

HANNES BAJOHR (HG.)

CODE UND KONZEPT

LITERATUR UND DAS DIGITALE



GENERATOR

FROHMANN

Hannes Bajohr (Hg.)

CODE UND KONZEPT

Literatur und das Digitale

REIHE GENERATOR



FROHMANN

Inhalt

<i>Hannes Bajohr</i>	<i>Marc Matter</i>
Das Reskilling der Literatur.	Konzeptuelle akustische
Einleitung zu <i>Code und Konzept</i>	Literatur und Sample-Poesie.
7	Ein Desiderat
	88
<i>Vanessa Place</i>	
Konzept = Code = Konzept	
23	
	THEORIE UND PRAXIS
THEORIE	
<i>Florian Cramer</i>	<i>Buffy Cain</i>
Postdigitales Schreiben	Import This
27	103
<i>Peter Gendolla</i>	<i>Daniel Scott Snelson</i>
Still Standing.	EXE TXT
Zur Geschichte und zu aktuellen Tendenzen der Netzliteratur	Textwarez & Deformance
44	113
<i>Swantje Lichtenstein</i>	<i>J. R. Carpenter</i>
Endlich eklektisch – elektrisch.	Da war er, fort.
Digitalität, Konzepte und Literatur	126
59	
<i>Beat Suter und René Bauer</i>	<i>andreas bülhoff</i>
Code und Wirkung	poesie und kontrolle.
71	8×800 zeichen
	143
	<i>Nick Montfort</i>
	Einige Kommentare
	147

<i>Anna Seipenbusch</i>	<i>Caitlin Quintero Weaver</i>
Rekursionen	<i>Susan Scratched</i> schreiben
151	220
<i>Zuzana Husárová</i>	<i>Ranjit Bhatnagar</i>
Cocktail Compositum.	Exquisites Sonett für
Stir and Garnish with a	<i>Pentametron.</i>
Twist of Peel	Experimente mit
160	<i>Crowdsourcing</i> -Dichtung
	227
<i>Holger Schulze</i>	<i>Gregor Weichbrodt</i>
Ubiquitäre Literatur	I Don't Know
176	235
<i>Bertram Reinecke</i>	<i>jörg piringer</i>
Weizenbaums Erschrecken,	<i>tiny poems</i>
oder: Skizze des Konzepts	241
»Gegenwartsgedicht in	
Grundstellung«	
192	
<i>Ingo Niermann</i>	<i>Janja Rakuš</i>
Vorwissen	<i>Voodoo Waltz for Epileptics.</i>
201	Eine 36-stündige hypergraphische
	Pilgerreise
	247

PRAXIS

 	Mitwirkende
<i>Allison Parrish</i>	256
<i>I Waded in Clear Water</i>	
207	Über den Verlag
	263
 	Impressum
<i>J. Gordon Faylor</i>	
Lulu Freundlich	
217	264

Hannes Bajohr

Das Reskilling der Literatur

Einleitung zu *Code und Konzept*

Dieser Band ist der Versuch, zwei Richtungen experimenteller Literatur dazu zu bringen, sich gegenseitig ihre Verbundenheit einzugehen. Ihre Mittel und Methoden ähneln sich häufig, ihre Referenzgrößen und ihre Überzeugungen, was den Status von Text, Autor und Performance in der Literatur der Gegenwart angeht, sind oft dieselben. Und doch werden diese Richtungen, obwohl viele ihrer Vertreterinnen und Vertreter sich in beiden Traditionen zuhause fühlen und auf sie Bezug nehmen, selten zusammen gedacht. Die Rede ist vom konzeptuellen Schreiben einerseits und digitaler Literatur andererseits.

Konzeptuelle Literatur als Bewegung konsolidierte sich um die Jahrtausendwende, aber ihre Vorgänger und Einflüsse lassen sich bis in die historischen Avantgarden verfolgen, von Dada bis Situationismus, von *conceptual art* bis Oulipo. Wirklich bekannt wurde diese Form des Schreibens aber erst mit Autorinnen und Autoren wie Christian Bök, Vanessa Place, Kenneth Goldsmith und Craig Dworkin.¹ Sie setzen nun, was ihre Vorgänger in der bildenden Kunst geleistet haben, in der Literatur um und verwenden Techniken wie Appropriation und Plagiat, De- und Rekontextualisierung, Bearbeitung von gefundenem Text und Produktion unter selbstaufgerlegtem Zwang – aber immer nach einem mehr oder weniger strikt formulierten Regelwerk

1 Einen – historischen wie gegenwärtigen – Überblick bieten: Craig Dworkin/Kenneth Goldsmith (Ed.) 2011, *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston: Northwestern University Press sowie: Kenneth Goldsmith 2011, *Uncreative Writing: Managing Literature in the Digital Age*, New York: Columbia University Press (demnächst auf Deutsch als: Kenneth Goldsmith, *Unkreatives Schreiben: Sprachmanagement im Digitalen Zeitalter*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Hannes Bajohr und Swantje Lichtenstein, Berlin: Matthes und Seitz). – Alle Übersetzungen fremdsprachlicher Quellen sind im Folgenden von mir.

und gegen jeden Anspruch auf »Kreativität« und »Inspiration«.² Beispiele dieser ersten Hochphase sind etwa Kenneth Goldsmiths *Day* (2003), für das er eine gesamte Ausgabe der *New York Times* von vorne bis hinten abschrieb, ohne auf den Zeilenfall der Spalten zu achten, oder Vanessa Place' *Statement of Facts* (2011), bei dem sie die Schriftsätze, die sie bei ihrer Arbeit als Pflichtverteidigerin erstellt, als Literatur deklarierte.³ Kenneth Goldsmith erläutert: »Beim konzeptuellen Schreiben ist die Idee oder das Konzept der wichtigste Bestandteil der Arbeit. Der Autor, der eine konzeptuelle Schreibweise anwendet, plant und entscheidet alles vorab, die Ausführung ist nebensächlich.«⁴ Christian Bök radikaliert dieses Verständnis noch, wenn er über den Konzeptualismus schreibt, er umfasse »einen tautologischen Satz vorausbestimmter Regeln, deren Logik nicht in der pflichtmäßigen Herstellung eines konkreten Objekts kulminiert, sondern in einem potentiellen Argument für ein abstraktes Schema.«⁵

Abstrakte Schemata bestimmen auch die digitale Literatur. Unter digitaler Literatur ist zweierlei zu verstehen: 1) auf der einen, *technischen Seite*, ist damit einerseits eine Produktions-, andererseits eine Rezeptionsform gemeint; 2) auf der *nicht-technischen Seite* verstehe ich darunter einen Wirklichkeitsbegriff, eine historische Episteme.

Was 1) die technische Seite betrifft, würde ich für eine Privileierung der *Produktionsperspektive* plädieren. Dann fallen unter diesen Begriff all jene Literaturformen, die ihre Texte zu einem großen oder zumindest wesentlichen Teil durch die Ausführung formalisierter Algorithmen hervorbringen. Zwar lässt sich die Texterstellung mittels mathematischer Schemata, etwa durch Permutation oder Kombinato-

2 Siehe für einen Überblick über Appropriationsliteratur: Annette Gilbert 2014, *Re-Print: Appropriation (&) Literature*, Wiesbaden: luxbooks sowie dies. 2011, *Wiederaufgelegt: Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Wiesbaden: Transcript.

3 Kenneth Goldsmith 2003, *Day*, Great Barrington, MA: The Figures; Vanessa Place 2010, *Tragodía 1: Statement of Facts*, Los Angeles: Blanc Press.

4 Kenneth Goldsmith 2014, »Paragraphen zum konzeptuellen Schreiben«, in: *Edit*, 63/2014, 59–63, hier: 59. Goldsmiths Text ist dabei nicht allein theoretisch, sondern performativ, denn er plagiiert Sol LeWitts »Paragraphs on Conceptual Art« und tauscht dort den Begriff »art« gegen den Begriff »literature« aus.

5 Christian Bök 2009, »Two Dots Over a Vowel«, in: *boundary 2*, 36/2009, 11–24, hier: 13.

rik, bis ins Mittelalter zurückverfolgen,⁶ doch meine ich emphatisch solche Literatur, die durch einen auf einem Computer ausgeführten Programmcode hergestellt wird. Provisorisch möchte ich diese Form daher *generative Codeliteratur* nennen.⁷ Viele dieser Texte könnten ohne weiteres als Bücher gedruckt werden, auch wenn manche von ihnen so umfangreich sind, dass es pragmatische Grenzen gibt.⁸ Davon möchte ich gerade jenen zweiten technischen Begriff digitaler Literatur abgrenzen, der sich vor allem auf die Rezeptionsperspektive bezieht und viel von dem umfasst, was man gemeinhin *elektronische Literatur* nennt – etwa all jene Hyperfiktion der Neunzigerjahre, die zwar zur Lektüre digitale Systeme voraussetzte, deren Textkörper aber wie klassische Romane »von Hand« geschrieben wurden.⁹ Das Problem besteht allerdings darin, dass die Rezeption von Literatur über digitale Systeme gerade nichts über ihre Poetik sagen kann; die wichtige Differenz zwischen echt *digitaler* und nur *digitalisierter* Literatur fällt hier weg und es gibt kein nur auf der Rezeptionsseite liegendes Kriterium dafür, etwa zwischen einem Text, der genuin *born digital* ist, und den nur digitalisierten gesammelten Werken Shakespeares zu unterscheiden. Früheste Beispiele von digitaler Literatur als Produktionsform sind etwa Christopher Stracheys *Love Letters* (1952) oder Theo Lutz' *Stochastische Texte* (1959), die kombinatorisch eine Reihe vorgegebener Elemente programmatisch neu anordneten.¹⁰ In jüngster Zeit folgen Codepoeten und -poetinnen wie Nick Montfort, Gregor Weichbrodt oder Allison

6 Siehe Florian Cramer 2011, *Exe.cut[up]able statements: Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*, Paderborn: Fink.

7 Das parallel zu: Phillip Galanter 2003, »What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory«, http://philipgalanter.com/downloads/ga2003_what_is_genart.pdf (Stand 26.9.2016).

8 Gerade diese Grenzen aber verweisen auf die (post-)digitale Situation, in der sie entstanden sind. Siehe Hannes Bajohr 2016, »Infradünne Plattformen: Print-on-Demand als Strategie und Genre«, in: *Merkur* 1/2016, 79–87.

9 Siehe dazu bereits die Kritik von Florian Cramer im Jahre 2001, der schrieb, die damals so gehypte »Netzliteratur« nutze den Computer »mit seiner vorinstallierten Software nur als vernetztes Bildschirmlesegerät.« Florian Cramer 2001, »sub merge{my \$senses};«, in: *Text+Kritik* 152/2001 (Themenheft »Digitale Literatur«), 112–123, hier: 112. Siehe auch den Beitrag von Peter Gendolla in diesem Band.

10 Siehe dazu die Browser-Reimplementierung von Nick Montfort: Nick Montfort 2014/2016, »Memory Slam«, <http://nickm.com/memslam> (Stand 26.9.2016).

Parrish dieser Tradition. Hierbei ist das dem Text zugrundeliegende Konzept – etwa die Kombination von Elementen – programmatisch implementiert.

Nun sind Code und Konzept offensichtlich nicht dasselbe. Der Quellcode einer Programmiersprache ist ein formalisierter Algorithmus, dessen Ausführung keiner Ambivalenz oder interpretatorischen Freiheit unterliegt (die, in der Sprache John Cages, keine *indeterminacy* zulässt); das in natürlicher Sprache formulierte Konzept eines Kunstwerks dagegen kann, man denke etwa an die *Wall Drawings* Sol LeWitts, je nur von einem Ausführenden interpretiert werden. Und doch sind die Ähnlichkeiten zwischen beiden Vorgehensweisen unverkennbar: Beide basieren auf der Formulierung von Regelschritten, die dem endgültigen Werk vorausgehen müssen.¹¹ Eine Vorgabe wie etwa die für *Wall Drawing #106*, »arcs from the midpoints of two sides of the wall«, ist geometrisch exakt genug, um programmatisch ausgeführt werden zu können. Genau das hat Casey Reas mit seinen *{Software}Structures* getan, die Sol LeWitts Anweisungen in der Java-Umgebung *Processing* umsetzen, die Reas mitentwickelt hat: Hier wurde das Konzept in der Tat per Code realisiert.¹² Reas schreibt dazu:

Die Beziehung zwischen LeWitt und dem jeweiligen das Konzept umsetzenden Zeichner ist oft mit der Beziehung zwischen *Komponist* und *Interpret* verglichen worden, aber ich denke, dass es ebenso berechtigt ist, auf die Beziehung zwischen dem *Programmierer* und der *Instanz* der Applikation zu blicken. LeWitt schreibt Programme, die von Menschen statt von Maschinen ausgeführt und interpretiert werden.¹³

Reas ist nun bildender Künstler und die *Wall Drawings* LeWitts sind, obwohl normalsprachlich konzeptualisiert, in ihrem Output keine linguistischen Objekte. Die Beziehung von konzeptueller und Codeliteratur

11 Siehe dazu auch den Abschnitt »Abstraktion« im Beitrag von Buffy Cain in diesem Band.

12 <http://whitney.org/www/artport/commissions/softwarestructures> (Stand 26.9.2016).

13 Casey Reas o. D., »Software and Drawing«, <http://artport.whitney.org/commissions/softwarestructures/text.html> (Stand 26.9.2016).

ist seltener theoretisch betrachtet worden als entsprechende Phänomene in der bildenden Kunst.¹⁴ Was allerdings die Kunsthistorikerin Christiane Paul über *digital* und *conceptual art* schreibt, lässt sich ohne Weiteres auch über die Verbindung von konzeptueller und Codeliteratur sagen:

Digitale Kunst hat sich nicht in einem kunstgeschichtlichen Vakuum entwickelt [...], sondern weist starke Verbindungen zu vorhergehenden Kunstrichtungen auf, darunter Dada, Fluxus und *conceptual art*. Die Wichtigkeit dieser Bewegungen liegt in ihrer Betonung von formalen Anweisungen und ihrer Ausrichtung auf Konzepte [...]. Dadaistische Poesie ästhetisierte die Konstruktion von Gedichten aus zufälligen Variationen von Wörtern und Zeilen, wobei formale Anweisungen zur Anwendung kommen, ein Konstrukt zu schaffen, das aus einer Verbindung von Zufall und Kontrolle besteht. Die Idee, dass Regeln ein Prozess zur Herstellung von Kunst sein können, hat eine deutliche Parallele im Algorithmus, der die Basis aller Software und aller Computeroperationen bildet: eine Prozedur formaler Anweisungen, die ein ›Ergebnis‹ in einer endlichen Anzahl von Schritten ausgibt. So wie bei dadaistischer Lyrik ist das Fundament aller Computerkunst die Anweisung als konzeptuelles Element.¹⁵

An genau jene dadaistische Gedichtproduktion schloss etwa Brion Gysin an, der Anfang der Sechzigerjahre mit computergenerierten Permutationen experimentierte, die jene informellen Anweisungen formalisierten.¹⁶ Dada, Fluxus und *conceptual art* arbeiten mit Handlungsanweisungen, die dem performativen Element des Codes nahekommen. In den Worten Goldsmiths: »Die Idee wird zu einer Maschine,

14 Obwohl etwa Vanessa Place »prozessuale Arbeiten, die als Code funktionieren«, dezidiert zum Kanon konzeptuellen Schreibens zählt und Christian Bök meint, »dass die Poeten von morgen sehr wahrscheinlich Programmierern ähneln werden«, Vanessa Place 2014, »Was ist konzeptuelle Literatur?«, in: *Edit* 63/2014, 70–75, hier: 70; Christian Bök 2002, »The Piecemeal Bard Is Deconstructed: Notes Toward a Potential Robopoetics«, in: *Object* 10: Cyberpoetics (2002), http://ubu.com/papers/object/03_bok.pdf (Stand 26.9.2016), 17.

15 Christiane Paul 2015, *Digital Art*, 3. Auflage, London: Thames and Hudson, 11–13.

16 Siehe Hannes Bajohr 2014, »Schreibenlassen: Gegenwartsliteratur und die Furcht vorm Digitalen«, in: *Merkur* 7/2014, 651–658.

die den Text herstellt.«¹⁷ Die Wahrheit dieser Metapher liegt darin, dass sie wörtlich zu verstehen ist: Es gibt solche Maschinen. Sie heißen Computer.

Damit ist die These, die diesem Band zugrunde liegt, bereits formuliert. Sie lässt sich in einer Verhältnisgleichung darstellen:

$$\text{Code} : \text{Output} = \text{Konzept} : \text{Werk}$$

Zu lesen als: »Der Code verhält sich zum Output wie das Konzept zum Werk.« Die Gleichung mag in dieser Strenge nicht zu halten sein, weil die Terme auf beiden Seiten nicht streng äquivalent sind, aber sie diente als Provokation, auf die alle hier Beteiligten reagieren konnten. Bevor ich auf eine besonders offenkundige Schwierigkeit eingehe, die sich bei dieser Identifizierung ergibt, möchte ich erst einmal ihre heuristische Plausibilität ansprechen.

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.¹⁸ Die Literaturwissenschaftlerin Marjorie Perloff spricht gar vom »Unoriginalgenie« als definierendem Autorideal des konzeptuellen Schreibens.¹⁹ Eine ähnliche Haltung ließe sich auch für die Codeliteratur nachweisen. Einerseits hat diese ihre Wurzeln in den kolaborativen, autorzentrierten Praktiken einer *open source culture*, die zudem aufgeschlossen für die unvorhersehbaren Ergebnisse generativer Prozesse ist.²⁰ Andererseits ist, Charles Taylor zufolge, Code selbst dadurch gegenüber natürlichen Sprachen ausgezeichnet, dass er »Beschreibung ohne Ausdruck (*depiction without expression*)« ist, ein »Ideal nicht-rhetorischer Rede«, dem jegliche intersubjektive und expressive Dimension fehlt – und »keine menschliche Rede erreicht

17 Goldsmith 2011, 59.

18 Craig Dworkin 2011, »The Fate of Echo«, in: Dworkin/Goldsmith 2011, xxiii–liv.

19 Marjorie Perloff 2010, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: University of Chicago Press.

20 Inke Arns 2005, »Code as Performative Speech Act«, in: *Artnodes*, <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/arns0505.pdf>, 2 (Stand 26.9.2016).

dieses Ideal«.²¹ Dieses Anti-Expressive ist auch im vom Code produzierten Output noch vorhanden; aller Ausdruck entsteht nachträglich, entweder auf Interpretenseite oder durch den Kontext des Literatursystems.

Die Abwendung von allem »Kreativen« – sowohl im Sinne expressiver Originalschöpfung als auch der Benennungs- und Identifikationsobsession jeden Geniedenkens – wird von vielen Beteiligten als Ausdruck einer neuen Wirklichkeit beschrieben, die direkt an den Aufstieg digitaler Technologien gekoppelt ist, allen voran der des Internet. So schreibt Swantje Lichtenstein dezidiert, dass sich die konzeptuelle Literatur dazu eigne, »einen erneuten Einstieg in die Frage nach einem zeitgenössischen, künstlerischen, experimentellen Schreiben im Zeitalter der Digitalität« zu finden und Perloff versteht die Allverfügbarkeit von kopierbarem, verschiebbarem Text als technische Grundlage, aber auch als lebenswirklichen Impetus für die Experimente konzeptueller Literatur.²² Doch diese Grundlage ist wiederum nur das materiale Substrat eines neuen Wirklichkeitsbegriffes: Man könnte ihn *das Digitale* nennen. Hiermit komme ich also endlich zu 2), der nicht-technischen Bedeutung von digitaler Literatur: Der möglichen Identifikation von Code und Konzept, wenn man sie vornehmen wollte, läge nur sekundär eine technische und primär eine *epistemische* Gleichung zugrunde. Dass die zwei vorgestellten Literaturrichtungen gerade in den letzten Jahren parallel zueinander florierten, mag dann damit zu tun haben, dass der Kern beider das Digitale ist. Neben der Codeliteratur wäre auch die konzeptuelle Literatur seine ureigene Ausdrucksform und beide wären damit gleichermaßen digitale Literatur.²³

Natürlich ist das Wort »digital« irritierend vage und kann abwechselnd alles oder nichts bedeuten. Alles etwa, wenn Medienhistoriker die Epoche des Digitalen bis in die frühe Neuzeit ausdehnen,²⁴ es zum Fundament überhaupt jeglichen dichotomen Denkens machen

21 Charles Taylor 1985, »Theories of Meaning«, in: *Human Agency and Language: Philosophical Papers I*, Cambridge: Cambridge University Press, 247–292, hier: 267.

22 Swantje Lichtenstein 2014, »Vom Lesen, Schreiben und den Konzepten«, in: *Edit* 63/2014, 82–85, hier: 85; Perloff 2010, 17–18. Siehe auch ihren Beitrag in diesem Band.

