabas-Verlag Günter Kämpf: 1972.

PIRINGER, Jörg/Günter Vallaster: "Das Branding besteht in der Individualität der einzelnen Bücher" in: etcetera Nr. 53 / LitArena 6 / Oktober 2013, [online] <https://www.litges.at/etcetera/interviews/j-piringer-g-vallaster-das-branding-besteht-der-individualitat-der-einzelnen> [11. 3. 2021].

HEIBACH, Christiane: Ins Universum der Digitalen Literatur: Versuch einer Typologie, in: Simanowski, Roberto (Hrsg.): Digitale Literatur, in: Text & Kritik, Heft 152, 2001. S. 31-42.

HEIBACH, Christiane: Literatur im elektronischen Raum, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

HEIBACH, Christiane: Literatur im Internet: Theorie und Praxis einer kooperativen Ästhetik, Berlin: Dissertation.de 2000, ISBN 3-89825-126-8.

HINTERTHÜR, Marcus: Bot's vs. Man, in: ST/A/R, Nr. 45, 4.11.2015, [online] https://issuu.com/marcus.hinterthuer/docs/star_literatur_38_55 [11. 3. 2021].

HOHENDAHL, Peter Uwe (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1980). Stuttgart: Metzler 1985.

IDENSEN, Heiko: Die Poesie soll von allen gemacht werden! Von literarischen Hypertexten zu virtuellen Schreibräumen der Netzwerkkultur, 1995, [online] <https://www.netzliteratur.net/idensen/poesie.htm> [11. 3. 2021].

- ISER, Wolfgang: Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingungen literarischer Prosa, Konstanz: 1970.
- JELINEK, Elfriede [u. a.]: Habe gebetet, dass ich ihn nicht bekomme, in: Profil, 9. Oktober 2004, [online] <http://www.profil.at/home/habe-95051> [11. 3. 2021].
- JENKINS, Henry: Transmedia 202. Further Reflections, [online] http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html [11. 3. 2021].
- JUNG, Matthias: Unsystematischer Wissenstransfer über die Medien, in: Wichter, Sigurd/Gerd Antos (Hrsg.): Wissenstransfer zwischen Experten und Laien. Umriss einer Transferwissenschaft, Frankfurt am Main: Peter Lang 2001, S. 275-286.
- KASZYŃSKI, Stefan: Österreichische Literatur zwischen Moderne und Postmoderne, Frankfurt am Main: Peter Lang 2017.
- KÖNIG, Mareike: Was sind Digital Humanities? Definitionsfragen und Praxisbeispiele aus der Geschichtswissenschaft, in Digital Humanities am DHIP, 17/02/2016, [online] <https://dhdhi.hypotheses.org/2642> [11. 3. 2021].
- KOPPENSTEINER, Jürgen: Anti-Heimatliteratur in Österreich. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre, in: Modern Austrian Literature 15, Nr. 2 1982, S. 1-11.
- KRAMMER, Stefan/Daniela Strigl (Hrsg.): Österreichische Gegenwartsliteratur 2000 – 2010, in: ide – informationen zur deutschdidaktik Nr. 4/2011, Innsbruck: StudienVerlag, 2011.
- KRÄMER, Sybille: Vom Mythos >Künstliche Intelligenz< zum Mythos >Künstliche Kommunikation< oder: Ist eine nicht-anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interaktionen möglich?, in: Münker, Stefan/Alexander Roesler (Hrsg.): Mythos Internet, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 83-107.
- KREMSBERGER, Simone: Die Textperformer, in: Büchereiperpektiven. Literatur aus Österreich, Nr. 1, 2011, S. 12-13.
- KRIEGLEDER, Wynfrid: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich, Wien: Praesens 2011.
- KROMMER, Alex: Digitale Jugendliteratur: Social Media, eBooks und Apps, in: Der Deutschunterricht 5/2016, S. 56-67.
- KUHN, Johannes: YouTube-Dialoge als Mini-Dramen Und Jesus sagte *LOL*, in: Süddeutsche Zeitung, 24.6.2012, [online] <https://www.sueddeutsche.de/digital/youtube-dialoge-als-mini-dramen-und-jesus-sagte-lol-1.1389682> [11. 3. 2021].

LANDOW, George: Hypertext. The convergence of contemporary critical theory and technology, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1992.

LANDOW, George P.: Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization, Baltimore: The John Hopkins University Press 2006.