23 Siehe hierzu auch Florian Cramers Text in diesem Band.

24 Siehe Bernhardt Siegert 2003, *Passage des Digitalen*, Berlin: Brinkmann und Bose.

wollen²⁵ oder darauf bestehen, dass jede Textualität bereits digital sei, weil sie immer schon einen diskreten alphanumerischen Code (ein Alphabet) voraussetzt;²⁶ nichts, wenn darauf hingewiesen wird, dass die materielle Basis digitaler Technologie selbst immer in der nichtdigital-stetigen Welt zu finden sein muss.²⁷ Trotzdem meint die ubiquitäre Rede vom »Digitalen« etwas, wenn auch nicht ganz klar ist, was genau. Nimmt man die Prävalenz des Begriffs 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, wie man mit Wittgenstein formulieren könnte – Literatur, die an ihrem Limes das Digitale selbst *performs*, die *autofaktografisch* Beschreibung, Produktionsweise und Resultat ineins fallen lässt.²⁸ Die Form des realistischen Romans hat sich seit dem 19. Jahrhundert nicht geändert; in Jonathan Franzens *Unschuld* mag zwar getwittert werden und eine snowdeneske Figur auftauchen, aber als digitale Literatur würde das Buch wohl niemand bezeichnen. Ein Text wie Ara Shirinyans *Your Country is Great*, ein episches Gedicht, das aus den Userbewertungen von Reisewebsiten besteht, Code und Konzept vereint, zeigt dagegen sehr viel mehr über die Erfahrung der Welt unter den Bedingungen des Digitalen.²⁹

Soweit zu den Gemeinsamkeiten. Doch gibt es auch einige Unterschiede zwischen Code- und konzeptueller Literatur, die die be-

25 Alexander Galloway 2014, *Laruelle: Against the Digital*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

26 Siehe Cramer 2011, 9–10.

27 Kathrin Passig/Aleks Scholz 2015, »Schlamm und Brei und Bits«, in: *Merkur* 11/2015, 75–81.

28 Siehe zum Digitalen als einem Wirklichkeitsbegriff nach Hans Blumenberg: Hannes Bajohr 2016, »Experimental Writing in its Moment of Post-Digital Technization«, in: Annette Gilbert (Hg.), *Publishing as Artistic Practice*, Berlin: Sternberg Press, 100–115. Den Begriff »auto-factography« führe ich ein in: Hannes Bajohr 2016, »Post-Digital Literature and Auto-Factography«, in: John Holten et al. (Ed.), *Augury*, Berlin: BQ.

29 Ara Shirinyan 2014, »Your Country is Great«, in: *Edit* 63/2014, 76–77.

hauptete Gleichung unterminieren können, vor allem die beiden »» in ihr. Ian Burn brachte die ontologische Veränderung in der Konzeptkunst des 20. Jahrhunderts – in der Kunst nicht mehr ausschließlich im Objekt stattfindet, sondern, einer »aesthetic of the supplement« folgend,³⁰ in den das Objekt umgebenden Referenzen und Beschreibungen – auf die Formel des *Deskilling*.³¹ Indem sich die Kunst von der Beherrschung von *skills*, also handwerklichen Fähigkeiten, fort- und auf die Schaffung von Konzepten zubewegt – die, wie Lawrence Weiner schrieb, erlauben, dass das Werk von jemand anderem als dem Künstler produziert werden kann oder es eben überhaupt nicht mehr produziert zu werden braucht, weil es auf das Konzept allein ankommt³² – können sich Künstler nicht mehr länger durch Virtuosentum ausweisen. Das Readymade ist die fundamentale Geste des Deskilling: Die Kunst besteht im performativen Akt des Zur-Kunst-Erklärens, in der Geste des Rahmens, die »alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus[schließt] und dadurch [hilft], es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.«³³ Auf diese »Doppelfunktion der Grenze«³⁴ legt es auch die Praxis der konzeptuellen Schreiber an, wie etwa Christian Bök davon spricht, dass Konzeptualismus »das lyrische Mandat sicherer Selbstbehauptung ablehnt, um das readymade-artige Potential unkreativer Literatur zu erforschen.«³⁵ Und Goldsmith schluss-

30 Hal Foster et al. 2011, »1968b [On Conceptualism]«, in: Foster et al. (Ed.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2:571–577, 2nd ed., New York: Thames & Hudson, 573.

31 Ian Burn 1999, »The Sixties: Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)«, in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 392–409, hier: 395.

32 »1. The artist may construct the piece 2. The piece may be fabricated 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.« (Lawrence Weiner, »Declaration of Intent«, zit, in: Alexander Alberto, »Reconsidering Conceptual Art 1966–1977«, in: ders./Blake Stimson 1999, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, xvi–xxxvii, hier: xxiii).

33 Georg Simmel 1922, »Der Bilderrahmen«, in: *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam: Kiepenheuer, 46–54, hier: 47.

34 Ebd., 46.

35 Bök 2009, 11.

folgert schließlich: »Sie ist für gewöhnlich unabhängig von der handwerklichen Fähigkeit der Schreibenden.«³⁶

Doch genau in diesem »für gewöhnlich« liegt die Crux der konzeptuellen Literatur: Sobald es nämlich zu seiner Realisierung mehr als rudimentäre kulturtechnische Kompetenzen voraussetzt, über die Künstlerinnen und Künstler im entscheidenden Falle nicht verfügen, verliert das Konzept selbst an Wert. Das Werk muss sich eben doch *machen* lassen, denn erst am Ergebnis lässt sich das Konzept in seiner umfassenden Gestalt ablesen, deren Umfang dem Erfinder oder der Erfinderin selbst nicht bewusst gewesen sein mag. Daraus lassen sich zwei mögliche Konsequenzen ziehen: Entweder ist noch die Idee einer Konzeptgestaltungsmacht ein Residuum des Autogeniegedankens, wenn es sich auch seiner Auflösung annähert. Denn zwar mag gelten, dass »die Ideen, die wir für Werke haben, zu ›Axiomen‹, und die Werke, die wir aus diesen Ideen generieren, zum optionalen ›Nachweis‹ [proof] werden.«³⁷ Damit verschiebt sich aber der Anspruch des Nicht-unbedingt-Herzustellenden. Die Resultate der Idee sind dann zwar auch nicht mehr das letzte Wort des Werkes, aber als proof des Konzeptes erhalten sie einen ähnlich zentralen Status wie vormals das Werk als Gegenstand, der der Begutachtung durch den Connaisseur unterliegt. Hinsichtlich dieser Beibehaltung und bloßen Verschiebung des Kreativen auf eine »tiefere« Ebene ist aber auch eine andere, extremere Schlussfolgerung möglich: Man kann nämlich überlegen, ob in der Annahme einer solchen Verschiebung nicht noch eine humanästhetische Ontologie versteckt ist, die »Autogenie« immer mit »Geist« verknüpft, der dann Maschinen kategorisch abgesprochen wird. Weitet man aber das Verständnis von »Geist« aus, von einem entweder spirituell-metaphysischen oder physiologischen in Richtung des *extended mind*, den Andy Clark und David Chalmers als »aktiven Externalismus« vorgeschlagen haben,³⁸ dann kann Geist auch *außerhalb* des Kopfes stattfinden, in einem

36 Goldsmith 2011, 59.

37 Bök 2009, 13.

38 Andy Clark/David J. Chalmers 1998, »The Extended Mind«, in: *Analysis* no. 1, 58/1998, 7–19.

stetigen Rückkopplungsprozess zwischen Objektwelt und Bewusstsein. Autor und Maschine müssten dann als *Einheit eines Geistes* gedacht werden, in dem die Frage, wo hier Geist, Kreativität, Genie, Intention und Werkzeug lokalisiert sind, nicht mehr ohne Weiteres zu beantworten ist.³⁹

In beiden Fällen macht aber gegenüber alten Formen von Konzeptualismus das Können den Unterschied – selbst, wenn man Geist auf die Maschinen ausweitet. Gerade komplexere Konzepte, vor allem solche, die der linguistisch inkorporierten Tradition der *conceptual art* folgen, lassen sich oft nur durch höhere formalisierte Programmiersprachen umsetzen. Diese Grenze des Könnens strafft die Behauptung Goldsmiths, der konzeptuelle Schreiber könne »dumm« sein, Lügen.⁴⁰ Auch dafür gibt es historische Präzedenzfälle. *A House of Dust* (1968) ist etwa eine Kollaboration zwischen der Fluxus-Künstlerin Alison Knowles (bekannt für den Performance-Klassiker »Make a Salad«) und dem Programmierer und Soundkünstler James Tenney, der 1967 in den Bell Labs für Fluxus-Künstler und -künstlerinnen ein informelles Seminar über die Programmiersprache FORTRAN abhielt.⁴¹ Tenney setzte dabei nicht einfach Knowles Idee um, sondern war Co-Autor, dessen Handlungswissen Knowles erst die Parameter des Konzeptes vorgab. Dick Higgins forderte ebenfalls 1968, dass Künstler »ihre irrationale Haltung gegenüber Computern aufgeben« und selbst mit dem Programmieren beginnen sollten, um »sich die Geschwindigkeit und Genauigkeit des Computers zunutze zu machen«,⁴² aber erst in den letzten Jahrzehnten ist nicht nur die Verfügbarkeit erschwinglicher Hardware gestiegen, sondern auch die generelle kulturelle Abneigung gegen Coding zurückgegangen.⁴³

39 Siehe Hannes Bajohr 2016, »Vom Geist und den Maschinen«, in: *Logbuch Suhrkamp*, <http://www.logbuch-suhrkamp.de/hannes-bajohr/vom-geist-und-den-maschinen> (Stand: 26.9.2016). Siehe auch Peter Gendolas Unterscheidung zwischen verschiedenen Mensch-Maschine-Interaktionen in diesem Band.

40 Kenneth Goldsmith 2014, »Dumm«, in: *Merkur* 1/2014, 83–85.

41 Douglas Kahn 2012, »James Tenney at Bell Labs«, in: Hannah Higgins/Douglas Kahn (Ed.), *Mainframe Experimentalism: Early Digital Computing in the Experimental Arts*, Berkeley: University of California Press, 135.

42 Dick Higgins 1968, *Computers for the Arts*, New York: Something Else Press, 17.

43 Darin kann man selbst bereits emanzipatorisches Potential erkennen, wie etwa der

Heute ist die Trennung von Autor und Programmierer die Ausnahme. Es sind jetzt eher die Schreibenden selbst, die gegen das konzeptuelle *Deskilling* ein programmatisches *Reskilling* in Anschlag bringen. Nirgends zeigt sich das besser als in der Codekompetenz der in diesem Band vorgestellten Autorinnen und Autoren, die entweder als Literaten die Notwendigkeit erkannt haben, Programmierer zu werden, oder als Programmierer die Chance ergriffen haben, als Literaten zu wirken. Dahinter steht die Einsicht, dass Konzept oft Code benötigt und Code nichts ist ohne das zugrundeliegende Konzept; als Literatur, die mehr zeigt als sie sagt, verbindet beide das Digitale.

**

Der vorliegende Band hat drei Teile: In einem ersten geht es um die *Theorie* von konzeptueller und Codeliteratur. Florian Cramer zeigt in seinem Beitrag, wie sich das Schreiben im Digitalen auch als »post-digitales« verstehen lässt, für das Digitalität so normal geworden ist, dass es nicht mehr als Hauptmerkmal gelten kann, während Peter Gendolla einen typologischen und historischen Überblick über die Netzliteratur gibt. Swantje Lichtenstein und Marc Matter wenden sich den oft vernachlässigten performativen Aspekten konzeptuellen Schreibens zu, indem sie die akustische Seite in den Blick nehmen, und Beat Suter und René Bauer gehen detailliert und kritisch der Frage auf den Grund, wie tragbar die Analogie von Code und Konzept überhaupt ist.

In einem zweiten Teil, der mit *Theorie und Praxis* überschrieben ist, sind Beiträge versammelt, in denen Autorinnen und Autoren entweder ihre Praxis theoretisieren, wie es Buffy Cain macht, die sich als konzeptuelle Codeliteratin versteht, oder in denen Theoretikerinnen und Theoretiker auf konzeptuelle und programmatische Techniken

Codepoet Jörg Piringer, wenn er über die kritischen Kapazitäten zukünftiger Codepoeten schreibt: »die poetinnen der kommenden Jahre werden nicht zusehen und konzernen die hoheit über die sprachalgorithmen überlassen.« Jörg Piringer 2016, »was wird literatur? was wird poesie?«, in: *metamorphosen* 12/2016, 16–19, hier: 18.

zurückgreifen, um ihre Forschung zu präsentieren, wie im Falle von Daniel Snelson, der seinen Forschungsgegenstand, das Textdepositorium *Textz.com*, auch selbst zum Korpus für Codeliteratur werden lässt. J. R. Carpenter druckt gleich das ganze Skript eines ihrer Werke ab und erläutert es mittels in den Code aufgenommener Kommentare. Nick Montfort geht den umgekehrten Weg und konstruiert aus eben solchen Kommentaren, die Programmierer zur Erläuterung ihrer Arbeit erstellen, einen sich selbst kommentierenden Cut-up-Text. Mit der Oulipo-artigen *contrainte*, exakt acht mal achthundert Zeichen zu verwenden, schreibt Andreas Bülhoff streng konzeptuell über Konzepte, während Anna Seipenbusch sich einem der wichtigsten Prinzipien des Programmierens – und damit der generativen Codeliteratur – zuwendet: der Rekursion. Zuzana Husárová mixt einen Theoriecocktail, Holger Schulze zieht Twitterzitate für sein Konzept der ubiquitären Literatur heran und Bertram Reinecke zeigt, nach welchen Parametern Gegenwartspoesie zu automatisieren wäre. Ingo Niermann schließlich sieht den Gegenstand der Literatur in Zeiten wissenschaftlicher Diskurshegemonie in jener Sphäre, die der Wissenschaft nach wie vor entzogen ist: der Plausibilisierung der (möglichen) Zukunft.

Den Band schließt ein Teil über *Praxis* ab, in dem Autorinnen und Autoren ausgewählte Projekte detailliert vorstellen. Allison Parrishs *I Waded in Clear Water* ist ein generativer Roman, der Traumdeutung mit linguistischer Empfindungsanalyse verbindet, während Caitlin Weaver ein auf jeden Text anwendbares Verfremdungsskript beschreibt und mit einem Beispiel illustriert. Eine andere Seite literarischer Praxis diskutiert J. Gordon Faylor, der über seinen digitalen und Print-on-Demand-Verlag Gauss PDF schreibt. Ranjit Bhatnagar, Autor vieler bekannter Twitter-Bots, setzt die Funktionsweise von @pentametron auseinander und Gregor Weichbrodt erläutert die Hintergründe seines Wikipedia-Romans *I Don't Know*. Über digitale Literatur für spezielle (und speziell kleine) Plattformen schreibt Jörg Piringer und Janja Rakuš schließt den Band mit Auszügen aus ihrem konzeptuellen Roman *Voodoo Waltz for Epileptics* ab.

Quellen

- Alberto, Alexander 1999
 »Reconsidering Conceptual Art: 1966–1977«, in: ders./Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, xvi–xxxvii
- Arns, Inke 2005
 »Code as Performative Speech Act«, in: *Artnodes*, <http://www.uoc.edu/artnodes/espa/eng/art/arns0505.pdf> (Stand 26.9.2016)
- Bajohr, Hannes 2014
 »Schreibenlassen: Gegenwartsliteratur und die Furcht vorm Digitalen«, in: *Merkur* 7/2014, 651–658
- Bajohr, Hannes 2016
 »Experimental Writing in its Moment of Post-Digital Technization«, in: Annette Gilbert (Ed.), *Publishing as Artistic Practice*, Berlin: Sternberg Press, 100–115
- Bajohr, Hannes 2016. »Infradünne Plattformen: Print-on-Demand als Strategie und Genre«, in: *Merkur* 1/2016, 79–87
- Hannes Bajohr 2016
 »Post-Digital Literature and Auto-Factography«, in: John Holten et al. (Ed.), *Augury*, Berlin: BQ
- Bajohr, Hannes 2016
 »Vom Geist und den Maschinen«, in: *Logbuch Suhrkamp*, <http://www.logbuch-suhrkamp.de/hannes-bajohr/vom-geist-und-den-maschinen> (Stand: 26.9.2016)
- Bök, Christian 2009
 »Two Dots Over a Vowel«, in: *boundary 2*, 36/2009, 11–24
- Burn, Ian 1999
 »The Sixties: Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)«, in: Alexander Alberto/Blake Stimson (Ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, 392–409
- Clark, Andy/Chalmers, David J. 1998
 »The Extended Mind«, in: *Analysis* no. 1, 58/1998, 7–19
- Cramer, Florian 2001
 »sub merge{my \$senses;}«, in: *Text+Kritik* 152/2001 (Themenheft »Digitale Literatur«), 112–123
- Cramer, Florian 2011
Exe.cut[up]able statements: Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstaufgehenden Texts, Paderborn: Fink
- Dworkin, Craig/Goldsmith, Kenneth (Ed.) 2011
Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing, Evanston: Northwestern University Press
- Dworkin, Craig 2011
 »The Fate of Echo«, in: Dworkin/Goldsmith 2011, xxiii–liv
- Foster, Hal et al. 2011
 »1968b [On Conceptualism]«, in: *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Vol. 2., 2nd ed., New York: Thames & Hudson, 571–577
- Galanter, Phillip 2003
 »What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory«, http://philipgalanter.com/downloads/ga2003_what_is_genart.pdf (Stand 26.9.2016)
- Galloway, Alexander 2014
Laruelle: Against the Digital, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Gilbert, Annette (Hg.) 2011
Wiederaufgelegt: Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Wiesbaden: Transcript
- Gilbert, Annette (Ed.) 2014
Re-Print: Appropriation (&) Literature, luxbooks: Wiesbaden
- Goldsmith, Kenneth 2003
Day, Great Barrington, MA: The Figures
- Goldsmith, Kenneth 2011
Uncreative Writing: Managing Literature in the Digital Age, New York: Columbia University Press
- Goldsmith, Kenneth 2014
 »Dumm«, in: *Merkur* 1/2014, 83–85

- Goldsmith, Kenneth 2014
 »Paragraphen zum konzeptuellen Schreiben«, in: *Edit*, 63/2014, 59–63
- Higgins, Dick 1968
Computers for the Arts, New York: Something Else Press
- Kahn, Douglas 2012
 »James Tenney at Bell Labs«, in: Hannah Higgins/Douglas Kahn (Ed.), *Mainframe Experimentalism: Early Digital Computing in the Experimental Arts*, Berkeley: University of California Press
- Lichtenstein, Swantje 2014
 »Vom Lesen, Schreiben und den Konzepten«, in: *Edit* 63/2014, 82–85
- Montfort, Nick 2014/2016
 »Memory Slam«, <http://nickm.com/memslam> (Stand 26.9.2016)
- Passig, Kathrin/Scholz, Aleks 2015
 »Schlamm und Brei und Bits«, in: *Merkur* 11/2015, 75–81
- Paul, Christiane 2015
Digital Art, 3. Auflage, London: Thames and Hudson
- Perloff, Marjorie 2010
Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century, Chicago: University of Chicago Press
- Piringer, Jörg 2016
 »was wird literatur? was wird poesie?«, in: *metamorphosen* 12/2016, 16–19
- Place, Vanessa 2010
Tragodia 1: Statement of Facts, Los Angeles: Blanc Press
- Place, Vanessa 2014
 »Was ist konzeptuelle Literatur?«, in: *Edit* 63/2014, 70–75
- Reas, Casey, o. D.
 »Software and Drawing«,
<http://artport.whitney.org/commissions/softwarestructures/text.html> (Stand 26.9.2016)
- Shirinyan, Ara 2014
 »Your Country is Great«, in: *Edit* 63/2014, 76–77
- Siegert, Bernhardt 2003
Passage des Digitalen, Berlin: Brinkmann und Bose
- Simmel, Georg 1922
 »Der Bilderrahmen«, in: *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam: Kiepenheuer, 46–54
- Taylor, Charles 1985
 »Theories of Meaning«, in: *Human Agency and Language: Philosophical Papers I*, Cambridge: Cambridge University Press, 247–292

Vanessa Place

Konzept = Code = Konzept

Konzept = Code = Konzept:

die Bedeutung des Kontexts, wenn man durch Code in den Output liest.

THEORIE

Postdigitales Schreiben

1

In den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren etablierte sich »electronic literature« (zuerst unter dem Namen »hypertext literature« und »hyperfiction«, später auch unter Einschluss der »electronic poetry«) als Feld im Sinne Pierre Bourdieus oder System im Sinne Luhmanns: als operational geschlossener Literaturbetrieb mit eigenen Regeln, Unterscheidungen und eigenem Werk- und Theoriekanon. Dies begann an der amerikanischen Brown University und breitete sich von dort auf andere, vor allem akademische Institutionen aus. Bis heute sind die Schreiber dieser elektronischen Literatur auch deren Theoretiker und Kritiker. Wie der Literaturwissenschaftler Álvaro Seica in seinem Konferenzbeitrag »Digital Poetry and Meta-discourse: A Network of Self-References?« nachweist, schreiben die meisten Theoretiker über ihre eigenen literarischen Werke.

Ebenfalls in den 1990er-Jahren, aber unabhängig von der »electronic literature« entstand die »net.art« im Umfeld von bildender Kunst und Medienaktivismus. Ihr Ort waren selbstorganisierte Netzforen wie *Nettime*, ihre erste Künstlergeneration um Vuc Ćosić, Alexei Shulgin, Olia Lialina und jodi kam aus Ost- und Westeuropa. Zwei Ästhetiken waren für sie charakteristisch: Experimente mit Internetservern als selbstorganisierten Kunstorten (historisch und konzeptuell parallel zur so genannten »relationalen« Kunst der Neunziger) sowie spielerisches Experimentieren mit den Protokoll- und Programm-Textcodes des Internets. Im Jahr 2002 brachte der Medientheoretiker McKenzie Wark die »Codeworks« der Netzkunst gegen die etabliertere »Hyperfiction« und »electronic literature« in Stellung und nannte sie die bessere Dichtung.¹

1 McKenzie Wark 2002, »From Hypertext to Codework«, in: *Hypermedia Joyce Studies* 1/2002,

Später bewegten sich »Codework«-Künstler wie mez breeze und Alan Sondheim in beiden Welten, Medienkunst und elektronischem Literaturbetrieb.

Gegenüber der Literatur aus den universitären Laboren brachte die Netzkunst frischen Wind digitaler Alltagskultur ins elektronische Schreiben: die Sprache von Spam, Chat-Robotern, Computerviren, Browserabstürzen, kryptischen Fehlermeldungen und »404«-Codes verwaister Websites. Eine Sprache, die in den 1990er-Jahren mit deren unausgereifter, absturzträchtiger PC- und Internettechnologie verbreiteter war als in der heutigen, von Apple, Google und Facebook aufgeräumten und gesäuberten Digitalwelt der Smartphones, Tablets, App Stores und sozialen Medien. Parallel dazu setzte sich in der elektronischen Musik eine junge Generation autodidaktischer Laptop-Komponisten von jener Musik ab, die in Universitäten und institutionalisierten Studios wie dem Pariser IRCAM entstand. Der musikalischen Hochtechnologie setzte sie LoFi-Kompositionen mit digitalen Störsignalen, Kompressions- und Codierungsartefakten entgegen. Kim Cascone, einer ihrer Protagonisten, nannte diese Strömung im Jahr 2000 »postdigital«.²

Nach der Jahrtausendwende veränderten sich sowohl das Feld der »electronic literature« als auch das der Netzkunst. »Electronic literature« überlebte als Spezialform von »creative writing«-Seminaren, vor allem in Ländern, in denen Literaturwissenschaft nicht strikt von literarischem Schreiben getrennt ist.³ In Deutschland, wo eine solche universitäre Infrastruktur größtenteils fehlt, brach die »Netzliteratur« nach dem Ende eines von der ZEIT initiierten jährlichen Wettbewerbs im Jahre 1998 faktisch zusammen. Die meiste deutschsprachige Netz-

<http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v3/wark.html> (Stand 26.9.2016).

2 Kim Cascone 2000, »The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 4/2000, 12–18.

3 Zu den bekanntesten universitären Studiengängen für Schreiben elektronischer Literatur gehören in den USA das Literary Arts Program an der amerikanischen Brown University, das Electronic Poetry Center an der State University of New York at Buffalo, das Center for Literary Computing an der West Virginia University, in Europa der Studiengang Digital Writing an der Bath Spa University in Großbritannien und die Bergen Electronic Literature Research Group in Norwegen.

literatur-Philologie richtet sich daher immer noch auf diese kurze Periode der 1990er-Jahre und deren, gemessen am Literaturbetrieb, marginale Schriftsteller. Auch die »net.art« wurde in den frühen 2000er-Jahren historisch. Nur wenige ihrer Internetwerke sind noch abrufbar. In ihrem Umfeld entstanden jedoch zwei vitale Strömungen der Gegenwartskunst: die spektakuläre Medienaktionskunst von Gruppen wie den Yes Men, Übermorgen und dem Institute of Applied Autonomy sowie digitale Pop Art, von 8-Bit-Musik bis zu Cory Arcangels *Super Mario Clouds*.

Der bisher umfangreichste kritische Rückblick auf die net.art findet sich im Buch *Nettitudes* der niederländischen Kunstkritikerin Josephine Bosma.⁴ Bei der Lektüre zeigt sich, dass der vermeintliche Konsens, auf dem die Selbstorganisation der Netzkunst in den 90er-Jahren beruhte, trügerisch war, weil unter den Künstlern zwei Ideen kollidierten:

- die des Internets und des Netzwerkcomputers als alternativem Ort der Herstellung und Distribution von Kunst – in der Tradition früherer alternativer Kunstorte, jedoch mit dem Versprechen des radikaleren ästhetischen, politischen und ökonomischen Experiments. Anfangs blieb diese Politik vage. Ab der Jahrtausendwende richtete sie sich deutlicher auf hackerkulturellen Aktivismus, Open Source und Alternativen zum Modell des geistigen Eigentums; ein Diskurs, der später von den Piratenparteien und der »Anonymous«-Bewegung popularisiert wurde.
- die des Internets als neuem Medium, das von Künstlern in ähnlicher Weise erkundet und zum Ausdrucksmittel gemacht wurde wie Fotografie und Film in der bildenden Kunst der 1920er-Jahre und Video in den 1970er-Jahren. Dem standen traditionell Akzeptanzprobleme im Kunstabtrieb gegenüber: Erst seit den 1990er-Jahren akzeptiert er Fotografie und Bücher nicht nur als Reproduktionsmedien von Kunstwerken, sondern auch als eigene künstlerische Medien. Netzkunst existierte bis vor kurzem nur im getrennten System der Medienkunst, was sich erst mit dem Aufkommen der

4 Josephine Bosma 2011, *Nettitudes*, Rotterdam: NAI Publishers.

»Post-Internet«-Kunstströmung im Jahr 2007 und deren Kunstmarkt-Boom im Jahr 2014 änderte.

Bisweilen überschnitten sich beide Ansätze, früh zum Beispiel in der Kunst von Nam June Paik, die das Medium Video sowohl der bildenden Kunst aneignete als auch – mit McLuhans Medientheorie als Blaupause – eine Alternative zum Fernsehen schuf. Andere künstlerische Medienexperimente der 1960er-Jahre hatten oft widersprüchliche Motive. Als Fluxus-Gründer George Maciunas Künstler-multiples und Künstlerbücher verkaufte, sollte dies das Kunstsystem revolutionieren, weg von exklusiver Sammlerkunst, hin zu preiswerten, massenreproduzierbaren, unprätentiösen Objekten, die sich jeder leisten konnte. Maciunas berief sich auf LEF, die um Rodschenko und Majakovskij organisierte »Linke Künstlerfront« in der Sowjetunion der 1920er-Jahre. Deren Ideen einer sozialistischen, massenproduzierten Kunst, die auch die Unterscheidung von Kunst, Technik und Design beenden sollte, fanden ihren Weg ins deutsche Bauhaus und den niederländischen De Stijl, wo sie sich mit Einflüssen der britischen Arts-and-Crafts-Bewegung mischten und reformistisch statt revolutionär endeten. Selbst die frühen Situationisten sahen sich in dieser Tradition. In den 1950er-Jahren hatte der dänische Künstler Asger Jorn eine »Bewegung für ein imaginistisches Bauhaus« gegründet, die er in der Situationistischen Internationalen aufgehen ließ.

In den 1960er-Jahren unterliefen zahlreiche Fluxuskünstler Maciunas' Politik, indem sie Künstlerbücher und Buchobjekte als Sammlerstücke herstellten. Statt proletarischer Kunst wurden sie zur Kunstmarkt-Variante des Verlagswesens. Mit *Printed Matter* in New York, *Other Books and So* in Amsterdam und später *Motto* in Berlin wurde die Künstlerbuchhandlung geboren, zunächst im Geiste Maciunas', danach aber als Galerie. Heute, da elektronische Publikationen erstmals den Markt für gedruckte Bücher und Periodika bedrohen, erleben handgemachte Künstlerbücher eine globale Renaissance. Viele von ihnen betonen oder fetischisieren sogar die analoge, tastbare, materielle Qualität des papiernen Objekts. Zweifellos ist dies eine

Gegenreaktion zum Internet. Die Künstlerbücher antizipieren die wahrscheinliche Zukunft des gedruckten Buchs: sein Überleben als erlesener Gegenstand in einer handwerklichen Nische, in einem Markt, der eher einem »Manufactum«-Laden ähnelt als einer heutigen Publikumsbuchhandlung.

Die Renaissance des Buchdrucks als handgemachter Druckgrafik (im Englischen: »printmaking«) ist Zeichen eines postdigitalen Medienzeitalters: eine Zeit, in der einerseits das Wort »digital« nichtssagend geworden ist, seitdem fast alle Informations- und Kommunikationstechnologie digital funktioniert; und in der andererseits eine jüngere Generation medienkritischer Künstler analoge Informationstechnologie neu entdeckt.

2

Vergleicht man die Künstlerbuch-Bewegung der 1960er-Jahre mit heutiger »electronic literature«, so fragt sich: Steht die »electronic literature« für Maciunas oder steht sie für die Boutique? Für schnelles, preiswertes, globales Publizieren einer populistischen Avantgarde – oder im Gegenteil für einen exklusiven Hort literarischen Schreibens im Meer digitaler Vergänglichkeit, für digitale Hochkultur gegen digitalen Trash?

Im Jahr 2008 diskutierte ich diese Frage mit dem Künstler und Dichter Kenneth Goldsmith, der die Piratenkultur des halblegalen Datentauschs von Avantgardemusik, -film und -literatur interessanter fand als Hypertexte und elektronische Multimediadichtung. Die von ihm betriebene Website UbuWeb ist das Äquivalent von Maciunas' Flux Store im 21. Jahrhundert, mit zwei Unterschieden jedoch. Erstens stellt Ubuweb hauptsächlich historisches Material statt aktueller Kunst bereit. Zweitens verkauft es nichts. Es liegt ihm, im Gegensatz zu Maciunas, keine alternative ökonomische Vision zugrunde außer der klassisch akademischen: gratis und frei zugänglich zu publizieren, weil man in einem Reputations- statt einem Verkaufssystem konkurriert.

Doch gilt dies nicht auch für die »electronic literature«? Warum eine Hochkulturnische besetzen, wenn dem – im Gegensatz zu den Galerieräumen der zeitgenössischen Kunst – keine Verkaufsnotwendigkeit zugrunde liegt? Wofür überhaupt steht der Begriff »elektronische Literatur«? Nimmt man »Literatur« wörtlich als alles, das mit Buchstaben geschrieben wird, so ist elektronische Literatur heute nicht Ausnahme, sondern Norm. Selbst das typische Buchhandels-Paperback und -Hardcover ist heute eine PDF-Datei, die hauptsächlich aus Kopierschutzgründen auf Papier erscheint. Im Zeitalter der Smartphones und mobilen Geräte hat sich in Europa, Nordamerika und Asien das Lesen größtenteils auf elektronische Apparate verschoben, wenn man die Gesamtmenge dessen misst, was ein Durchschnittsbürger täglich liest. Doch ist dies die elektronische Literatur, die mit »electronic literature« gemeint ist?

Die Vertreter der »electronic literature« würden argumentieren, dass die heutige elektronische Lesekultur langweilig und konventionell sei, weil sie ihr Medium in schlichter Remediation verwendet, als elektronische Anzeige der gleichen Textseiten, die früher auf Papier gelesen wurden. Es wäre dasselbe Argument, das ein Komponist computergenerativer Musik gegen mp3-Kultur ins Feld führen könnte. Kenneth Goldsmith und andere Netzaktivisten und Medientheoretiker haben jedoch recht, dass mp3 die digitale Revolution der Musik bedeutete – nicht generative Kompositionsssoftware wie Max/MSP und Pure Data. In der E-Book-Kultur wiederholt sich dies: auf der Tauschbörse *The Pirate Bay*, in den Untergrund-Theoriebibliotheken *aaaaarg.fail* und *Monoskop*, auf den russischen E-Book-Download-Websites *library.ru* und *bookfi.org*, im Hack des E-Book-Verwaltungsprogramms *Calibre* zu einer Büchertauschbörse zwischen persönlichen elektronischen Bibliotheken, in der gigabyte-schweren Akademiker-Tauschkultur von elektronischen Buchdateien via USB-Sticks und externen Festplatten.⁵ Von diesen Phänomenen nahm der Diskurs der »electronic literature« bisher keine Notiz – warum?

⁵ Henry Warwick 2014, *Radical Tactics of the Offline Library*, Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Nicht nur Les-, sondern auch Schreibkultur hat sich durchs Internet verändert. Pragmatisch definiert sich Literatur im Sinne des Literaturbetriebs durch Veröffentlichungen, die sich wiederum in Belletristik und Sachbuch scheiden. Literaturwissenschaft und -kritik verstehen »Literatur« als Synonym von Belletristik, ohne dass es jemals dafür gute Gründe gegeben hätte und obwohl ihre Scheidung vom Sachbuch so fragwürdig ist wie jene zwischen freier und angewandter Kunst – eine Erblast der romantischen Philologie des 19. Jahrhunderts, die das 20. Jahrhundert überlebt hat.

Im 21. Jahrhundert jedoch ist das bisherige Grundkriterium von »Literatur« überholt: das der Publikation. Im Internet ist der Unterschied nichtpublizierten privaten Schreibens und publizierten öffentlichen Schreibens größtenteils aufgehoben, damit auch der Unterschied von Alltagskommunikation und Publizistik. Sie existieren nur noch in gleitenden Abstufungen von Leserzahlen und Reputation (gewissermaßen als Meta-Tags). Früher war die Frage, ob zum Beispiel ein Tagebuch oder ein Briefwechsel literarisch sei oder nicht, schlicht eine Frage der Publikationsfähigkeit; ein Kriterium, das sich erübrigkt, wenn diese Tagebücher und Korrespondenzen bereits netzöffentlich entstehen. Sollte es jemals eine klare Scheidung von Amateur- und Berufsschreibern gegeben haben, so ist sie nun vollständig zusammengebrochen. Dass sich die Verhältnisse geändert haben, zeigt sich an Foucaults Attacke auf den Begriff des literarischen Oeuvres in der *Archäologie des Wissens*. Was im Jahr 1969 provokativ war, wirkt heute veraltet:

[...] denotiert der Name eines Autors einen Text, den er selbst unter seinem Namen veröffentlicht hat, einen Text, den er unter einem Pseudonym vorge stellt hat, einen anderen, den man nach seinem Tode im Stadium des Entwurfs entdeckt hat, und einen weiteren noch, der lediglich ein Gekritzeln, ein Notiz buch, ein »Papier« darstellt, auf die gleiche Weise? [...] Muß man außerdem jeden Schmierzettel, jeden ersten Entwurf, Korrekturen und Durchstreichun gen der Bücher hinzuzählen? Muß man die verworfenen Skizzen hinzufügen?

Und welchen Status soll man den Briefen, den Anmerkungen, den berichteten Gesprächen, den von Hörern niedergeschriebenen Äußerungen, kurz: jenem ganzen Gewimmel sprachlicher Spuren geben, die ein Individuum bei seinem Tode hinterläßt und die in einem unbestimmten Verkreuzen so viele verschiedene Sprachen sprechen?⁶

Aus der Koexistenz veröffentlichter Texte und unveröffentlichter Ephemera ergab sich für Foucault in den 1960er-Jahren noch ein Grundsatzproblem der Definition von Autorschaft, Oeuvre und Literatur. Heutige Editionsphilologen jedoch würden seine Frage, ob alle schriftlichen Hinterlassenschaften eines Schriftstellers Literatur seien, schlicht bejahen. So enthält zum Beispiel die von Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit und Gerhard Kurz herausgegebene kritische Kafka-Ausgabe mittlerweile auch Briefe und Berichte, die Kafka im Dienst seiner Versicherung schrieb.⁷ Für Editionsphilologen und die so genannten »digital humanities« bleibt die Frage, wie in der Zukunft mit den elektronischen Dateien, Notizen, Internetkommunikationen aus Schriftsteller-Nachlässen umzugehen sei.

Der Dachverband der »electronic literature«-Schreiber und -Institute, die Electronic Literature Organization, rief hierzu die Initiativen »Born Again Bits« und »Acid-Free Bits« ins Leben, die Multimedia-Schriftstellern ins Gewissen redete, ihre Werke nur in offenen, herstellerunabhängigen Dateiformaten zu kreieren. So loblich diese Bemühung auch war, so deutlich wurde in ihr der konventionelle Werkbegriff in der »electronic literature«: das literarische Werk als abgeschlossene Einheit in Form einer Datei, offensichtliche Erblast der späten 1980er- und frühen 1990er-Jahre, in denen die Vorform der heutigen »electronic literature« entstand und – bevor sich das World Wide Web durchsetzte – mit Programmen wie HyperCard, StorySpace und Macromedia Director gestaltet wurde. Im Begriff des elektroliterarischen Werks als Datei erhält sich ein Werkbegriff, den Foucault

⁶ Michel Foucault 1982, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 37.

⁷ Franz Kafka 2004, *Amtliche Schriften. Kritische Ausgabe*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.

selbst für den Buchdruck bestritten hatte. Oder es ist, schlimmer noch, Zeugnis der Tatsache, dass »electronic literature« nichts als Produkt von Literaturstudiengängen ist, mit Werken, die als Seminararbeiten entstehen und deshalb zweifelsfrei abgeschlossen und mit zweifelsfreier Autorensignatur versehen sein müssen. Dies würde auch erklären, warum die radikaler ephemeren, signatur- und ortlosen »netwurks« (mez breeze) von Netzkünstlern im Diskurs der »electronic literature« ausgeklammert wurden; Arbeiten, die nur selten als abgeschlossene Dateien, sondern als offene Kommunikationsströme existieren. (mez breeze und Alan Sondheim begriffen schon Ende der 1990er-Jahre elektronischen Text als »streaming«.)

Weitgehend aufgehoben durchs Internet ist auch der stilistische Unterschied schriftlicher und mündlicher Sprache. Alle möglichen Äußerungsformen zirkulieren hier im selben Medium der Schrift. Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit gibt es eine umfassende Speicherung geschriebener (und nicht bloß von Dritten aufgeschriebener) Populärsprache – ein Medium, von dem Joyce, Schwitters oder William S. Burroughs nur hätten träumen können. Doch wiederum fragt sich: Reflektiert dies auch die »electronic literature«, oder zieht sie sich im Gegenteil zurück auf kleine Inseln des Literarischen, abseits der massiven Schreib-/Lesbewegungen des Internets? Es wäre eine Position ähnlich der Adornos und seines spätromantisch geprägten Konzepts der Kunst als widerständigem Rückzugsort gegen jene kapitalistische Verdinglichung, in welcher (wie Adorno und Horkheimer überraschend nah an Heidegger formulieren) »das Sein [...] unter dem Aspekt der Verarbeitung und Verwaltung angeschaut« wird.⁸

8 Theodor W. Adorno/Max Horkheimer 2008 [1944/47], *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 91.

3

Was passiert, wenn man den Begriff des literarischen Schreibens einfach beerdigt?

In seinem Buch *Uncreative Writing* zitiert Kenneth Goldsmith das Diktum des Underground-Dichters Brion Gysin, dass Literatur der bildenden Kunst fünfzig Jahre hinterherhinke.⁹ Goldsmiths Konzept des unkreativen, anti-expressiven, konzeptualistischen Schreibens gründet auf dieser These. Gysin bezog sich in den späten 1950er-Jahren auf die Collage- und Montagetechniken von Dada und Surrealismus, den Vorläufern jener »Cut-up«-Texte, die er zusammen mit William S. Burroughs herstellte. Goldsmith reaktiviert diese Poetiken als »unkreativ« aus seiner heutigen Perspektive eines Creative-Writing-Professors, der sich sowohl gegen den ungebrochenen romantischen Subjektivismus in der Lyrik als auch den ungebrochenen psychologischen Realismus in der Prosa auflehnt.

Goldsmith geht es nicht nur um harmloses Collagieren, sondern um aggressive Aneignung. Er fordert ein medienpiratisches Schreiben, das dem situationistischen »détournement« verwandter ist als Picassos und Schwitters' eingeklebten Zeitungsschnipseln. Goldsmith schwebt eine »post-identity literature« vor;¹⁰ dennoch fehlen in seiner Poetik anonyme und pseudonyme Internet-Populärkultur wie »meme«-Bilder und die maskentragende »Anonymous«-Bewegung – vermutlich, weil sie sich im Jahr der Publikation des Buchs noch nicht deutlich genug abzeichneten.