LANG, Lena: Elfriede privat?! Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung, in: Textpraxis 12 (1.2016), [online] <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/lena-lang-elfriede-jelineks-digitale-selbstinszenierung> [11. 3. 2021].

LAUER, Gerhard: Die Vermessung der Kultur : Geisteswissenschaften als Digital Humanities, in Geiselberger, Heinrich (Hrsg.): Das neue Versprechen der Allwissenheit, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 98-116.

LAZZARATO, Maurizio: „Immaterial Labor.“ Radical Thought in Italy: A Potential Politics, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, S. 133-47.

LĂZĂRESCU, Mariana: Einblick in das „Institut für poetische Alltagsverbesserung“, ADZ-Gespräch mit der österreichischen Autorin Lisa Spalt, in: Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien, 4. 7. 2018, [online] <http://www.adz.ro/artikel/artikel/einblick-in-das-institut-fuer-poetische-alltagsverbesserung> [11. 3. 2021].

LIESEGANG, Torsten: Digitale Literatur. Computer, Internet und literarischer Text, in: Frenkel, Cornelia/Heinz-Helmut Lüger/Stefan Woltersdorff (Hrsg.): Deutsche und französische Medien im Wandel. Landau: Knecht 2004, S. 175-191.

LÖFFLER, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Elfriede Jelinek, Text+Kritik 117, München 2007, S. 3-14.

LORENZ, Ann-Kathrin: Der Hypertext ist tot! Ein Interview mit der Internet-Literatin Susanne Berkenheger, in: literaturkritik.de, 4 2013, [online] <https://literaturkritik.de/id/17767> [11. 3. 2021].

LÜCKE, Bärbel: (Nicht-)Erzählen im „Wurmloch“ der Zeit. Zu Elfriede Jelineks Internetroman Neid, 2007, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, [online] <https://jelinetz.com/2007/04/26/barbe-llucke-nicht-erzaehlen-im-wurmloch-der-zeit> [11. 3. 2021].

MANOVICH, Lev: Black Box – White Cube, Berlin: Merve Verlag 2005.

MAROTZKI, Winfried: Interaktivität und virtuelle Communities, in: Bieder, Christof, Leggewie, Claus (Hrsg.): Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff, Frankfurt am Main: Campus 2004, S 118-131.

MCLUHAN, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding media, Düsseldorf: Econ-Verlag 1992.

- MCLUHAN, Marshall: The Gutenberg Galaxy, London: Routledge & Kegan Paul 1962.
- NANTKE, Julia: Multiple Autorschaft als digitales Paradigma und dessen Auswirkungen auf den Werkbegriff, in: Efimova, Svetlana (Hrsg.): Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven. Sonderausgabe 3 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2018), [online] <http://dx.doi.org/10.17879/77159516645> [11. 3. 2021].
- NAQVI, Fatima: Die neuen Medien der »alten« Literatur. Glattauer, Kehlmann, @Mayröcker, elfriedejelinek.com, #Cotten, in Krammer, Stefan/Daniela Strigl (Hrsg.): Österreichische Gegenwartsliteratur 2000 – 2010, ide – informationen zur deutschdidaktik Nr. 4/2011, Innsbruck: StudienVerlag, 2011, S. 27-35.
- NIEFANGER, Dirk: Provokante Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur, in: Pankau, Johannes G. (Hrsg.): Pop-, Pop-, Populär. Popliteratur und Jugendkultur, Bremen–Oldenburg 2004, S. 87– 101.
- NIERMANN, Ingo: Interview mit Elfriede Jelinek, in Fiction 27. 2. 2014, [online] <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek> [11. 3. 2021].
- O'REILLY, Tim: What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. 30. 9. 2005, [online] <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=1> [11. 3. 2021].
- ORF.AT: Jurydiskussion Jörg Piringer, 20. Juni 2020, [online] <https://bachmannpreis.orf.at/stories/3053821> [11. 3. 2021].
- PEDZISZ, Joanna: Profil des Online-Diskurses in Blog-Interaktionen an der Schnittstelle zwischen theoretischem Konzept und empirischem Modell, Frankfurt am Main: Peter Lang 2016.
- PIRINGER, Jörg: was wird literatur? was wird poesie? in: Dossier: Was wird Literatur?, Literaturhaus Graz 9. November 2015, [online] <http://www.literaturhaus-graz.at/joerg-piringer-was-wird-literatur-was-wird-poesie> [11. 3. 2021].
- QUARANTA, Domenico: Amazon Noir – the Great Bookstore Robbery, in: Bernhard, Hans/Inke Arns/Lizvix: Übermorgen.com: Media Hacking Vs. Conceptual Art, Basel: Christoph Merian: 2009, S. 128-131.
- QUARANTA, Domenico/Inke Arns/Org Jodi (Hrsg.): Übermorgen.com, lulu.com: 2015.
- RAJEWSKY, Irina O.. Intermedialität, Tübingen und Basel: Francke Verlag 2002.