Trotzdem fragt sich: Wo bleiben Philologie und Ikonologie der grotesken visuellen Poesie der memes und von »imageboards« wie 4chan.org, einer Subkultur, die nicht weniger vital und, bei genauerer Betrachtung, komplex ist als die Punk- und Post-Punk-Kultur der 1970er- und 1980er-Jahre?

Goldsmiths Buch liest sich als ungebrochen postmodernistisches Ma-

⁹ Kenneth Goldsmith 2011, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 11.

¹⁰ Goldsmith 2011, 85.

nifest des Schreibens im Internetzeitalter. In dieser Hinsicht ähnelt es überraschend einem älteren, ehemals hippen und nun beinahe vergessenen Werk, dem »Avant-Pop Manifesto«¹¹ des Schriftstellers Mark Amerika von 1993, das sich seinerseits auf Raymond Federmans Poetik des »play-giarism« aus den 1970er-Jahren bezog. Vor allem ihre Herkunft unterscheidet Goldsmith und Amerika: Amerika kommt aus der »Hyperfiction«-Schule der Brown University, Goldsmith von konkreter Poesie, Pop Art, Fluxus und Konzeptkunst. Keiner der beiden formuliert Antworten auf die Gretchenfrage, die der Schriftsteller John Barth 1967 in seinem Manifest »The Literature of Exhaustion«¹² an alle Experimentaldichter stellte: Ob es nicht eleganter sei, wenn ein Schriftsteller wie Jorge Luis Borges diese poetischen Verfahren einfach imaginiert und knapp in Prosa beschreibt, anstatt sie mühsam auszuführen?

So wäre der ultimativ unkreative Schriftsteller Pierre Menard, der Mann, der in Borges' Kurzgeschichte aus dem Jahr 1939 Cervantes' *Don Quichotte* Wort für Wort neu aufschrieb.¹³ Im Gegensatz zu Goldsmiths Studenten, die dies in seinem Seminar tatsächlich tun mussten, ist dieser Schreibakt ökonomischer in der bloßen Fiktion – und als reiner Metatext zudem auch näher an der klassischen Konzeptkunst, die statt den eigentlichen Kunstwerken Handlungsanweisungen zu ihrer Herstellung schuf.

Goldsmiths Poetik hat zwei Schwachpunkte: Erstens nutzt sie das Internet als poetischen Selbstbedienungsladen, ohne darin selbst aufzugehen (trotz gegenteiliger Behauptungen¹⁴). Dank dieses Sicherheitsabstands lässt sie den ontologischen Status von »Literatur« intakt, genau wie Andy Warhols »Brillo Boxes« durch ihre Ausstellung im Museum – statt im Supermarkt – den ontologischen Status von »Kunst« nicht gefährdeten. Zweitens erschöpft sich »unkreatives Schreiben« darin, »kreatives Schreiben« dialektisch zu komplementie-

11 Mark Amerika 1993, »Avant-Pop Manifesto«, <http://altx.com/manifestos2/avant.pop.manifesto.html> (Stand: 26.9.2016).

12 John Barth 1984, »The Literature of Exhaustion« [1967], in: *The Friday Book: Essays and other Non-Fiction*, London: Johns Hopkins Press, 62–76.

13 Goldsmith 2011, 85.

14 Siehe Goldsmith 2011, 202.

ren. Als schlichtes Gegenteil unterstreicht es nur die (früher romantisches, nun kapitalistische) Ideologie der »Kreativität«, ohne sie ontologisch zu hinterfragen. Künstler, die aus guten Gründen das Wort »kreativ« vermeiden, werden durch das Wort »unkreativ« wiederum in die falsche Kategorie gezwungen (so, wie zum Beispiel das hypothetische Wort »Unmalerei« nicht als Bezeichnung für zeitgenössische Kunst taugt). Für den bildenden Künstler Gerhard Merz war »Kreativität etwas für Friseure«.¹⁵ Wer als Künstler sich »kreativ« nennt, wäre aus dieser kunstbetrieblichen Sicht entweder naiv – wie viele Hobbykünstler – oder Repräsentant der Kreativwirtschaft, »Kreativdirektor« einer Werbeagentur zum Beispiel oder »Kreativitätscoach« einer Unternehmensberatung. Die Umkehrung, Unkreativitätsseminare für Manager und Unkreativitätsdirektoren in Agenturen, ist keine Unmöglichkeit, sondern Geschäftslücke.

Doch gibt es einen Bedeutungswandel des Worts »kreativ«, der mit Richard Floridas Begriff der »kreativen Klasse« und dem anglo-europäischen Konzept der »creative industries« zusammenhängt:¹⁶ »kreativ« ist zum Oberbegriff jeglicher Form beruflicher künstlerischer Arbeit geworden, damit zum Übergriff sowohl angewandter als auch freier Kunst. Um es mit einer Anekdote zu illustrieren: Der Chefredakteur der letzten verbliebenen Fachzeitschrift für analogen Schmalfilm teilte seine Leserzielgruppe in klassische Filmamateure (zumeist im Rentenalter) und junge »Kreative« ein, worunter sowohl künstlerische Experimentalfilmmacher als auch Designer und Werbefilmer fielen, die Super 8 als postdigitales Medium einsetzen. Dass der Begriff der »creative industries« (in England, den Niederlanden und Skandinavien deutlicher als in Deutschland und Frankreich) die Begriffe »Kunst« und »Kultur« zunehmend ersetzt, ist Zeugnis der brutal progressiven Kraft des Kapitalismus. Was russischen Konstruktiven, Bauhaus, De Stijl, Fluxus und Si-

¹⁵ »Ich habe mich immer gegen Selbstverwirklichung in der Kunst und gegen Kreativität gewandt. Ich habe immer gesagt: Kreativität ist was für Friseure«, Gerhard Merz 1999. Im Dokumentarfilm *Measure Color Light*, 1991, Zitat bei 00:03:41, <http://e-limbo.org/multimedia.php?idvideo/68> (Stand: 26.9.2016).

¹⁶ Richard Florida 2002, *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books.

tuationismus nicht gelungen war, die Schleifung der Unterschiede von Hoch- und Populärkultur sowie der disziplinären Scheidung von Kunst, Design, Architektur und Medien, setzt erst der heutige Markt durch.

Es ist verführerisch, am Begriff des »literarischen Schreibens« (einschließlich seiner kreativen und unkreativen Spielarten) aus Widerstand gegen diese Entwicklungen festzuhalten. Es wäre aber nur wieder der kulturkonservative, sich progressiv maskierende Widerstand, den Adorno und Horkheimer im amerikanischen Exil formulierten. Würde man alle heutigen Begriffe des literarischen, kreativen und unkreativen Schreibens aufgeben, böte sich die Chance, dem Wort »kreativ« wieder seine ursprüngliche Bedeutung zurückzugeben: erfinderische Schlauheit – so dass zum Beispiel eine frisierte Steuererklärung »kreatives Schreiben« zu nennen wäre, ein Uwe-Tellkampf-Roman eher nicht.

4

Goldsmiths »unkreative« Poetik ist, zu guter Letzt, Anwendung von Andy Warhols Pop-Art-Rezepten aufs Schreiben. Allerdings war Warhols Kunst Produkt einer noch ungebrochenen Konsumkultur der 1960er-Jahre, deren Dirigenten in den alten Kreativindustrien mittlerweile zu Retro-Ikonen der Fernsehserie *Mad Men* geronnen sind. Goldsmith ist sich dieses Problems bewusst, wenn er schreibt:

Ich bin Teil einer Zwischengeneration, die mit den alten Medien aufwuchs, sich jedoch in die neuen Medien verliebte und versenkte. Eine jüngere Generation nimmt dies einfach als weiteren Teil der Welt hin: Sie röhrt Ölfarben an, während sie photoshoppt, sie grast Flohmärkte nach alten LPs ab und hört dabei Musik aus dem iPod.¹⁷

¹⁷ »I'm part of a bridge generation raised on old media yet in love with and immersed in the new. A younger generation accepts these conditions as just another part of the world: they mix oil paint while Photoshoping and scour flea markets for vintage vinyl while listening to their iPods.« Goldsmith 2011, 226.

Er schildert denselben Trend, der sich auch im Boom handgemachter Künstlerbücher und Zines abzeichnet – ein postdigitaler Trend, den ich auch bei meinen Kunst- und Designstudenten in den Niederlanden beobachte. Die Bedeutung des Worts »postdigital« erweitert sich deshalb über den ursprünglichen Kontext der elektronischen Laptop- und Digitalfehler-Musik der frühen 2000er-Jahre hinaus. Kim Cascone nannte diese Musik postdigital,

[...] weil die revolutionäre Phase des digitalen Informationszeitalters nun vorbei ist. Die Ausflüsse digitaler Technologie haben niemanden unberührt gelassen. Nun, da elektronischer Handel selbstverständlicher Bestandteil des westlichen Wirtschaftskreislaufs geworden ist und Hollywood gigabyteweise digitale Berieselung ausstößt, liegt im Medium digitaler Technologie an sich weniger Faszination für Komponisten.¹⁸

Dies beschreibt auch heutige postdigitale Tendenzen – und galt in der elektronischen Musik, deren Computerhardware und -software um das Jahr 2000 ausgereift war, früher als in anderen Kreativdisziplinen wie zum Beispiel Fotografie, Film/Video und Grafikdesign. Spätestens seit 2010 manifestiert sich postdigitale Kultur in der Renaissance von Vinyl-LPs und von Cassettenlabels, von Super 8 und VHS in Film und Video, von Risografie- und Siebdruckgrafik in Grafikdesign, bildender Kunst und Literatur. Gemeinsames Merkmal all dieser Medien ist eine »Do-It-Yourself«-Qualität, die über ein bloßes Retro-Phänomen hinausweist. Die analogen Medien, die zur Zeit wiederaufleben, zeichnen sich durch ihre Haptik und Selbstmachbarkeit aus. In diesem Sinn sind sowohl die digitale »Maker«-Bewegung rund um Fab Labs und der von O'Reilly publizierten Zeitschrift *MAKE* als auch die neo-analogen Do-It-Yourself-Medien zwei Aspekte derselben postdigitalen Kultur.

¹⁸ Kim Cascone 2000: »[B]ecause the revolutionary period of the digital information age has surely passed. The tendrils of digital technology have in some way touched everyone. With electronic commerce now a natural part of the business fabric of the Western world and Hollywood cranking out digital fluff by the gigabyte, the medium of digital technology holds less fascination for composers in and of itself.« Siehe auch Alessandro Ludovico 2012, *Post-Digital Print*, Eindhoven: Onomatopee.

Im Internet vollzog sich derweil der Wegschluss nutzergenerierter Inhalte in die Designsablonen, Rechenzentralen und den Datenhandel weniger Großkonzerne durch das so genannte »Web 2.0«, soziale Medien und mobile Apps. War das World Wide Web der 1990er-Jahre noch ein Selbstmacher-Medium, so ist digitales Do-It-Yourself außerhalb von Firmenplattformen heute beinahe so schwierig geworden wie unabhängiges Radio in den 1970er- und 1980er-Jahren. Selbstgemachte Bücher und Zines sind dadurch zu einer postdigitalen Form des sozialen Netzwerkens geworden.

Diese Entwicklung gibt dem Wort »postdigital« mehr Gewicht als in Cascones ursprünglicher Definition. Cascone bezog sich auf einen WIRED-Artikel des früheren Leiters des MIT Media Lab, Nicholas Negroponte, aus dem Jahr 1998. Negroponte schloss aus seiner Sicht des Technikoptimisten und -propheten, dass es sich nicht mehr lohne, über Digitalität nachzudenken, weil sie alltäglich geworden sei. Im 21. Jahrhundert, angesichts drohender Klima- und Infrastruktatkatastrophen, liest sich sein Fazit jedoch kritischer als von ihm beabsichtigt: »Like air and drinking water, being digital will be noticed only by its absence, not its presence.¹⁹ Da die Zukunft des Internets so wenig selbstverständlich ist wie die anderer Versorgungssysteme, ist auch ein im wörtlichsten Sinne postdigitales Zeitalter denkbar.²⁰

5

Dass heutige Künstlerbücher und -zines Digitalität ex negativo definieren, zeigt sich zum Beispiel am selbstgedruckten Heft *Colors (Strictly Hiphop)* der Künstlerin und Grafikdesignerin Annette Knol. Knol ist Mitbegründerin des Kotti Shop, einem Künstlerkollektiv, das einen Werkraum für Do-It-Yourself-Druckgrafik in einem Sozialbaukomplex in Berlin-Kreuzberg betreibt und mit Risografie-Druckern arbei-

19 Nicholas Negroponte 1998, »Beyond Digital«, <http://www.wired.com/1998/12/negroponte-55> (Stand: 26.9.2016).

20 Siehe auch Thomas Grüter 2014, *Offline! – Das unvermeidliche Ende des Internets und der Untergang der Informationsgesellschaft*, Berlin und Heidelberg: Springer.

tet. Deren preiswerte Technik wurde vom niederländischen Künstler- und Druckerkollektiv Extrapolool entdeckt und für sorgfältig gestaltete, mehrfarbige Kleinpunktionen aufgebohrt.

Colors besteht aus einer Montage von Hip-Hop-Versen, in denen jeweils eine oder mehrere Farben genannt werden. Es ist ein einfaches, effektives Werk konkreter Poesie – und ein Musterbeispiel unkreativer Poetik. Wäre dieses Heft in den 1960er-Jahren erschienen (etwa mit Rock'n'Roll- statt Hip-Hop-Versen), hätte es eine perfekte Fluxus-Publikation im Sinne Maciunas' sein können: ein preiswertes, zugängliches zeitgenössisches Kunstwerk, das proletarischer Populäركultur seinen Tribut zollt.

Im Jahr 2012 verschiebt sich die Bedeutung dieses Buchs jedoch genau so, wie Pierre Menards modernes Kopistentum die Bedeutung des *Don Quichotte* verändert, trotz wörtlicher Abschrift. In den 60er-Jahren wäre das billig gedruckte Papierbuch die einfachste Methode gewesen, ein zugängliches und demokratisches Kunstwerk herzustellen. Heute bedeutet es das Gegenteil: Handwerk, Materialität, Greifbarkeit, persönlicher Austausch, Wertigkeit. Dieses Buch ist ein Buch, weil es absichtlich keine Website ist. Die Wahl seines Mediums macht es zum sammelwürdigen Kunst- oder Designobjekt; Grafikdesign in der anti-industriellen Tradition der Arts-and-Crafts-Bewegung, nicht in der industrialistischen Tradition der russischen Konstruktivisten, von Bauhaus und De Stijl.

Zugleich ist *Colors* elektronische Literatur. Sein Text wurde wahrscheinlich durch Wortsuchen in Online-Songtextdatenbanken gefunden. (In diesem Sinne ist auch die meiste zeitgenössische Kunst Internetkunst geworden; welcher Videokünstler stiehlt nicht von YouTube?) Der Riso-Drucker übt dieselbe Funktion aus wie die Server künstlerbetriebener Online-Communities der 1990er-Jahre: Um ihn herum baut sich Gemeinschaft. Die meisten Publikationen des Kotti Shop sind Gruppen- und Workshop-Produkte. Die mittlerweile weltweit verbreiteten Risografie-Initiativen kreieren »home pages« im Wortsinn.

Durch die heutigen postdigitalen Tendenzen gerät die »electronic literature« an einen Scheideweg: Entweder bleibt sie literarisches Multimedia-Schreiben für Computerbildschirme, in dem ein Werk wie *Colors* keinen Platz hat, oder sie wird zur postdigitalen Poetik, die sich auch andere Formen des Medien-Selbstmachertums integriert und die sich allgemeiner auf experimentelle Schreibformen statt spezifisch auf Belletristik richtet. Darüber hinaus fragt sich, ob Literaturwissenschaft nicht dieselbe Konkurrenz benötigt wie die Kunstgeschichte durch die »visual culture studies«. Auch Schriftkulturwissenschaft sollte möglich sein, ohne das Kind der Künste (und der Poetik) mit dem Bade der Kreativwirtschaft auszuschütten.

Quellen

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max 2008
[1944/47]
Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Amerika, Mark 1993
»Avant-Pop Manifesto«, <http://altx.com/manifestos2/avant.pop.manifesto.html>
(Stand: 29.7.2016)
- Barth, John 1984
»The Literature of Exhaustion« [1967], in: *The Friday Book: Essays and other Non-Fiction*, London: Johns Hopkins Press, 62–76
- Bosma, Josephine 2011
Nettitudes, Rotterdam: NAI Publishers
- Cascone, Kim 2000
»The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 4/2000, 12–18
- Florida, Richard 2002
The Rise of the Creative Class, New York: Basic Books
- Foucault, Michel 1982
Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Goldsmith, Kenneth 2011
Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age, New York: Columbia University Press
- Grüter, Thomas 2014
Offline! — Das unvermeidliche Ende des Internets und der Untergang der Informationsgesellschaft, Berlin und Heidelberg: Springer
- Kafka, Franz 2004
Amtliche Schriften. Kritische Ausgabe, Frankfurt a. M.: S. Fischer
- Ludovico, Alessandro 2012
Post-Digital Print, Eindhoven: Onomatopee
- Negroponte, Nicholas 1998
»Beyond Digital«, <http://www.wired.com/1998/12/negroponte-55> (Stand: 5.7.2016)
- Wark, McKenzie 2002
»From Hypertext to Codework«, in: *Hypermedia Joyce Studies* 1/2002, <http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v3/wark.html> (Stand 5.7.2016)
- Warwick, Henry 2014
Radical Tactics of the Offline Library. Amsterdam: Institute of Network Cultures

Peter Gendolla

Still Standing

Zur Geschichte und zu aktuellen Tendenzen der Netzliteratur

Die Netzliteratur in den hier vorgestellten Formen gab es vor zwanzig Jahren noch gar nicht – und nach rund zehn Jahren ist bereits wieder ihr Tod verkündet worden, jedenfalls in Deutschland.¹ Während Google heute gut dreißigtausend Einträge ausspuckt, lief die Suche nach dem Begriff »Netzliteratur« in einschlägigen Lexika noch bis zum Jahr 2000 ins Leere. Erst seitdem gibt es den Begriff auch in akademischen Handbüchern.²

Die Definitionsversuche sollen hier nicht wiederholt werden – meist bestimmen sie den Ort (das WWW) und die Zeit (Emergenz flüchtiger Materialisierungen von Kommunikationen) als zentralen Charakter dieser Literatur.³ Solche Zuschreibungen erweisen sich bei näherem Hinsehen als hochgradig kritisch. Mit einem Rückblick auf die Vorgeschichte solcher »flüchtigen« Literatur zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren sollen ein paar der möglichen Nachfragen formuliert werden.

Es geht dabei um die besonderen Formen, welche die Literatur unserer Zeit ausgebildet hat bzw. jetzt gerade ausbildet.

Besondere Aktionen mit Lettern, Worten, Sätzen und ihren weiteren komplexen Zusammensetzungen, die sich explizit als Handlungen von Menschen mit nichtmenschlichen Akteuren begreifen, gibt es be-

1 Siehe Tilman Baumgärtel 2002, »Absturzkünstler. Nach dem Ende der Dotcom-Ära steckt auch die Internet-Kunst tief in der Krise«, in: *Die Zeit* 49/2002, <http://www.zeit.de/2002/49/Netzkunst> (Stand 26.9.2016); Anne Petersen/Johannes Saltzwedel 2002, »Absturz der Netz-Poeten«, in: *Der Spiegel* 51, 178–180.

2 Siehe etwa »Hyperfiction«, »Digitale Dichtung«, »ergodic literature«, »elektronische Literatur« oder »Literatur im elektronischen Raum«, »New Media Poetry«, »Medienpoesie«.

3 Siehe Jürgen Schäfer 2013, »Netzliteratur«, in: Natalie Binzek/Till Dembeck/Jürgen Schäfer (Hg.), *Medien der Literatur: Ein Handbuch*, Berlin/New York: de Gruyter, 481.

reits in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, die ihre Wortkünste hochbewusst durch maschinelle Verläufe am deterministischen Pol und durch den Zufall am unberechenbaren Pol erweitern. Von Futurismus, Dada, Surrealismus über die Wiener Gruppe, Concept Art, Happening, Fluxus, Situationisten bis zur Gruppe *Oulipo* gibt es nichts an Medien, Materialien, Methoden, das nicht bereits zur Erzeugung einer neuen Literatur eingesetzt worden wäre, sei es noch per Hand zusammengeklebt, von Elektromotoren angetrieben, mit Telefon, Radio, Tonbandgerät, Videorecorder bis schließlich Computer generiert, übermittelt und rezipiert – ein fast unüberschaubares Feld.⁴

Es klärt sich ein wenig, reduziert man die Kombinationsmöglichkeiten der menschlichen und nichtmenschlichen Anteile auf drei:

- A Menschen handeln mit Menschen**
- B Maschinen ‚handeln‘ mit Maschinen**
- C Menschen handeln mit Maschinen**

Nur ein paar Beispiele seien angeführt, die die Frage nach den besonderen netzliterarischen Qualitäten vorbereiten, und zwar:

ad A: Kooperatives Schreiben

Es gibt solche Übungen schon lange, bei den schlesischen Dichterschulen des Barock etwa oder den Briefromanen der Romantik. Programmatisch wurden sie in der klassischen Avantgarde. Geradezu multimediale, -modale, -linguale literarische Aktionen veranstalteten die Dadaisten. Hans Arp, Walter Serner, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck führten spontan variierte Gemeinschaftsarbeiten auf, Max Ernst, Hans Arp, Philippe Soupault produzierten Texte zu Bildern und vice versa, als Surrealisten verabredeten sie sich an definierten Orten in Paris, um mit nicht definierten, unausgearbeiteten, nur durch eine

⁴ Einen Überblick versucht etwa Walter Fähnders 2010, *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler.

Grundidee verbundenen Aktionen das Publikum zu provozieren. Damit legten sie eine ganze Traditionslinie zu den Happenings der Wiener Aktionisten, dem Fluxus der 1960er-Jahre, den Situationisten – die Liste ließe sich bis zu den Flashmobs unserer Tage verlängern.

Zusammengehalten werden solche Kooperationen durch zwei Dinge: einmal die zum Teil sehr aggressive Absage an das Individuum, an das Genie, den Autor als einzigartigem Urheber eines Werks und zum anderen durch die Abwendung vom Buch als privilegiertem Kanal literarischer Botschaften. Stattdessen propagieren sie die Nutzung aller nur vorhandenen ältesten bis neuesten Medien und damit verbundenen lokalen bis telematischen Möglichkeiten. *Parole in libertà*, Worte in Freiheit forderten die Futuristen 1912, eine ungebundene, wortwörtlich »drahtlose Phantasie«⁵.

ad B: Maschinenpoesien

Dass Menschen Maschinen erfinden, die dann mehr oder weniger verstehbare Texte schreiben, auch Literatur, Lyrik, Prosa, Dramen, gibt es schon lange, von der *ars magna* des Raimundus Lullus (1273) über Georg Philipp Harsdörffers *Fünffacher Denckring der Teutschen Sprache* (1651), Jonathan Swifts Würfelmachine aus der Großen Akademie von Lagado in *Gulliver's Travels*⁶ (1726) bis zur rechnergestützten algorithmischen Textgenerierung von heute.⁷

Von den im Rahmen der Stuttgarter Gruppe um Max Bense bereits 1959 mit einem (noch riesigen) Computer generierten Stochastischen Texten von Theo Lutz zu Werner Künzels Umsetzung der *ars magna*

5 Hanna Mittelstädt 1985, *Drahtlose Phantasie: Auf- und Ausrufe des Futurismus*, Hamburg: Rowohlt; Peter Demetz 1990, *Worte in Freiheit: Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912–1934*, München: Piper.

6 »Durch eine plötzliche Drehung wurde die ganze Anordnung verändert. [...] Die Maschine war aber so eingerichtet, daß die Wörter bei jeder Umdrehung einen neuen Platz einnahmen, sobald sich die Holzwürfel von oben nach unten verschoben. Die Zufallsergebnisse wurden aufgeschrieben und sollten der Welt einen vollständigen Inbegriff aller Künste und Wissenschaften geben« (Jonathan Swift 1981, *Gullivers Reisen*. Dt. v. Franz Kottenkamp, Berlin: Rütten & Loening, 201–202).

7 Schäfer 2013, 489.

Lulls in eine *ars combinatoria*-Software (1993) bis zu den Apps unserer Tage hören hier die Bemühungen nicht auf, sich nicht bloß von anstrengender körperlich-geistiger Arbeit, sondern auch noch von künstlerischer, literarischer, poetischer Arbeit zu ›befreien‹. Oder: sich von einem mühelosen spielerischen Leben zumindest ein Bild zu machen.

ad C: Mensch-Maschine-Kooperationen

Diese gibt es eigentlich schon in A und B. Nur bilden bei den genannten kollaborativen Projekten in A die genutzten Medien neutrale Kanäle, sie filtern, reduzieren oder verstärken nur die ausgetauschten Botschaften der menschlichen Akteure; in B ist das Medium, die Maschine, das Programm, einmal ans Laufen gebracht, sich selbst überlassen und liefert eventuell überraschende und inspirierende Resultate.⁸ Insofern bildet C die übergreifende Kategorie, denn die menschlichen und die maschinellen Anteile sind hier einigermaßen ausgewogen, es entsteht ein offenes Wechselspiel zwischen festen Rahmen, Regeln, Transformationsvorschriften und offenen Entwürfen, plötzlichen Ideen, vollkommen zufälligen Unterbrechungen, Abzweigungen, Irritationen. Als in dieser Hinsicht wichtiges ›halb-automatisches‹ Poesieprojekt soll nur Raymond Queneaus *Cent mille millards de poèmes* (1961) genannt werden, das ein Buch oder besser eine Papiermaschine ist, die sehr viel effektiver im Computer realisiert werden könnte. Zumindest wären die Kombinationen dort schneller... nein, nicht les-, sondern generierbar. Die möglichen Varianten der Sonette würden tendenziell mit Lichtgeschwindigkeit abgearbeitet.⁹

Hier setzen die Fragen ein, etwa: Warum sollten Lyrik, Prosa oder Literatur überhaupt schnell produziert werden? Mit der Frage an die Geschwindigkeit stellen sich viele weitere Fragen: nach dem Einfluss der Hardware, langsamen Rechnern oder Bandbreiten, nach der Wetware, uns selbst, langsamer oder rasender Aufmerksamkeit, nach

8 Z. B. die von Kamphusmanns *Delphi* 5.2.1 generierten Texte auf Likumed: <http://www.likumed.uni-siegen.de> (Stand 26.9.2016).

9 Das sind sie inzwischen, siehe z. B. <http://x42.com/active/queneau.html> (Stand 26.9.2016).

Staub, Dreck, Cola oder Kaffee in der Tastatur, nach lahmen Fingern, Kreuzschmerzen durchs lange Sitzen vor dem Schirm, nach müden oder abgelenkten Augen, d. h. Fragen nach der Physiologie, Psychologie, Neurologie der Mensch-Maschine-Kopplungen.

Das ist das Interessante an diesem eigentlich überhaupt nicht lesbaren Buch Queneaus: Es bildet eine Art Simulation des Computers nicht nur als rechnende, sondern als symbolverarbeitende Maschine. *Cent mille millards de poèmes* befindet sich auf einer Grenze, es bildet eher eine Buchskulptur, die ihre Materialität ausstellt. Diese Skulptur lässt weniger den Sinn der diversen Sonette wahrnehmen – in der Netzversion macht sie eher den Un-Sinn der rasenden Variationen spürbar.

Bei all diesen Versuchen durchs 20. Jahrhundert hindurch handelte es sich bereits um immer dichter vernetzte Literatur. Es waren Kollaborationen, die mit neuesten Medien experimentierten, die aber immer nur begrenzt aus dem übers Buch zentrierten Literatursystem ausbrachen und oft dahin zurückkehrten, zumindest später im Zuge ihrer Kanonisierung in Büchern, Katalogen und mehr oder weniger schwachen musealisierenden Dokumentationen ihrer ›Aktionskünste‹.

Dies alles ändert sich mit der Entwicklung des Internets, beginnend 1989 mit Tim Berners-Lees Erfindung der HTML des WWW am CERN. Seitdem gibt es zwar nicht weniger Bücher, sie bilden aber inzwischen nur eine der möglichen Materialisierungen von virtuellen, auf Rechnern generierten und übers Netz verteilten und damit prinzipiell unabsließbaren Zeichenströmen. Das Netz hat nach und nach das gesamte Literatursystem – Produktion/Übermittlung/Rezeption – umgebrochen. Dies bildet die erste und zentrale Differenz der Netzgegenüber der Buchkultur, der Turing- gegenüber der Gutenberg-Galaxis: In computerbasierten und vernetzten Medien werden das Literatursystem und seine Elemente simuliert, alle seine Formen folgen ›nach‹, sprich: nachdem sie als Algorithmen geschrieben, in komplexe Programme gegossen und dann über welche Hardware auch immer in welche Materie auch immer transformiert worden sind – z. B. auf Papier in die bedruckten Seiten eines Buchs.

Sofort mit den unendlichen Verlinkungsmöglichkeiten des Hypertexts ging es in den Neunzigern mit den entsprechenden literarischen Experimenten los. Es gab es einen Hype um die Cyber- oder Hyperfiction und vor allem im deutschsprachigen Raum schon bald mehr Analysen als konkrete literarische Beispiele.¹⁰

Auch wenn sich an diese Experimente die Utopie des unendlichen Buchs (Borges) oder gar der endlich materialisierten Wunschmaschine (Deleuze/Guattari) oder literarischen Dekonstruktion (Derrida) knüpften: Ob on- oder offline handelte es sich in dieser Phase um mit dem Rechner fortgesetzte *ars combinatoria*.¹¹ Am Ende hatte man den Textkern bereits in ein paar Minuten erfasst, klickte noch etwas herum und das war's. Eine besondere literarische Ästhetik, *aisthesis*, die besondere literarische ›Wahrnehmung der Wahrnehmung‹ von Texten gab es hier noch nicht. Genau dies wandten dann auch Kritiker gegen die Hyperfiction ein, die im Idealfall doch die alte Idee der Welt als ein einziges Buch, das dazu noch von allen ›interaktiv‹ geschrieben wird, viel mehr noch: als global vernetzte kollektive Dichtergesellschaft, freie Poetenassoziation realisieren sollte.¹²

Wichtige Argumente formulierten Florian Cramer und Michel Chaouli. Für Cramer kennen und beherrschen die frühen selbsternannten Netzpoeten schlicht ihr Handwerk nicht, verstehen zu wenig von Informatik. »Warum es so wenig interessante Netzliteratur gibt«¹³ heißt einer seiner einschlägigen Beiträge. »Statt den Computer selbst zu programmieren und Text generieren zu lassen, [...] nutzt der Groß-

10 Siehe <http://on1.zkm.de/zkm/werke> (Stand 26.9.2016) oder bei Johannes Auer <http://auer.netzliteratur.net> (Stand 26.9.2016) sowie im Archiv des ELMCIP (Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice) <http://elmcip.net> (Stand 26.9.2016), wo auch neue Projekte, Sekundärliteratur etc. fortlaufend dokumentiert werden.

11 Siehe die Beispiele bei Klaus Peter Dencker 2011, *Optische Poesie: Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Walter de Gruyter: Berlin/New York. Ausgewählt im Netz unter <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/theorie-visueller-poetie-10172#.VNIzOizKCxN> (Stand 26.9.2016).

12 Eine Sammlung kritischer Argumente findet sich bereits in: Martin Klepper/Ruth Mayer/Ernst-Peter Schneck, *Hyperkultur: Zur Fiktion des Computerzeitalters*, Berlin/New York; siehe auch Benno Wagner 2001, »Navigare necesse est: Blick einer Landratte auf den Hyperozean«, in: *Navigationen: Siegener Beiträge zur Medien- und Kulturwissenschaft* 1/2001, 44–58.

13 http://www.netzliteratur.net/cramer/karlsruher_thesen.html (Stand 26.9.2016).

teil der neueren ›Netzliteratur‹ den PC mit seiner vorinstallierten Software nur als vernetztes Bildschirmlesegerät.¹⁴ Netzliteratur wäre für Cramer damals eine, die den Sinn ihrer Sätze und die Verfahren ihrer Produktion auf eine neue, rechner- und netzspezifische Weise reflektiert oder integriert, die die fertigen Texte und den besonderen Prozess ihrer Steuerung und Verschaltung erfahrbar macht. Die Vorbilder solcher Poesie findet Cramer in den genannten Avantgarden des 20. Jahrhunderts, die ebenfalls bereits ihre Verfahren als Kunst reflektierten. Ansätze einer solchen neuen Kunst auf der (technischen) Höhe der Zeit entdeckt er z. B. in den Projekten des ASCII-Art-Ensemble¹⁵ oder in der so genannten Perl-Poetry, wo der lesbare Text zugleich Code enthält, die Gedichtzeilen eines anonymen Liebesgedichts also ironischerweise »auch in der ersten Person zu ihrer Prozessierung«¹⁶ sprechen. Für Cramer nutzen diese Formen im Gegensatz zu Hyper-fiction-Utopien »das Internet nicht eben simpel als Expansion anderer Medien«, sondern reflektieren es mit seinen eigenen Mitteln, als »minimalistische« und »skeptische« Kunst, welche »Störungen, Inkompabilitäten und Fehlcodierungen« als integrale Momente ihrer Poetik begreift.¹⁷

Bilden für Cramer eher die ›kleinen Formen‹ der programmier-technisch versierten Autoren mit ihrer prozessualen Ästhetik den Horizont, vor dem er die übrige Netzliteratur für irrelevant erklärt, so für Chaouli weiterhin das große Werk, auf jeden Fall etwas, das

14 Florian Cramer 2001, »sub merge{my \$senses;«, in: *Text+Kritik* 152/2001 (Themenheft »Digitale Literatur«), 112–123, hier 112.

15 <http://www.medienkunstnetz.de/werke/ascii-art/bilder/2> (Stand 26.9.2016).

16 Cramer 2001. Siehe z. B. <http://c2.com/cgi/wiki?PerlPoetry> (Stand 26.9.2016).

17 Cramer 2001, a. a. O. Insofern rekurriert er tatsächlich auf einen eigentlich ganz traditionellen Literaturbegriff, wie er sich in jedem Brockhaus findet: »Die ältere Schreibweise ›Litteratur‹ verweist auf lat. litteratura (von littera = Buchstabe, in gleicher Weise gebildet wie griechisch Grammatik aus gramma = Buchstabe) und bedeutete ursprüngl. ›Buchstabenlehre‹, ›Kunst des Lesens u. Schreibens‹, seit hellenist. Zeit dann auch ›Deutung dichter. Schriften‹ (Siehe z. B. bei Quintilian, 1. Jh. n. Chr.: L. = richtiger Sprachgebrauch und Dichtererklärung). Das Wort L. ist in der dt. Sprachgeschichte erstmals belegt 1571 bei Simon Roth (›Ein deutscher Dictionarius‹) im Sinne von ›Schriftkunst‹, ›Schriftgelehrsamkeit‹. In der Bedeutung ›Wissenschaft‹, ›Gelehrsamkeit‹ wird es bis ins 18. Jh. verwendet, erst danach wird es eingeengt auf (bedeutsame) Schriftwerke. Bes. seit den 60er Jahren wird der L.-Begriff wieder in umfassenderem Sinne (jede Art schriftl. Kommunikation) diskutiert« (Brockhaus 1982).

»jene Leistung vollbringt, die für die meisten Leser den Kern der Literatur ausmacht, nämlich die Fähigkeit, komplexe fiktive Welten zu entwerfen.« An den Ansprüchen eines »tief sitzenden und überall anzutreffenden Bedürfnis[ses] der Menschen, sich gegenseitig erfundene Geschichten zu erzählen«, scheitern die »meisten furchtbar langweilig[en]¹⁸ frühen Netzversuche. Gerade jene als ›Interaktivität‹ gepriesenen Möglichkeiten erscheinen ihm als das größte Hindernis dafür, dass sich die Textfragmente zu einer ästhetischen Idee in einer gelungenen Erzählung abschließen könnten. Gerade weil der User an irgendeiner Stelle einer Hyperfiction nicht wisse, warum er denn den einen und nicht den anderen Link anklicken solle, würde er dauernd aus dem imaginären Zustand, in den ihn die möglichen Erzählstränge zu ziehen versuchen, wieder herausgeworfen und bliebe in »Ratlosigkeit« vor dem Monitor hocken.

Natürlich könnte man diesen Einwänden die literarhistorische Blickverengung vorwerfen. Das Beharren Cramers auf der Selbsterflexivität ästhetischer Verfahren zieht seinen Honig aus den Avant-garden vor allem des 20. Jahrhunderts. Chaoulis Vorbild dagegen liefert der große Roman, in den der Leser abtauchen und ein zweites, interessanteres Leben führen kann. Im Grunde geht es immer um zwei auf den ersten Blick entgegengesetzte Ideale: hier der ästhetische Augenblick, dort das große Werk mit Anfang, Mitte und Ende, wo man nichts wegnehmen oder hinzufügen darf, schon gar keinen banalen User-Einfall. Es handelt sich aber nur um die zwei Pole eines ganzen Feldes ästhetischer Erfahrung, von denen aus dann der kritische Satz ›Es gibt keine interessante Netzliteratur‹ formuliert wird. Sie bilden zwei zentrale Faszinationspunkte, die in der Geschichte der Literatur immer wieder gesucht wurden: Wo zum einen das große Werk auf den einen Nunc-stans-Moment, den Kairos, die Parusie, Epiphanie, die Implosionen der Zeit zielte¹⁹ – und wo zum andern

18 Michel Chaouli 2003, »Kommunikation und Fiktion: Über das Schreiben und Lesen von Literatur im Internet«, in: *Weimarer Beiträge* 1/2003, 6.

19 Siehe Jochen Mecke 1990, »Kritik narrativer Vernunft: Implosionen der Zeit im nouveau roman«, in: G. Ch. Tholen/M. Scholl (Hg.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen*

die elementare ›Kunst-als-Verfahren‹-Poesie diesen Moment statt in einem großen komplexen Bogen ja nur auf einen Schlag, in einem kurzen, nichtsdestotrotz hochreflexiven Bruch von Ganzheitserwartungen inszenieren wollte.

Akzeptiert man diese Pole, erscheint die formulierte Kritik an der damals existierenden Netzliteratur wohl berechtigt, aber auch etwas ungeduldig. Von den Mythen, Legenden, Fabeln über die Ritterepen bis zu Cervantes *Don Quijote*, dem anerkannt ersten großen Roman der Weltliteratur, dauerte es zweifellos sehr lange. Er ist auch nicht zeitgleich mit dem Buchdruck entstanden, sondern rund 150 Jahre später – er erzählt dann nur in immer neuen Varianten davon, wie dieses neue Printmedium die alten oralen oder Bild- und Manuskriptmedien so in sich auflöst, dass kein Wort mehr dasselbe bleibt. Und der Fiktionsbruch bleibt hier bereits keineswegs mehr, worauf Chaouli beharrt, nur innerhalb der Fiktion. Er springt doch sehr viel irritierender auf den Leser über, darin liegt geradezu seine ›neuzeitliche‹ Qualität: Bin nicht Ich eigentlich der mindestens ebenso verrückte Leser wie dieser »Ritter von der traurigen Gestalt«, dass ich mich in Fiktionen begeben muss, um noch heroisch – oder überhaupt – leben zu können?

Für die ›kleinen Formen‹ Cramers gilt das Gleiche: Von Eichendorffs »Schläft ein Lied in allen Dingen« zu Schwitters Versuch, mit seiner »Ursonate« doch endlich das »Zauberwort« zu treffen, vergingen auch wieder rund hundert Jahre. Warum also sollte die Netzliteratur bereits zehn Jahre nach Erfindung des WWW ausgereift sein? Nur weil sie im derzeit schnellsten Medium stattfand und weiter stattfindet? Die Frage stellt sich also immer noch: Gibt es die Netzliteratur? Wird es sie geben, wie auch immer sie genannt werden wird?

Literatur ist in der Imagination ihrer Zeit oft weit voraus, aber doch nur in Entwürfen. In ihnen trägt sich die ganze lange Geschichte des seltenen Gelingens und häufigen Scheiterns solcher Entwürfe zu, die in abgeschlossenen Kommunikationen – »Werken« – ihr momenta-

nes Scheitern oder Gelingen darstellt – »Katastrophe« oder »Kairos«. Warum sollte es bei der Netzliteratur anders sein, als dass sie in all ihren Ansätzen, und seien sie noch so dilettantisch, zunächst und vor allem dieses Entwerfen praktiziert, beschreibt und reflektiert?