REESE, Marilya Veteto: Interview mit Vladimir Vertlib, in: *Journal of Austrian Studies*, Volume 49, Nr. 1-2, 2016, Lincoln: University of Nebraska Press 2016, S. 91-102.

RÖSCH, Heidi: *Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs*, Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation 1992.

RUNKEHL, Jens: Vom Web 1.0 zum Web 2.0, in: Siever, Torstenm/ Peter Schlobinski (Hrsg.): *Entwicklungen im Web 2.0. Ergebnisse des III. Workshops zur linguistischen Internetforschung*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 9–24.

RUSSEGGER, Georg/Matthias Tarasiewicz/Michal Wlodkowski: *Coded Cultures. New Creative Practices out of Diversity*, Wien: Springer-Verlag 2011.

SAGER, Sven: Intertextualität und Interaktivität von Hypertexten, in: Klein, Josef (Hrsg.): *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 116.

SÄWERT, Markus/Roland Riempp: *Digital Storytelling im Web: am Beispiel von scroll-activated animations*, Wiesbaden: Springer 2019.

SCHACHTNER, Christina: *Das narrative Subjekt – Erzählen im Zeitalter des Internets*. Bielefeld transcript Verlag 2016.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Österreich – das Herz der Finsternis. Geschichten von Heimkehren, in: Broser, Patricia/Dana Pfeiferová (Hrsg.): *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*, Wien: Praesens 2003.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Österreichische Gegenwartsliteratur ab 1990, In: eLib.at (Hrg.), 03. Februar 2021. URL:[online] https://elib.at/index.php?title=Oesterreich_-_Gegenwartsliteratur_ab_1990_-_Wendelin_Schmidt-Dengler [11. 3. 2021].

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Provinziell, urban, global. Zu Tendenzen in der österreichischen Erzählprosa der Gegenwart, in: *Büchereiperspektiven* Nr. 01, 2007, S. 10.

SCHUMACHER, Eckhard: „Das Populäre. Was heißt denn das?“ Reinald Goetz’ „Abfall für Alle“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Pop-Literatur, Text+Kritik. Sonderband*, München 2003, S. 158–171.

SIMANOWSKI, Roberto: Autorschaften in digitalen Medien, in: *Text & Kritik*, Heft 152, 2001, S. 3-21.

SIMANOWSKI, Roberto: *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, ISBN 3-518-12247-9.

SIMANOWSKI, Roberto: Literaturwissenschaft und neue Medien. Perspektiven einer Ästhetik der digitalen Literatur, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 26/2001, H. 1, S. 1-35.

SIMANOWSKI, Roberto: Tod des Autors? Tod des Lesers!, In: Block, Friedrich Wilhelm/Christiane Haibach/Karin Wenz: p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie, Ostfildern: Hatje Cantz 2004, S. 79-91.

SHIKATA, Yukiko: From Somebody's Desire to Everyone's Responsibility, in: Russegger, Georg/Matthias Tarasiewicz/Michal Wlodkowski: Coded Cultures. New Creative Practices out of Diversity, Wien: Springer-Verlag 2011, S. 335-354.

SPALT, Lisa: Im Winde verlogen, in: Die Referentin, 1. 12. 2016, [online] <http://diereferentin.servus.at/im-winde-verlogen> [11. 3. 2021].

STABAUER, Annalena: Digitale Poesie. Hannes Bajohr: Halbzeug. Textverarbeitung. Jörg Piringer: datenpoesie, in: Der Hammer. Die Zeitung der Alten Schmiede, Nr. 103, 2019, S. 7.