In seiner unter dem Titel einer *Philosophie des Zufalls*²⁰ publizierten empirischen Theorie der Literatur skizziert Stanisław Lem den kreativen Prozess zwischen Gehirn und materieller Entwurfsfläche, bei ihm dem sich mit Text bedeckenden Papier des Schriftstellers. Es handelt sich um:

eine Bahn im semantischen Raum. [...] Die »Absicht« liegt gewissermaßen halbwegs zwischen der ständigen »Problematik« des Schriftstellers und dem konkreten »Thema« des Werks. [...] Es geht um gewisse »ständig aktivierte Gradienten«, »Pole« im semantischen Raum, sich gewissermaßen kreisförmig wiederholende Prozesse von emotional wirksamen Erinnerungen und Erregungen; das, was die Absicht darstellt und schon den thematischen Keim des Werks bildet, gruppiert sich gewissermaßen um jene Zentren, die bestimmte Inhalte, Beobachtungen, Urteile zu erfassen und teilweise zu ordnen scheinen und ihnen dadurch eine »latente« Geschlossenheit verleihen.²¹

Auch wenn Lem diese Beschreibung noch aus dem Vergleich von Entwürfen und fertigen Büchern abliest, als Prozess zwischen Einzelhirn und Umwelt: Was hindert uns, es als Skizze der übers Web vernetzten Hirne zu sehen, die auch weiter mit der Absicht kommunizieren, in jene andere Welt zu gehen, die wir Literatur nennen. Nur dass diesmal wirklich niemand nur schreibt und andere nur lesen: Das war die Welt der Fiktionen, die Chaouli vor Augen schwebt. Im Netz beginnt die Welt der Simulationen, und das heißt: Die Entwürfe, in denen sich Absichten, ästhetische Intentionen, kurze Poesien oder lange Erzählungen realisieren, werden in einem vielfach rückgekoppelten Prozess zwischen Menschen-Maschinen-Menschen-Medien-Menschen-Programmen-

20 Stanisław Lem 1990, *Philosophie des Zufalls: Zu einer empirischen Theorie der Literatur*. 2. Bde, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

21 Ebd., Bd. 1, 80–81.

usw. verhandelt – ein permanenter Turing-Test. Die seit der Hyperfiction entwickelten Netzliteraturprojekte handeln bei näherem Hinsehen genau diese Frage in immer neuen Variationen ab, durchlaufen sie aus immer neuen Perspektiven, einen ganzen Diskursraum, durchaus im sozio-bio-politischen Sinne: Wer spricht und wer schweigt? Wer beobachtet, kontrolliert, definiert Kommunikationen und Handeln?

Solche Fragen verschärfen sich aktuell ungemein zu einer durchaus versteh-, aber (noch?) kaum auflösbaren Paradoxie. Im tradierten Literatursystem konnte man sich auf den gelesenen Text einigermaßen verlassen, Heerscharen von Philologen hatten schließlich die Transformationsprozesse vom Manuskript zum Druck in immer neuen kritischen Ausgaben zu sichern gesucht. Bei Texten im Netz ist damit Schluss:

Da jedes Datenbit nur an einer einzigen Stelle gespeichert ist, kann es prinzipiell jederzeit mit anderen Daten kombiniert werden. Unter diesen Bedingungen einer »permanenteren Mutabilität« (Chaouli) erodiert die Arretierungsfunktion des Werkbegriffs, und jeder Textaufruf ist das Ereignis einer einmaligen Textkonfiguration.²²

Wo Schreiben und Lesen bisher immer wieder durch Erinnerungen, Entwürfe, Abirrungen, reflexive Retentionen wie Protentionen unterbrochen wurde, »muss sich diese reflexive Bewegung im Falle computerbasierter Kommunikation auf das *ablaufende Ereignis* selbst beziehen [...].«²³ Die Reflexion wird potenziert, in eine Art Doppelhelix gezwungen: Zum einen wird sie hochgradig fixiert, definitiv zu ›technischer Reflexion‹, die in einer direkten und permanenten Rückkopplungsschleife verharrt. Der Text verfügt »über eine gewisse ›Eigenaktivität‹, welche dem Rezipienten zugleich eine Handlungsaufforderung unterbreitet, der er Folge leisten muss, um die Interaktion in Gang zu halten bzw. weiter beeinflussen zu können.«²⁴

22 Schäfer 2013, 484.

23 Ebd.

24 Ebd.

Zum andern versetzt eben diese Interaktivität die Reflexion in eine zunehmende ›Haltlosigkeit‹: Sie verliert ja die ›Pausenfunktion‹, die Möglichkeiten eines entlasteten Wechselspiels von Erinnerung, Erwartung und Entwurf. Diese paradoxe Kopplung bestimmt nun eben nicht bloß literarische Kommunikationen, sondern unsere gesamten Austauschprozesse in den sozialen und kulturellen Umbrüchen des 21. Jahrhunderts. Eben diesen sind die tradierten, an Printmedien gebundenen Formen literarischer Reflexion oder ästhetischer Differenz nicht mehr gewachsen, auch wenn sie natürlich dauernd in ihnen thematisiert werden.²⁵

Im Netz entwickelt sich gegenwärtig der Gesamtentwurf soziokultureller Kommunikationen, nicht mehr – keine böse, Menschen vernichtende Matrix –, aber auch nicht weniger – keine sauber unterscheidenden Systeme, Subsysteme und darin stabile Operationen. Vielmehr handelt es sich um intentional *und* zufällig emergierende Hybride aus Zeichenketten, die ihre Referenz erinnern und zugleich eine andere erzeugen, indem sie Kommunikations- als Produktionsprozesse steuern. Im Begriff einer erweiterten Sprechakttheorie: als weitreichendes Spiel performativer Akte. ›Jemand‹ oder ›Etwas‹ spricht, schreibt, tippt, wischt über Touchscreens, und etwas geschieht, macht Musik, unterschreibt Verträge, befiehlt, produziert, handelt.

Eben hier bildet Netzliteratur wie alle bisherige Literatur wieder nur das hochgradig gespannte Wahrnehmungsorgan ihrer Zeit. Sie reflektiert dabei tradierte literarische Erzählungen und Verfahren, um sie als der medientechnischen und damit kulturellen Gegenwart nicht gewachsene ästhetische Mittel erkennbar werden zu lassen. Nichts als dies wurde und wird mit Netzliteraturprojekten der letzten Jahre erreicht.

Netzliteratur versucht dabei, ihre Teilnehmer vom genannten Bindungsparadox der festen Kopplung bei gleichzeitiger ständiger

²⁵ Technische Medien als Motive in der Buchliteratur finden sich zuhauf, von Botho Strauss' *Die Widmung* über Günther Grass' *Im Krebsgang* zu Christian Krachts *Imperium* kommt keine Erzählung ohne mehr oder weniger integrierte, meist kulturkritische Darstellungen der Wirkungen von Film, TV, Computerspiel bis Internet aus.

Haltlosigkeit durch zwei Strategien zu lösen: zum einen durch eine noch engere Kopplung an medientechnische Systeme in einem geschlossenen Raum – in einer Bewegung nach innen, in das künstliche Licht von dreidimensionalen Projektionen; zum zweiten durch eine Loslösung von solchen Systemen beim Verlassen der geschlossenen Räume – in einer Bewegung ins Freie, etwa in so genannten *locative narratives*:

Nur die Unterbrechung führt in Bruno Nadeaus *Still Standing*²⁶ auf einen ›ganzen‹ Text. Nur wer sich nicht mehr bewegt, bekommt einen – von der eigenen Körpersilhouette gebildeten – poetischen Text zu lesen. Es handelt sich somit eigentlich um eine interessante elektronische Fortsetzung der traditionellen Form des »Technopaignions«, des Figuren- oder Umrissgedichts. Wo in diesem, etwa in der Nachbildung des heiligen Kreuzes aus Worten, die Anwesenheit des Numinosen festgehalten werden sollte, geht es jetzt eher um den kulturkritischen Versuch, eine Erfahrung poetischer Präsenz zu machen, in den medientechnisch hochbeschleunigten Zeichenströmen eine ästhetische Differenz zu spüren. Die noch eher metaphorisch zu verstehende Rede des russischen Formalismus von einer ›Automatisation‹ der alltäglichen Wahrnehmung, die durch literarische Verfremdungsverfahren gebrochen, und so den Empfindungen überhaupt erst wieder zugänglich gemacht werde,²⁷ wird hier technisch und medienästhetisch realisiert: Die ästhetische Störung wird im ›augmented space‹ der Installationen weiterhin betrieben – nur auf einem erweiterten, oft viele Teilnehmer telematisch verbindenden Niveau, als Verfremdung von alltäglich bereits programmierten und real automatisierten Wahrnehmungs- und Kommunikationsroutinen.

Die zweite Bewegung geht aus solchen geschlossenen Räumen nach draußen, aus dem künstlichen Licht in die Sonne, ins Freie. Was auf den ersten Schritt nach romantischer Wanderlust klingt, geschieht in Wirklichkeit auch hier in engsten Kopplungen mit vernetzten Rech-

26 <http://bruno.wyldco.com/stillstanding> (Stand 15.11.2012, , am 26.9.2016 nicht mehr online). http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html (Stand 12.10.2016)

27 Victor Šklovskij 1966, *Theorie der Prosa*, Frankfurt a. M.: Fischer.

nersystemen: über immer weiter gehende Mikrologisierungen der Interfaces, mobile Telefone, iPads, GPS-Systeme oder in Kleider, Bücher, Pakete integrierte Funkketten (RFIDs), die immer kleiner und enger am Leib getragen werden – so genannte ortsbezogene oder lokale Medien. Fast zeitgleich mit ihnen haben sich literarische Projekte entwickelt, in denen die alltäglich praktizierte Durchmischung realer mit virtuellen sowie imaginären Räumen auch ästhetisch reflektiert oder verfremdet wird.

So beginnt mit den ästhetisch oder literarisch eingesetzten Geomediens eine weitere, noch unabsehbare Phase der Literaturgeschichte. Mit ihnen bewegt sich die Literatur aus dem physisch begrenzten ›Nadelöhr‹ der Buchkultur wieder in den offenen Raum physisch realer, wenn auch über die Welt verstreuter Orte. In aktuellen Telekommunikationen sind die dortigen Aktionen so präsent gekoppelt, dass nicht mehr exakt auszumachen ist, welche den Anstoß gibt, was Ursache und was Wirkung ist, welches eine Ursprungsfigur oder eine identische Verdopplung darstellt. Eben solche Überlagerungen fordern ästhetische Reaktionen, Bewegungen und Projekte heraus, die ihre angemessenen Wahrnehmungsformen erst schaffen. Ob und wie sie dann weiter ›literarisch‹ genannt werden können, mag die Zukunft entscheiden.²⁸

28 Siehe auch Jörgen Schäfer/Peter Gendolla (Hg.) 2011, *Schwerpunkt Literatur, Raum, Neue Medien: Sprache und Literatur* 42, H. 108, München: Wilhelm Fink Verlag, 106–107.

Quellen

- Baumgärtel, Tilman 2002
 »Absturzkünstler. Nach dem Ende der Dotcom-Ära steckt auch die Internet-Kunst tief in der Krise«, in: *DIE ZEIT* 49/2002. <http://www.zeit.de/2002/49/Netzkunst> (Stand 25.9.2016)
- Chaouli, Michel 2003
 »Kommunikation und Fiktion: Über das Schreiben und Lesen von Literatur im Internet«, in: *Weimarer Beiträge* 1/2003, 5–16
- Cramer, Florian 2001
 »sub merge{my \$senses;«, in: *Text+Kritik* 152/2001 (Themenheft »Digitale Literatur«), 112–123
- Demetz, Peter 1990
Worte in Freiheit: Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912–1934, München: Piper
- Dencker, Klaus Peter 2011
Optische Poesie: Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart, Walter de Gruyter: Berlin/New York
- Fähnders, Walter 2010
Avantgarde und Moderne 1890–1933, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler
- Klepper, Martin/Mayer, Ruth/Schneck, Ernst-Peter (Hg.) 1996
Hyperkultur: Zur Fiktion des Computerzeitalters, Berlin/New York: de Gruyter
- Lem, Stanisław 1990
Philosophie des Zufalls: Zu einer empirischen Theorie der Literatur. 2. Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Mecke, Jochen 1990
 »Kritik narrativer Vernunft: Implosionen der Zeit im nouveau roman«, in: G. Ch. Tholen/M. Scholl (Hg.), *Zeit-Zeichen: Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim: VCH Acta humaniora, 157–176
- Mittelstädt, Hanna 1985
Drahtlose Phantasie: Auf- und Ausrufe des Futurismus, Hamburg: Rowohlt
- Petersen, Anne/Saltzwedel, Johannes 2002
 »Absturz der Netz-Poeten«, in: *Der Spiegel* 51, 178–180
- Schäfer, Jörgen 2013
 »Netzliteratur«, in: Natalie Binzek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.), *Medien der Literatur: Ein Handbuch*, Berlin/New York: de Gruyter
- Schäfer, Jörgen/Gendolla, Peter (Hg.) 2011
Schwerpunkt Literatur, Raum, Neue Medien: Sprache und Literatur 42, H. 108, München: Wilhelm Fink Verlag
- Šklovskij, Victor 1966
Theorie der Prosa, Frankfurt a. M.: Fischer
- Swift, Jonathan 1981
Gullivers Reisen. Dt. v. Franz Kottenkamp, Berlin: Rütten & Loening
- Wagner, Benno 2001
 »Navigare necesse est: Blick einer Landratte auf den Hyperocean«, in: *Navigationen: Siegener Beiträge zur Medien- und Kulturwissenschaft* 1/2001, 44–58

Swantje Lichtenstein

Endlich eklektisch – elektrisch

Digitalität, Konzepte und Literatur

Literatur ist das Fragment der Fragmente; das Wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das Wenigste übrig geblieben.

(Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 910)

Das geschriebene Wort ist sekundär, demnach jünger als die Stimme; die Literatur ist auch akustisch verfasst,¹ das »Geblöck der Wörter« (Michel Foucault) vornehmlich also stimmlich vermittelt. Literarische Texte sind optisch und akustisch zugänglich.² Auch wenn die eidetische Erfassung der Welt seit der Antike den epistemischen Rahmen für deren schriftliche Verfasstheit bildet, setzt die auditive Empirie die körperliche Grundlage hierfür. Gesprochene und geschriebene Sprache verweisen auf unterschiedliche Referenzsysteme im materialen Bereich, sei's in Bezug auf das Memorier- bzw. Aufzeichnungssystem, sei's auf die Körperlichkeit/Dinghaftigkeit.

Bei der Betrachtung besonderer Verfahrensweisen, die in der konzeptuellen und der digitalen Literatur eine Rolle spielen könnten, sollen an dieser Stelle das Hören sowie auditive und performative Amplifikationen der Literatur Berücksichtigung finden, was bislang allenfalls im Hintergrund stattfand, weil die akustische Rezeption in Künsten und Wissenschaft allgemein vernachlässigt wurde.

Durch die akustische Textebene verwischen sich die Genreunterschiede, denn die Zugehörigkeiten zu Genre oder Gattung werden

1 Zum Unterschied von Oralität und Akustik siehe Bernhard J. Dotzler 2007, »Havelock, Tarzan und die elektronische Revolution«, Nachwort zu: Eric A. Havelock 2007, *Als die Muse schreiben lernte. Eine Medientheorie*, Berlin: Wagenbach, 135–143.

2 Siehe Gerhard Rühm 2008, *Aspekte einer erweiterten Poetik: Vorlesungen und Aufsätze*, Berlin: Matthes & Seitz.

zumeist zugeschrieben, nicht zugesprochen. Die Schriftform grenzt durch die visuelle Form und typografische Sortierung eine Vor- oder Nachordnung der Texte stärker ein als die akustische Spur des Gesprochenen. Gesprochene Sprache setzt die Informationsstörung und die Versionsbildung voraus, da Ver- oder Zuhören eine sensible, selten eingeübte, schon gar nicht akademisch vermittelte Kompetenz ist, die unterbrochen werden kann und Hörbarkeiten voraussetzt. Das dialogische Prinzip der Stimmbegegnungen, der akustischen Lesespur ist vorrangig für zeitgenössische literarische Entwicklung.

Die Speichermedien wandelten sich, dennoch »ertönt« die Literatur seit 1800 laut und mehr oder weniger deutlich, zunächst aus dem Buch – die elektronischen Medien werden für die literarische Weiterentwicklung, in Europa zumal, erst seit Kürzerem intensiver beachtet. Es hat natürlich lang genug gedauert, die Schrift als Speichermedium zu erlernen, zu erklären, aufzugreifen und abzulegen in den Bibliotheken und Archiven. Geräusche, Stimmen, Geistergespräche und Spuren können zumal im Alphabet nur an den Randstellen, in den Zwischenräumen und Rhythmen aufgezeichnet werden. Die Ausdifferenzierung der Technik revolutionierte die Speichermedien. Der alphabetisierte Körper als »Geist« (G. F. W. Hegel) erfasst somit zugleich beinahe das Gegenteil von Information.³ Denn die phonetische Ritzschrift hält perspektivische Spuren bereit, d. h. sie besteht in elektrischer Umwandlung oder einer Exploration des Optischen durch die materiellen Spuren auf der Schallplatte, welche die unsichtbare Welle als Rillen sichtbar werden lassen. Darin hörbar wird der Rhythmus, der bekannterweise eines der Grundprobleme der Dichtkunst darstellt: Er erleichtert zwar die Memorier-, d. h. Speicherbarkeit von Worten, erhöht aber auch den Rauschwert, stellt Versionen her oder schwächt den Informationswert. Die Speicherung der akustischen Spur von Texten umfasst alle Geräusche und Rhythmisierungen, selbst die unhörbaren, die verschwiegenen. Dies könnte aber, so Kittler, zugleich auch die Totenstunde der Dichtung sein, da die Technik über ihre Grundlagen tri-

3 Siehe Friedrich A. Kittler 1986, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose.

umphiere und entweder typografisch oder namen- bzw. seelenlos werde. Dies sei der unmögliche dritte Weg, der allenfalls eine (poetische) Leiche zum Sprechen brächte. Vielleicht ist die Rille einer Schallplatte der aufgezeichnete Tod des Autors, der sich damit erneut einschreibt? Donna Haraway stellte fest, dass Schreiben die herausragende Eigenschaft der Cyborgs und divergent genug sei, um an verschiedenen Stellen Anschlüsse zu finden.⁴ Dies reicht von der Literatur in die Wissenschaft. Die Sonifikation holt sich etwas von den Toten zurück. »Oder ist das nur ein Pfeifen?«, fragen die Mäuse in Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin*. Die Frage ist: Was machen wir eigentlich hörbar, wenn wir Literatur hörbar machen? Wenn alles spricht, wie steckt die Notation in mechanischen Mündern? Wie zeichnet sich auf, was gerade mal eben schriftlich fixiert wurde? Oder anders gefragt (*als meine immerwährende Liste der sich ableitenden Fragen*):

WAS IST ORIGINELL? WAS IST EIN ORIGINAL? WAS IST DUMM? WAS IST EINE KOPIE? WAS IST EIN PLAGIAT? WAS IST GEKLAUT? WAS IST EIN LOOP? WAS IST MASHUP? WAS IST EINE SERIE? WAS IST WIEDERHOLUNG? WAS IST NEU? WAS IST EINE IMITATION? WAS IST ALT? WAS IST EIN REMIX? WAS IST EIN ARRANGEMENT? WAS IST EIN GENIE? WAS IST SHARING? WAS SIND CREATIVE COMMONS? WAS IST MEINS? WAS IST DEINS? WAS IST EIN URHEBER? WAS IST EINE KÜNSTLERIN? WEM GEHÖRT DIE KUNST? WEM GEHÖRT DAS LESEN? WEM GEHÖRT DAS INTERNET? WAS IST REALITÄT? WAS IST NACHGEMACHT? WAS IST ERFUNDEN? WAS IST FREI ERFUNDEN? WER HAT'S ERFUNDEN? WARUM ERFINDET MAN? WAS IST INSPIRATION? WOHER KOMMEN DIE TAUBEN? WER HÖRT AUF DIE SEHENDEN? WARUM GIBT ES IMMER NUR DAS GLEICHE? WER MACHT MIT? WARUM WIRD DAS PRODUKT ZUR KUNST? WARUM WIRD KUNST ZUM PRODUKT? WER KAUFTHAFT DAS? WOHER WEISS MAN WAS? WER GEHT ZUR QUELLE? WAS IST DER URSPRUNG?

⁴ Siehe Donna Haraway 1995, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M./New York: Springer, 33–72.

Wenn wir die Teile nicht identifizieren können, die Auflösung von Körper oder Geist oder Schrift oder Ton nicht, kann mit der Lebendigkeit der Bewegung eine Transformation beginnen, in der Literatur, durch konzeptuelle und digitale Neuorganisationen, die nicht immer voneinander zu unterscheiden sind, da sie beide von ähnlichen Grundannahmen und beide auf Figuration von einer reziproken Kontrastierung der jeweils anderen Organisationsfigur ausgehen.

Konzeptualismus und konzeptuelles Schreiben stellen sich als ein Schreiben im digitalen Zeitalter dar. Ein solches Schreiben gibt sich selbst Regeln auf. Konzeptualismus in Texten ist eine Perspektive des Schreibens. Das Ergebnis kommt erst nach dem Prozess. Zunächst stellt das konzeptuelle Schreiben die Fragen nach dem, was Literatur ist, erneut, stellt sich selbst infrage, als Kunst- oder Sprechform, in elektronischer oder postelektronischer Zeit, in verschiedenen Aufzeichnungssystemen, Aufführungskontexten. Konzeptuelles Schreiben interessiert sich für verschiedene Arten der Depersonalisierung. Es weiß darum, dass dieser ohnehin nicht zu entkommen ist, deshalb schaut es sich die digitalen Verfahrensweisen der Subjekte an und zeigt diese auf. Hierbei kommt die Frage nach Automatisierungen, Kodierungen, Programmierungen, natürlichen und künstlichen Sprachen in ihren verschiedenen Erscheinungsweisen auf. Als literarische Strategie oder Form überdenken diese verschiedene Arten elektronisch oder digital kontextualisierter Produktionsprozesse und -bedingungen: ästhetisch, politisch, kulturell etc. Dabei arbeiten sie kollaborativ, transkulturell und kontextorientiert.

Das konzeptuelle Schreiben formiert sich hierbei in seinen Ausprägungen v. a. ausgehend von einer allegorischen, sprachlich performativen Geste, also in Verbindung zur »Verkörperung« oder »Verbildlichung« bzw. in deren Abgrenzung. Daher lässt sich auch die akustische oder performative Spur leicht hieran anknüpfen.

While traditional notions of writing are primarily focused on »originality« and »creativity«, the digital environment fosters new skill sets that include »manipu-

lation« and »management« of the heaps of already existent and ever-increasing language, [...] the writer today [...] can use this proliferation in unexpected ways to create works that are as expressive and meaningful as works constructed in more traditional ways.⁵

Die digitale Welt »schreibt« sich zunächst in binären Codes. Prinzipiell kann jede Information, jeder Code aber wieder in »Schriftzeichen«, d. h. in eine künstliche Sprache aufgelöst werden, als Material. Das konzeptuelle Schreiben macht sich diese sprachliche Basis nutzbar, grafisch, funktional, akustisch, performativ oder lediglich als Zuschreibung eines literarischen, künstlerischen Mehrwerts in einer digital organisierten Welt:

In dem Maße, in dem das konzeptuelle Schreiben von seinen extratextuellen Eigenschaften abhängt, um eine Erzählung sein zu können, existiert es – wie das Readymade – als radikale Umwidmung der Welt.⁶

Der größte Zusammenhalt zwischen visueller und akustischer Literatur oder visueller und akustischer Performance ist die Betonung und die Gewichtung der Materialität von Sprache, egal ob absichtlich oder unabsichtlich. Das visuelle Material hat aber im Gegensatz zum akustischen eine gegebene Präsenz, d. h. es zeigt unabhängig von Autor oder Ort seine Bedingung auf, z. B. ein Gedicht zu sein. *Sound Poetry* besteht im Prozess der Präsentation, dem Vorgehen und dem Hineinbringen einer zeitlichen und räumlichen Verortung der performativen und materialen Gestik. Die Aufnahme von *Sound Poetry* zeigt das Fehlen der Begrenzungen der literalen Aspekte, d. h. sie könnte als der Unterschied zwischen dem Schreibfeld und dem Feld der Vokalisierung bezeichnet werden.

5 Kenneth Goldsmith 2011, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 15: »Words very well might not only be written to be read but rather to be shared, moved, manipulated, sometimes by humans, more often by machines, providing us with an extraordinary opportunity to reconsider what writing is and to define new roles for the writer.«

6 Robert M. Fitterman/Vanessa Place 2013, *Covertext: Anmerkungen zu Konzeptualismen*, Berlin: Merve, 40.

net und daher abgegrenzt werden von poetischen Formen, die akustische Prämissen der gesprochenen Sprache stärker in den Vordergrund rücken und nicht in Abhebung zum geschriebenen Wort erklingen.⁷ Im Sinne der Performativität spielt daher die Stimme des Autors, vielleicht als Restbestand der Verkörperung oder Verwirklichung, immer noch eine wichtige Rolle. Eine Spoken-Word-Performance als inszeniert-theatrale, d. i. auch frei vorgetragene, memorierte Poesie erfreut sich letztendlich wegen der beteiligten Stimme ihrer großen Beliebtheit. Die »postalphabetische Poesie« (C. Bernstein) ist das genaue Gegenteil und zeichnet sich durch die Performance digitaler Skripts oder Codes aus, deren Output akustisches Transkript und eher unmemorierbar ist. Les- und performbar wird beides von der Maschine oder als Übersetzung, eine weitere Codierung, die selbst als performative Bewegung beschreibbar wird. In der konzeptuellen Poesie werden die drei Ebenen der Poesie zum Gegenstand der Bearbeitung: die körperliche Performance, vorrangig der stimmlichen Präsenz, die etwas Geschriebenes performt, damit auch die Vertonung, also die Soundebene der Zeichen, und vorausgehend die Untersuchung der Verfasstheit digitaler Schreibsysteme. Die klangliche Ebene selbst, ohne den Bezug auf das geschriebene Wort, kann daher nicht Ausgangsbasis für das konzeptuelle Schreiben oder die konzeptuelle Poesie sein. Vielmehr wird sie zugleich zu einem maschinellen Prozess, in den andere Verfahren implantierbar sind, um hiernach automatisch, digitalisiert, sich fortzusetzen.

Yoko Onos *Tape Pieces* stellen eine konzeptuelle Verfahrensweise einer Verwertung von Ton dar, die über das Hören hinaus bzw. auf die Technologie des Hörens zuallererst hinweist.⁸ In eben diesem Sinne könnte man die Technologien der digitalen »Undinge« (Vilém Flusser)

⁷ Siehe Marjorie Perloff/Craig Dworkin (Hg.) 2009, *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Chicago: University of Chicago Press.

⁸ Yoko Ono, *Grapefruit*, New York 1970 (ohne Seiten). Hier handelt es sich um das *TAPE PIECE III/Snow Piece* (1963), o. P.: »Take a tape of the sound of the snow/falling./This should be done in the evening./Do not listen to the tape./Cut it and use it as strings to tie/gifts with./Make a gift wrapper, if you wish, using/the same process with a phonosheet.« Siehe hierzu: Douglas Kahn 1999, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge: MIT Press, 239.

der physischen Materialität beispielsweise des Buchdrucks entgegenstellen, würde damit aber nicht die technische Verfasstheit der Wechselseitigkeit von konzeptuellen sowie kodierenden Prozessen berücksichtigen, die Yoko Ono sehr wohl mitdenkt, indem sie die textuellen Anweisungen in Versen verfasst in einem Buch erscheinen lässt, wobei sie dabei wiederum insbesondere visuelle und auditive Wahrnehmungen initiiert, die die verschiedenen Ebenen berücksichtigen, sowohl in ihrer temporalen oder potentialen Verfasstheit und Unterschiedlichkeit. Damit nimmt die Differenzierung zwischen Code und Material, ebenso wie zwischen Konzept und Digitalität eine wichtige Position ein.

Eine Hörbarkeit, die als Hören angelegt ist (z. B. im Code einer Audiodatei) kann und muss physisch selbst nicht klingen. Die digitalen Medien nutzen den Eigenklang ebenso wenig, wie das digitale Material physisches Material sein kann, das mit dem Code verbunden ist und somit auch mit dessen Klang. Vielmehr ist Codierung »eine Codierung der wechselbaren Verabredung. Welche physische Gestalt ein digitales Zeichen annimmt, ist lediglich eine Übereinkunft der an der Codierung und Decodierung Beteiligten.«⁹ Diese ersten Beispiele für die Verfahrensweisen der auditiven und performativen Amplifikation der Literatur stellen für die zeitgenössische ästhetische Praxis eine besonders im Hinblick auf die medialen Formen der Literatur unberücksichtigte Perspektive dar, die einen geänderten Blickwinkel avisiert:

Digitalität und konzeptuelle Literatur haben eine Schnittstelle, wie auch die Literatur und die Digitalität, was auf der Hand liegt. Die Grenzfläche ist die Phasengrenze. Die Definition von Phasen und Oberflächen, welche die Begrenzung zwischen zwei Phasen oder molekularen Begebenheiten problematisiert, stellt eine große physikalische Schwierigkeit dar. Die Oberflächen sind gleichsam Zwischenreich. Der Bereich, der von beiden Seiten bespielt und durch sie eingesetzt wird, der von ihnen, von allen berührt wird, er wird an-, aber nicht ausge-

⁹ Rolf Großmann 2003, »Spiegelbild, Spiegel, leerer Spiegel. Zur Mediensituation der Clicks & Cuts«, in: Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski (Hg.), *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 52–68, hier: 59.

deutet. Es ist schwierig, ihn anzufassen, ihn zu packen, am Schopf, Zopf, Schlafittchen. An den Gelenken und Seiten. Auf der anderen Seite verschieben sowohl die konzeptuelle Literatur wie auch die digitale elektronische Literatur den Fokus der Literatur und der seit Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert vorrangig visuell organisierten Episteme. Seit der Antike wird der eidetischen Vermittlung von Ideen und Wissen eine besondere Bedeutung beigemessen und auch wenn das elektronische Zeitalter nun schon ins zweite Jahrhundert geht, beginnt die Literatur erst langsam zu bemerken, dass andere Aufzeichnungssysteme ihren Radius verändern und nicht nur die Bilder und Konzeptideen. Das Feld, auf dem sie dann mit Schlüsselfunktionen der Populärkultur und der Medienkunst in Interaktion tritt, ist weit und vielfältig. Die digitale Kultur generiert eine spezifische Art, hybride Welten und Realitäten simultan zu erfahren, wodurch sich sowohl die Perzeption als auch das epistemische Wissen und die Produktionsweisen von Kultur und Literatur verändern. Die Erhöhung der Komplexität wird durch ein Involviertsein in physischen und virtuellen Welten zugleich notwendig und in Folge allgegenwärtig. Hierdurch verändern sich zwangsläufig auch die Verwendungs- und Produktionsweisen von Sprache und Literatur.¹⁰

Natürlich kann man auch behaupten, durch die Digitalität, d. h. die Komprimierung der Daten, verlören der Ton und die Musik jegliche Komplexität. Die Sprache der Digitalität hat aber immer die analoge Vergangenheit mit im Visier und bewahrt so ihre vieldimensionale Stimme.¹¹ Diese begibt sich auf das Feld der »Inszenierung« durch Programmierung, die immer schon eine auf das Produkt oder die Rezeption gerichtete Performance darstellt.

10 Siehe Janez Strehovec 2010, »Alphabet on the Move: Digital Poetry and the Realm of Language«, in: Roberto Simanowski, Jörgen Schäfer und Peter Gendolla (Hg.), *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, Bielefeld: transcript, 207–227, hier: 207/208.

11 Siehe Rayvon Fouché 2011, »Analog turns digital: Hip Hop, Technology, and the maintenance of racial authenticity«, in: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford: Oxford University Press, 505–525, hier: 512. Vielleicht ist aus diesem Grund auch die Fokussierung auf die menschliche Stimme sowohl in der konzeptuellen als auch in der digitalen Literatur vorhanden.

Jeder Code, jedes Skript, jeder Befehl in einer Text- oder Ton-Datei beinhaltet Anweisungen für die performative Umsetzung oder Aufführung, deren Stichworte entweder vom Programm oder vom Rezipienten ausgehen. Die digitale Literatur geht damit über die Diskretheit sprachlicher Zeichen zwangsläufig hinaus und widerspricht so der eigenen Digitalität, da eben diese performativen, visuellen oder auditiven Elemente nicht-diskrete, den Text öffnende, anbindende und hinausgehende semiotische Zeichen darstellen.¹² Nun könnte man auch einen Schritt zurückgehen und eben diese performative Geste der Literatur nicht nur als deren Ursprungsmythos betrachten, sondern auch als Weiterentwicklung, wie es der Künstler und Schriftsteller Dieter Roth vorschlug: »Wenn man das Reden als Literatur betrachten würde, könnte man vielleicht sogar sagen, es sei eine bessere Literatur, man liest sie einfach mit den Ohren, statt mit den Augen.«¹³ Das hieße zunächst vor allem, dem gesprochenen Wort ebenso eine Wichtigkeit beizumessen wie dem geschriebenen und dessen Arrangements und Kompilierungen, ob nun live oder aufgezeichnet, als Grundlage einer Weiterführung der Literatur zu betrachten und ein Tonlesen zu erlernen und zu lehren. Die Zusammensetzung von Tönen verfasst bei aller (zeitlichen) Flüchtigkeit immer auch etwas Bestehendes, ist wie Schrift er- und verkennbar. Der Ton wird materialiter lesbar und steht als Verkörperung der Kontexte, Zusammenhänge, Situationen und Konstellationen. In der Gleichzeitigkeit des Gehörten können literarische Kompositionen liegen, Überlagerungen und Auflösungen von Hörbarkeiten, vermeintlich ohne Zuordnungsbereich, wie man es bislang eher aus anderen künstlerischen Arbeitsfeldern kennt.

Wiederholungen, Variationen und Zitat stellen wiederum eines der theoretischen Hauptarbeitsfelder konzeptueller Literatur dar. Auch die Auseinandersetzung mit den Produktionsweisen der digitalen Kultur, in der Konsum und Produktion keine zu scheidenden

12 Siehe Robert Simanowski 2010, »Literatur, Kunst, Event? Grenzphänomene in den neuen Medien«, in: Simanowski/Schäfer/Gendolla 2010, 621–638, hier: 622.

13 Dieter Roth 2015, *Balle balle Knalle*. Kunstmuseum Stuttgart. Hg. von Ulrike Groos und Sven Beckstette, Köln: Verlag Walther König.

Arbeitsschritte sein müssen, eventuell ebenso wenig trennbar wie Copy-Paste-Verfahren und die Vermeidung von Ausdruck und Originalität können wichtig sein, um die Sichtweise zu verändern und die literarischen Fragen neu zu stellen.

Der Überfluss von Seiten und Texten, die das Internet bietet, und die Textbasiertheit der meisten Kommunikationsmittel lassen das geschriebene Wort bzw. die Materialität der Schrift zum wichtigsten Medium der konzeptuellen Schreibenden werden.

Daten und Schrift werden im 21. Jahrhundert ephemeral, weil sie so leicht zu produzieren und/oder zu überschreiben sind. Sie benötigen am wenigsten Speicherkapazität. Text lässt sich zudem leicht als Übersetzung von Datencodes produzieren. So ergibt die Konvertierung von Bild oder Sounddateien in Textdateien neue Texte. Konzeptuelle Arbeiten machen sich diese nutzbar und öffnen so die Literatur und Poesie als produzier- und konsumierbare Sprachkunst für eine elektronische und post-elektronische:

Die Kunst in der Sprache formiert Inhalte und beinhaltet Form. Gleichwohl heißt es für ein Ding, dass es nichts weiter vorstellt, als es selbst, und für ein Wort, dass es so viel wert ist, wie tausend Bilder. Benutze sie alle.¹⁴

Das hieße, die Amplifikationsverfahren durch akustische und performative Elemente in der Literatur, ebenso wie konzeptuelle und digitale Schreibweisen, zunächst als eine Möglichkeit für die Literatur zu erkennen, die zeitgenössische Produktions- und Rezeptionsbedingungen erlaubt. Der *acoustic turn* mag schon eine Weile eingeläutet worden sein – manchmal dauert es eben länger, bis etwas hörbar wird. Künstlerische Arbeit in der Literatur, sei sie nun konzeptuell, akustisch oder digital gedacht, ist nicht ohne die jeweiligen Kontextualisierungen zu denken. Und auch diese entwickeln sich zwangsläufig und erfreulicherweise weiter.

14 Fitterman/Place 2013, 72.

Quellen

- Cage, John 1992
 »The Future of Music«, in: ders., *Empty Words: Writings '73–'78*, Middleton: Wesleyan University Press
- Cobussen, Marcel 2014
 »Aesthetic Sensibility and Artistic Sonification«, in: Michael Schwab/Henk Borgdorff (Ed.), *The Exposition of Artistic Research*, Leiden: Leiden University Press, 65–80
- Dotzler, Bernhard 2007
 »Havelock, Tarzan und die elektronische Revolution«, in: Eric A. Havelock, *Als die Muse schreiben lernte: Eine Medientheorie*, Berlin: Wagenbach, 135–143
- Dworkin, Craig/Goldsmith, Kenneth (Ed.) 2011
Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing, Evanston: Northwestern University Press
- Fitterman, Robert/Place, Vanessa 2013
Covertext, Berlin: Merve
- Fouché, Rayvon 2012
 »Analog Turns Digital: Hip Hop, Technology, and the Maintenance of Racial Authenticity«, in: Trevor Pinch/Karin Bijsterveld (Ed.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, New York: Oxford University Press, 505–525
- Goldsmith, Kenneth 2011
Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age, New York: Columbia University Press
- Haraway, Donna 1995
Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M./New York: Springer
- Havelock, Eric A. (Hg.) 2007
Als die Muse schreiben lernte. Eine Medientheorie, Berlin: Wagenbach
- Hermann, Thomas 2008
 »Daten hören. Sonifikation zur explorativen Datenanalyse«, in: Holger Schulze (Hg.), *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 209–228
- Hongler, Camille/Haffter, Christoph
 Moosmüller, Silvan (Hg.) 2015
Geräusch – das Andere der Musik: Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen, Bielefeld: transcript
- Kahn, Douglas 2001
Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts, Cambridge: MIT Press
- Kane, Brian 2014
Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice, New York: Oxford University Press
- Kelly, Caleb (Ed.) 2011
Sound, Cambridge: MIT Press & Whitechapel Gallery
- Kittler, Friedrich A. 1986
Grammophon Film Typewriter, Berlin: Brinkmann & Bose
- Kleiner, Marcus A./Szepanski, Achim (Hg.) 2003
Soundcultures: Über elektronische und digitale Musik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- La Belle, Brandon 2006
Background Noise: Perspectives on Sound Art, London/New York: Continuum
- Nattiez, Jean-Jacques 1990
Music and Discourse: Toward a Semiology of Music, New York: Princeton University Press
- Perloff, Marjorie/Dworkin, Craig (Ed.) 2009
The Sound of Poetry/The Poetry of Sound, Chicago: Chicago University Press
- Roth, Dieter 2015
Balle balle Knalle. Hg. von Ulrike Groos und Sven Beckstette. Kunstmuseum Stuttgart, Köln: Verlag Walther König
- Rühm, Gerhard 2008
Aspekte einer erweiterten Poetik: Vorlesungen und Aufsätze, Berlin: Matthes & Seitz
- Schulze, Holger 2009
 »Die kulturelle Übertragung. Ein Ansatz transkultureller Anthropologie des Klanges«, in: Georg Spehr (Hg.),

- Funktionale Klänge: Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörerfahrungen, Bielefeld: transcript, 277–288
- Scruton, Roger 1997
The Aesthetics of Music, New York: Oxford University Press
- Strehovec, Janez 2010
»Alphabet on the Move. Digital Poetry and the Realm of Language«, in: Roberto Simanowski/Jürgen Schäfer/Peter Gendolla (Ed.), *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, Bielefeld: transcript, 207–227
- Trogemann, Georg (Hg.) 2010
Code und Material: Exkursionen ins Undingliche, Zürich/New York: Springer
- Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hg.) 2009
Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen, Berlin/Boston: De Gruyter
- Ono, Yoko 1970
Grapefruit, New York: Simon and Schuster
- Zanetti, Sandro (Hg.) 2014
Improvisation und Invention: Momente, Modelle, Medien, Zürich/Berlin: diaphanes

Code und Wirkung

Ist der Code dazu da, gelesen zu werden? Oder soll er einfach (ab)laufen? Was genau meint der Code? Wenn wir annehmen, dass für diesen Begriff mehrere Konzepte existieren, welches Konzept wählen wir? Was verstehen wir unter Code? Und was unter Konzept? Ist ein Konzept ein Algorithmus, ein Kochrezept, ein Plan (*blue print*), eine unausgeführte strukturierte Regel-Idee? Ist ein Code ein Quellcode oder eine Binärdatei? An welches ausführende System richten sie sich? An Menschen am Computer? Müssen sie übersetzt werden oder sind sie direkt ausführbarer Code?

Das Ausführbare

Wenn es um elektronische Literatur geht, dann meint man mit Code nicht die Sprache an sich oder gar Syntax und Semantik des Gesprochenen oder Geschriebenen, sondern wohl am ehesten den Quellcode. Mit Quellcode ist die der Sprache unterlegte Anweisungssprache gemeint. Dieser unterlegte Code besteht aus einzelnen Algorithmen, also Handlungsanweisungen, die in einen funktionierenden Ablauf gebracht werden. Der Informatiker Niklaus Wirth prägte unser Verständnis von Code und Algorithmus nachhaltig, indem er die konzeptuelle Gleichung »Algorithmus + Datenstruktur = Programm« erstellte.¹

Beim normalen Text ist der Quellcode auch gleich die kompilierte App – also eine All-In-One-Textsorte –, denn der Mensch führt Quellcode und Applikation, Sprache und Anweisung als Text in einem Prozess aus und nimmt dabei mit der Semiose einen Raum zu Hilfe, in dem er sämtliche Inhalte fiktionalisieren kann. Nur so fühlt er sich beim Lesen einer Mordszene oder einer Ich-Erzählung nicht grundsätzlich schlecht.