STOCKER, Günther: „Aufgewacht aus tiefem Lesen.“ Überlegungen zur Medialität des Bücherlesens im digitalen Zeitalter, in: Herrmann, Hans-Christian von/Jeannie Moser: Lesen. Ein Handapparat. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2015, S. 33-48.

STOCKER, Günther: Neue Perspektiven. Osteuropäische Migrationsliteratur in Österreich, deutsche Version des Vortrags an der Stanford University im Rahmen der Tagung Austria and Central Europe Since 1989: Legacies and Future Prospects, 2009, [online] http://www.lebensspuren.net/medien/pdf/Guenther_Stocker.pdf [11. 3. 2021].

STRASSER, Alfred: Einmal Leningrad – Wien – New York und zurück. Stationen einer Odyssee in Vladimir Vertlib's Roman Zwischenstationen, in: Germanica, 38/2006, [online] <http://journals.openedition.org/germanica/378>.

STRIGL, Daniela: Auswärtssiege, Sittenbilder, Bilderbögen, in: Büchereiperpektiven. Literatur aus Österreich, Nr. 1, 2011, S. 2.

SUTER, Beat: Ein neues Literaturmilieu [zwischen Transfugalität und „Eventualität“], 2000, [online] <https://www.netzliteratur.net/suter/kassel.htm> [11. 3. 2021].

SUTER, Beat: Von Theo Lutz zur Netzliteratur Die Entwicklung der deutschsprachigen elektronischen Literatur, 2012, [online] https://www.netzliteratur.net/suter/Geschichte_der_deutschsprachigen_Netzliteratur.pdf [11. 3. 2021].

SUTER, Beat: Was wird Literatur? Wird (digitale) Literatur zu Spiel? Oder Spiel zu Literatur? in: Dossier: Was wird Literatur? Graz: Literaturhaus Graz 2015, [online]

<http://www.literaturhaus-graz.at/beat-suter-was-wird-literatur-wird-digitale-literatur-zu-spiel-oder-spiel-zu-literatur> [11. 3. 2021].

TEUFEL, Annette: Vorwort in: Vertlib, Vladimir: Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze. Dresden: Thelem 2012. S. 11-13.

THALMAIR, Frank: Abstraktes Sprachgranulat, in: derStandard.at, 15.06.2009, [online] <http://derstandard.at/1242317325467/Joerg-Piringer-Abstraktes-Sprachgranulat> [11. 3. 2021].

TOMMEK, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000, Berlin, München, Boston: De Gruyter 2015.

TRAVNICEK, Cornelia: Code Poetry. Eine Begriffsklärung von Cornelia Travnicek mit einem Beispiel von Clemens Setz, in: Volltext 2/2015, [online] <https://volltext.net/texte/cornelia-travnicek-code-poetry> [11. 3. 2021].

TRILCKE, Peer: Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets. Mit einer Blogtop-Analyse, in: Textpraxis 7 (2.2013). [online] <https://www.textpraxis.net/sites/default/files/beitraege/peer-trilcke-literatursoziologie-des-internets.pdf> [11. 3. 2021].

TURKOWSKA, Ewa: Literatur auf der Datenautobahn. Zur Rolle der digitalen Literatur im Kommunikations- und Medienzeitalter. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, ISBN 978-3-8340-1626-3.

UBERMORGEN.COM: Amazon Noir - Kurzvortrag CPH:DOX, 10.11.06, [online] https://www.ubermorgen.com/lectures/cph_dox_11_2006/AmazonNoir_Kurzvortrag.htm [11. 3. 2021].

VALLASTER, Günter: Jörg Piringer: datenpoesie, Literaturhaus Wien, 29. Oktober 2018, [online] <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=12197> [11. 3. 2021].

VERTLIB, Vladimir: Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze. Hrsg.: Teufel, Annette. Dresden: Thelem 2012.

VOßKAMP, Patrick: Blogs - Manifestation oder Revolution? Weshalb Blogs (noch) dazu beitragen, bestehende Kompetenzklüfte zu vergrößern, in: Cölfen, Hermann/ Ulrich Schmitz (Hrsg.): Hypermedia. Nutzen und Perspektiven. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 72/2007. S. 61-83.

WETZEL, Michael: Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyrights, in: Detering, Heinrich (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002, S. 278-290.

WRIGHT: 1. Code Poetry Slam in Wien, 9. 4. 2015, [online] <https://www.fsinf.at/posts/de/2015-04-09-1-code-poetry-slam-wien> [11. 3. 2021].

WUCHOLD, Cara: Digitale Poesie. Neue Dichtkunst mit dem Computer, in: Südwestrundfunk SWR2 Wissen, 9. Juni 2011, 8.30 Uhr, Redaktion: Anja Brockert, Regie: Günter Maurer. Sendemanuskript abrufbar unter: <https://www.swr.de/-/id%3D7985296/property%3Ddownload/nid%3D660374/alnfcx/swr2-wissen-20110609.pdf> [11. 3. 2021].

ZEYRINGER, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken, Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2008.

Abbildungen

Abbildung 1: Vladimir Vertlib: Homepage, [online] <https://vladimirvertlib.at> [30. 4. 2021].

Abbildung 2: Vladimir Vertlib: Texte, [online] <https://vladimirvertlib.at/category/texte> [30. 4. 2021].

Abbildung 3: Lisa Spalt: Homepage, [online] <http://www.lisaspalt.info> [30. 4. 2021].

Abbildung 4: Lisa Spalt: Psittacos, [online] <http://www.lisaspalt.info/psittacos> [30. 4. 2021].

Abbildung 5: Elfride Jelinek: Homepage, [online] <https://www.elfriedejelinek.com> [30. 4. 2021].

Abbildung 6: Elfriede Jelinek: Neid, [online] <https://www.elfriedejelinek.com/fneid1.htm> [30. 4. 2021].

Abbildung 7: Jörg Piringer: Homepage, [online] <https://joerg.piringer.net> [30. 4. 2021].

Abbildung 8: Jörg Piringer: Datenpoesie, [online] <https://joerg.piringer.net/index.php?href=text/datapoetry.xml&mtitle=datenpoesie> [30. 4. 2021].

Abbildung 9: Übermorgen.com: Google Will Eat Itself, [online] <https://www.gwei.org/index.phpuber> [11. 3. 2021].

Abbildung 10: Übermorgen.com: Amazon Noir, [online] <https://www.amazon-noir.com/index0000.html> [11. 3. 2021].

Abbildung 11: Traumawien: Kindle'voke Ghost Writers, [online] <http://www.traumawien.at/ghostwriters> [11. 3. 2021].

Summary

Code and context. Digital storytelling from Austria

Dealing with contemporary literature might prove tricky in many ways. It reflects the possibilities, challenges and problems of the current epoch, the evaluation of which will only be possible with the benefit of hindsight. It is not possible to hide behind a literary canon, nor to lean on it or argue with it. Although choosing examples for the studied phenomenon does not directly constitute a new canon, it is vital to critically assess their relevance and accept doubts as to whether the selected texts in their forms are sufficiently representative for the topic and will withstand further research over time.

The contemporary world is very variable at first glance, with a number of new challenges in the literary field for both authors and mediators of the literary narrative as well as for the recipients themselves, yet some phenomena remain unchanged. It is storytelling and staging oneself through storytelling that are as old as humanity itself. Narration is one of the basic human needs through which one tries to understand the world around, interpret it and find a place for oneself in it. The more difficult it is to understand the world, the more diverse forms of narration emerge. The spaces of human presence are multiplying and flipping into the digital environment, and the global Internet is becoming a new, endless and unlimited place for storytelling.

My habilitation understands the digital environment as a new space for the emergence of literary narration and I try to use selected examples to show how it happens in contemporary Austrian literature. The theoretical assumptions are that a) the digital environment expands the possibilities of the transfer and reception of narratives based on printed texts, b) the authors understand the digital environment as a call for formal and content innovation, c) the authors perceive digitality and its conditionality by technology and power as an independent environment, in which new experimental ways of both narration, self-presentation and self-staging need to be created. Such narration already extends beyond the field of literature and also touches on modern visual and conceptual art. Narrative is not limited to textual messages, but it is also enriched with graphical means and complex transfer strategies related to digitally- and marketing-staged meta-level of ‚narrative of narrative‘.

Analyzes of the selected examples from contemporary Austrian literary field prove that current literary work in the digital environment remains within the trends of the recent decades, such as multiculturalism, thematic openness and worldliness in the sense of current trends. At the same time the authors consciously follow up on the best avant-garde traditions of Austrian post-war literature, ranging from the experiments of the Vienna Group through artistic actionism to the program of the Austrian 'Antiheimatliteratur' and Bernhard's self-presentation