1 Niklaus Wirth 1975, *Algorithmen und Datenstrukturen*, Teubner: Stuttgart.

Interessant ist hier sicherlich, dass der Text als Textsorte sowohl für den Computer als auch den Menschen funktioniert und darin auch einen Teil seiner Ästhetik ausmacht. Er gehört in diesem Sinn zu zwei Universen. Und wer das lesen kann (im Sinne von »entziffern«), der liest auch die Maschine bzw. versteht sie als Interpreten. Das Beispiel ist natürlich heimtückisch, weil es viel Wissen erfordert und erst, seit es Programmiersprachen gibt, so benutzt wird.

Ein einfaches und verständliches Beispiel aus der digitalen Poesie, das in beiden Universen funktioniert, liefert der Stuttgarter Künstler und Kurator Johannes Auer mit einer einzigen Zeile Code, die in der Skriptsprache PHP geschrieben wurde und 2004 als Titel eines Buches für Reinhard Döhl diente. Das Beispiel wird später näher erläutert und kontextualisiert.

```
$wurm = ($apfel>0) ? 1 : 0;
```

In Worten ausgedrückt besagt dieser Code genau das, was die sieben Jahre früher entstandene Apfelanimation *worm applepie for döhl*² (1997) von Auer vorführt:

Ist der Apfel größer Null, is(s)t der Wurm. Ansonsten is(s)t er nicht.³

Es ist eigentlich eine Kurzform für if (apfel>0) ist der worm=1; if (apfel==0) ist der worm=0 – also definitiv eine Verkürzung. Der Algorithmus hat hier auch etwas Magisches, denn es wird ja etwas ausgeführt: Solange der Apfel oder ein Teil von ihm noch existiert, wird er vom Wurm gefressen und verschwindet schließlich ganz. In der Magie muss man nur die Sprache kennen, dann kann man alles bewegen, verändern oder gestalten. Computercode ist genau das: es ist die eineindeutige Sprache hinter der Welt des Computers. Der Code verändert,

2 Johannes Auer 1997, *worm applepie for döhl*, <http://auer.netzliteratur.net/worm/applepie.htm> (Stand 26.9.2016).

3 Johannes Auer 2004, \$wurm = (\$apfel>0) ? 1 : 0; memoscript für reinhard döhl, Stuttgart/Zürich: Edition Cyberfiction.

führt aus, gestaltet. Der Gegensatz dazu ist die uneindeutige menschliche Sprache, die immer in Handlung von Menschen übersetzt werden muss.

Code existiert nicht

Zusätzlich stellt sich dabei die Frage, ob nicht noch ein weiterer spezieller Code und damit ein Konzept existiert, das nicht ausgeführt, sondern nur umgewandelt wird, also nur aus Daten besteht und nicht selbst ausgeführt wird wie bei Wirth. Etwa wenn ASCII in UTF-8 oder andere Formate umgewandelt und keine direkte Interpretation vorgenommen wird, sondern lediglich ein Abgleich oder eine Ersetzung, da es in der ersten Menge gleich viele Zeichen hat wie in der zweiten: Die ersten 128 Unicode-Zeichen des UTF-8-Standards sind identisch mit dem ASCII-Code. Dies deutet aber vielleicht auch darauf hin, dass Code im Grunde nicht existiert, denn er ist nichts weiter als eine Abbildungsvorschrift, die jedem Zeichen eines Zeichenvorrats eindeutig ein Zeichen oder eine Zeichenfolge aus einem möglicherweise anderen Zeichenvorrat zuordnet. Das heißt, Code ist ein Referenz- oder Bindeglied, das quasi als Übersetzungssprache dient. Code dient grundsätzlich zur Transformation einer Information. Wenn er ausgeführt werden soll, muss er mit einem Betriebssystem interagieren. Es existiert also ein Sender, der seine Informationen nach einem bestimmten Code erzeugt, und es existiert ein Empfänger, der ein Signal erhält und die Informationen des Codes interpretiert. Dies ist lediglich eine Eins-zu-eins-Übersetzung. In unserem Fall ist meist der Computer der Empfänger. Er interpretiert den erhaltenen Quellcode nach einem eindeutigen System und übersetzt ihn und gliedert ihn in binäre Daten bzw. er sammelt und setzt seine Teile zusammen und gibt ihn in visueller Umsetzung (Interpretation) meist auf einem Bildschirm aus, damit der Betrachter damit etwas anfangen kann.

Konventionelle elektronische Literatur verwendet dieses System, gibt auf dem Bildschirm statische, bewegliche oder weiterführende

(verlinkte) Elemente aus. Sie lässt den Rezipienten mit dem Bildschirm agieren.

Ein Beispiel dafür ist der in Flash geschriebene Text *Marginal Effects: A Disorder of Attention*⁴ (2001) von Stuart Moulthrop mit einem dynamischen Interface. Der Text selbst ist verborgen. Eine kreisrunde Öffnung bewegt sich dynamisch über Textfragmente und gibt den Blick kurz frei auf den Inhalt darunter. Zusammen mit der steuerbaren ovalen Öffnung kann der Leser Text aufdecken und den Link zur nächsten Texteinheit finden.

Das zweite Beispiel ist Frank Klötgens *Spätwinterhitze*⁵ (2004), ein mit HTML, Javascript und SMIL erstellter Internetkrimi. Der Autor führt den Leser mit virtuellen Schritten visuell und auditiv auf den Pfad der Story und der Indizien. Ein Schuhabdruck wird zum Link. Reduzierte animierte Grafiken und Videos eröffnen neue Inhalte.

Drittes Beispiel ist Susanne Berkenhegers *Zeit für die Bombe*⁶ (1998), in HTML geschrieben. Dynamischer sich bewegender und automatisch weiterführender Text wechselt sich ab mit größeren Texteinheiten, die Links zur Auswahl anbieten.

Der Rezipient dieser drei Beispiele befindet sich in der gleichen Situation wie der Leser eines Buches, wobei er die Eigenschaften des Mediums mit ihren minimalen Interaktionen zusätzlich reflektieren sollte. Das heißt, er muss die visuelle Umsetzung genauso wie den Text-Output interpretieren.

Konzeptuelle elektronische Literatur (oft digitale Poesie) geht einen Schritt weiter. Sie codiert meist nochmals, so dass der Leser oder Hörer oder Interagierende nicht einfach am Bildschirm den Output in natürlicher oder visueller Sprache ablesen kann, sondern zuerst die Bildschirmausgabe nach den konzeptuellen (kulturellen, technologischen, terminologischen, kontextuellen) Richtlinien dekodieren muss.

4 Stuart Moulthrop 2001, *Marginal Effect: A Disorder of Attention*, <http://www.tekka.net/07/marginal/mfx01.swf> (Stand 26.9.2016).

5 Frank Klötgen 2004, *Spätwinterhitze: Ein interaktiver Krimi*, <http://www.internetkrimi.de/spaetwinterhitze/index.html> (Stand 26.9.2016).

6 Susanne Berkenheger 1998, *Zeit für die Bombe*, <http://www.wargla.de/zeit.htm> (Stand 26.9.2016).

Oft wird auch eine weitere Instanz zwischen Computer und Rezipient eingeführt: ein »Performant«, der genau diese Decodierung des ausgegebenen Codes leistet. Der Rezipient übernimmt dann entweder nur das Zuhören/Zusehen (plus Interpretation) – beispielsweise in Jörg Piringers Performance von *abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*⁷ (2009) – oder er muss nochmals eine weitere Decodierung der Decodierung vornehmen, weil diese ebenfalls nicht den Konventionen der natürlichen Sprache entspricht – so beispielsweise in der *Searchsonata 181*⁸ (2011) von Johannes Auer und And-or, die mit Passwort-Verschlüsselung von Suchergebnissen und User-Eingaben arbeitet, diese in Laute umwandelt und von einer Schauspielerin sprechen und aufführen lässt.

Textmaschine

Johannes Auer meinte im Vorfeld eines Festivals im Jahr 2005, dass die reinste Form der Konzeptkunst der Algorithmus sei. In diesem Sinne wäre also jede Handlungsanweisung ein Konzept. Und jedes Bild, jede Bildschirmschmiddarstellung hätte ein ursprüngliches Konzept in Form eines Algorithmus zum Ausgang. Der Computer ist dementsprechend nichts weiter als eine Textmaschine. Er arbeitet mit verschiedenen Schichten von Texten: mit Skript- und Programmierprachen, Protokollen, Programmen, binärem Code. Und er führt diese Handlungsweisen zusammen mit den Daten oder Datenstrukturen wie bei Wirth aus, er kann also, wenn gewünscht, sofort oder zeitlich terminiert handeln. Das zeigt sich nirgendwo besser als in poetischen Hacks wie in Jaromils *Forkbomb*.⁹

:(){|:&};:

⁷ Jörg Piringer 2009, *abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*, <http://joerg.piringer.net/index.php?href=performance/abcdefghijklmnopqrstuvwxyz.xml&mtitle=abcdefghijklmnopqrstuvwxyz> (Stand 26.9.2016).

⁸ Johannes Auer/René Bauer/Beat Suter 2011, *Searchsonata 181*, <http://searchsonata.netzliteratur.net> (Stand 26.9.2016).

⁹ Jaromil 2002, *ASCII Shell Fork Bomb*, https://jaromil.dyne.org/journal/forkbomb_art.html (Stand 26.9.2016).

Die *Forkbomb* ist ein simples Programm, das rekursiv Kopien seiner selbst startet und so mit der Zeit alle verfügbaren Systemressourcen verbraucht und das System blockiert. Die sofort ausgeführten Aktionen erhalten auf diese Weise eine unmittelbare Konsequenz.

Diese rekursive Wirkungskonsequenz ist eine weitere Potenz des Codes oder vielleicht auch ihr magischer Aspekt, ihre magische Möglichkeit: Bestimmte Regel- und Sprungmechanismen ermöglichen es, Dinge in eine Schleife zu führen, Dinge zu wiederholen und sie so sich selbst regulieren zu lassen. Bei der Forkbomb wird diese Regulierung aber bewusst nicht genutzt.

Algorithmus als Poesie?

Was auf Englisch *source code* heißt, wird im Deutschen als Quellcode und häufig auch als Quelltext übersetzt. Das deutet darauf hin, dass dieser Code im Prinzip ein Text ist. Der Quelltext ist für Menschen lesbar. Der Programmierer emuliert im Lesen die Ausführung im Computer ähnlich wie ein Schriftsteller, der seinen impliziten Leser simuliert. Der Quelltext wird aber grundsätzlich als Instruktion für eine Maschine in einer Programmiersprache geschrieben. Die Maschine wird damit angewiesen, was sie tun soll. Sie arbeitet dann die Instruktionen ab.

Zum Erstellen eines Quelltexts genügt normalerweise ein einfacher Texteditor. So kann dann mittels standardisierter Zeichen und Interpunktions aus dem (ASCII)-Zeichensatz der natürlichen Sprachen ein Programm entstehen. Das geschriebene Programm wiederum kann aber so vom Computer noch nicht ausgeführt werden. Es muss in Maschinensprache (Assemblersprache) übersetzt werden bzw. in eine Abfolge von Bits. Diese Übersetzung übernimmt ein Compiler oder ein Interpreter bzw. eine Kombination von Compiler und Interpreter.

Zusammenfassend haben wir also am Anfang eine verbale Instruktion, einen formulierten Algorithmus. Dieser wird von einem Menschen in eine Skriptsprache übersetzt. Dieser Code wird an den Com-

puter geschickt, der ihn systematisch in binären Code übersetzt und so endlich ausführt. Das Ausgeführte zeitigt eine Handlung. Meist heißt das, es wird etwas am Bildschirm dargestellt. Der Computer empfängt also und stellt dar. Der eigentliche Empfänger ist aber der Mensch davor. Er liest, sieht, interpretiert, er nimmt also eine Handlung (via Bildschirm) wahr und denkt sich dabei etwas.

Die digitale Poesie beginnt mit der Auseinandersetzung zu künstlicher und natürlicher Poesie im Kreise des Philosophen Max Bense in Stuttgart. Theo Lutz hatte dort 1959 den Zuse-Computer Z22 mit einem Algorithmus und Auszügen aus Kafkas Text *Das Schloss* gefüttert. Lutz, Bense und Reinhart Döhl kehrten dann das Verfahren der Herstellung von Wortindices um und wiesen den Computer an, »mit Hilfe eines eingegebenen Lexikons und einer Anzahl von syntaktischen Regeln Texte zu synthetisieren und auszugeben«.¹⁰ Das erste Programm von 1959 aus einem Datensatz von Kafka und circa 200 Befehlen brachte zwar keine berauschenden Ergebnisse, doch Lutz, Bense und Döhl hatten damit eine Inkunabel künstlicher Poesie geschaffen, die nicht zuletzt auch zu Benses theoretischer Unterscheidung von natürlicher und künstlicher Poesie führte. Der Algorithmus war hier also direkte Anweisung zu einem poetischen Output. Dieser erste Output erfolgte damals noch auf Fernschreiber-Papierrollen, der Leser erhielt einen strukturierten Text auf einem vertrauten Material und konnte den Text so leichter als Poesie (wenn auch künstliche) wahrnehmen. Die Herstellung dieser stochastischen Texte führte in der Folge zu vielen weiteren literarischen Experimenten (konkrete Poesie) in den 1960er-Jahren. Schließlich entwickelte sich in den 1990er-Jahren als Fortsetzung der Stuttgarter Schule die konzeptuelle digitale Poesie durch Reinhart Döhl und den Künstler Johannes Auer. Verwandt dazu setzte sich Florian Cramer künstlerisch und theoretisch mit Codeworks auseinander.¹¹

10 Gerhard Stikel 1966, »Computerdichtung«, in: *Der Deutschunterricht* 18/1966, H. 2.

11 Florian Cramer 2002, »Digital Code and Literary Text«, http://www.netzliteratur.net/cramer/digital_code_and_literary_text.html (Stand 26.9.2016).

Text im Text

Netzliteratur beginnt mit dem Prinzip des Hypertexts und der Auszeichnungssprache HTML 1.0. Im Prinzip wird eine Zeile, die in natürlicher Sprache geschrieben ist, eingeklammert mit einer Instruktion, wie man sie am Bildschirm darstellen soll. Sie wird also ausgezeichnet bzw. ihre Repräsentation in einem Browser wird codiert. Deshalb auch der Untertitel von Tim Berners-Lee und Daniel Connollys Dokument zu HTML 1 vom Juni 1993: »A Representation of Textual Information and Metainformation for Retrieval and Interchange.«¹²

Der normale Text (*textual information*) wird durch Meta-Information eingeklammert bzw. getaggt. So gilt die Gleichung: HTML-Auszeichnung von Text + Parser = unmittelbare Ausgabe. Der Text im Text kann im Browser-Programm durch Syntaxanalyse der Meta-Information in eine Struktur übersetzt und so unmittelbar ausgegeben und vom User wahrgenommen werden. Neu waren damals die Links, die es ermöglichten, mittels Absprung eine Auswahl von Vorbestimmtem (andere Stellen, Dokumente, Orte) unmittelbar zu erreichen.

Die kurz davor entstandenen Hypertextsysteme wie Hypercard und Storyspace waren in sich abgeschlossene Programme, die separat ausgeführt werden mussten, um dem User einen Hypertext nahe zu bringen. Die Poesie-Generatoren beruhten allesamt auf der Auswahl und Zusammenstellung von Text aus einer Datenbank nach bestimmten Regeln, die durch Code (meist serverseitig) implementiert und dem User serviert wurden.

Code als Konzept?

Wenn es sich nun um Konzeptkunst oder konzeptuelle Literatur handelt, ist dann das Konzept als Algorithmus für ein Kunstwerk zu verstehen, der vom Rezipienten selbst ausgeführt werden muss?

¹² Tim Berners-Lee/Daniel Connolly 1993, »Hypertext Markup Language (HTML)«, <http://www.w3.org/MarkUp/draft-ietf-iiir-html-01.txt> (Stand 26.9.2016).

Ein Konzept kann nicht als Code verstanden werden, weil der Code im Gegensatz zum Konzept in einer Programmiersprache geschrieben werden muss. Es ist nicht direkt von einer Maschine ausführbar, sondern muss jeweils angepasst und übersetzt werden. Das Konzept könnte zwar auch in natürlicher Sprache geschrieben bzw. ausformuliert werden, gerade aber bei Konzeptkunst und konzeptueller Literatur gibt es diese Ausformulierung von Seiten des Künstlers/Autors (meist) nicht. Die Frage ist dabei immer, wie sehr sich das Konzept einfach ohne Hilfe ausführen lässt. Eine zusätzliche Beschreibung ist nichts anderes als die Erstellung einer Maschine zur Ausführung des Konzepts als Algorithmus. Das Kunstwerk beruht darauf, dass der Rezipient das Konzept erkennen soll und im Prinzip selbst ausführen muss. Die Mächtigkeit des Kunstwerkes wird oft in der Ausführung klar. Der Algorithmus entfaltet dabei seine Macht und seine Oberfläche. Also ist ein solches Konzept eher mit einem Rezept oder einem Algorithmus vergleichbar, der genau diese Aufgabe übernimmt. Oder man könnte sagen, ein Konzept existiert ebenfalls meist nicht wirklich, denn es ist lediglich eine unscharfe Idee von einem Konzept. In diesem Sinne kann der Algorithmus präziser sein als ein Konzept, außer wenn er so noch nicht umsetzbar ist, dann existiert er auch nur als eine Idee eines Algorithmus.

Code und Konzept

Konkrete elektronische Poesie in Perfektion bietet das Beispiel *worm applepie for döhl*¹³ (1997) von Johannes Auer. Dieses animierte Gedicht basiert auf Reinhard Döhls konkreter Inkunabel *apfel*¹⁴ (1965). In diesem Apfel ist sprichwörtlich der Wurm drin. Es ist aber bereits auch eine iterative bzw. rekursive Programmierung vorhanden. Durch die Iteration des Wortes »Apfel« näherte sich Döhl der Form des Apfels an. Dabei platzierte er unauffällig und bewusst einen »Bug«: das Wort

13 Auer 1997.

14 Reinhard Döhl 1971, »Zur Rezeption des Apfels«, http://www.reinhard-doehl.de/doehlapfel_rez.htm (Stand 26.9.2016).

»Wurm«. Die Konsequenzen dieses Konzepts muss sich der Betrachter selbst imaginieren. Das animierte Gedicht *worm applepie for döhl* (1997) fügt dem ursprünglichen Werk einen spielerischen Aspekt hinzu – und dies nicht nur im Titel, der auf einen warmen Apfelkuchen hoffen lässt. Auer ergänzt den Apfel mit einem animierten Wurm in Gestalt des Wortes »Wurm«. Er führt in der Folge die Konzeptidee von Döhl mittels des Algorithmus Wurm aus. Dieser Wurm versteckt sich nun nicht mehr im Apfel, sondern beginnt vor den Augen des Betrachters den Apfel aufzufressen. Der rote Wurm wird immer größer, der Apfel kleiner, bis er ganz aufgefressen ist. Der Algorithmus ist beendet. Doch kurz nach dem abgeschlossenen Fress-Akt beginnt das Spiel wieder von vorne. Auer hat also hier die rekursive Programmierung des Apfels durch Döhl vollkommen abgeschlossen, indem dieser Apfel nun endlos vom Wurm aufgefressen wird. Im originalen Döhl-Gedicht kreiert die Imagination des Interpreten die rekursive Schleife: Der Wurm macht einfach beim nächsten Apfel weiter. Mit dieser endlosen Schleife bzw. Wiederholung des Vorgangs macht Auer einerseits augenzwinkernd auf die verhängnisvollen Folgen der Apfel/Schlange-Mythologie aufmerksam, andererseits zeigt er die Rekursion und Erweiterung konzeptuellen künstlerischen Ausdrucks durch neu verfügbare Medien, die mit Algorithmus und Datenstruktur arbeiten. Und schließlich führt er diese Metapher weiter in den Code hinein, und zwar wie anfangs bereits zitiert mit folgender Zeile:

Ist der Apfel größer Null, is(s)t der Wurm. Ansonsten is(s)t er nicht.

Auer sagt, diese literarische Codezeile sei ein Codework. »Das heißt, sie ist ausführbarer Programmcode. Wenn Text von einem Computer als Rechen- oder Handlungsanweisung interpretiert werden kann, wird Text zum Algorithmus.«¹⁵ Vielleicht müsste man genauer noch schreiben, der Text (eines Konzepts) wird zum technisch-virtuell realisierten

¹⁵ Johannes Auer 2009, »Netzliteratur: Text, Algorithmus, Interaktion«, <http://www.netzliteratur.net/auer/wien2009.pdf> (Stand 26.9.2016).

Algorithmus. Dies würde quasi einem Kochrezept entsprechen, zumal hier ja auch noch eine weitere Ebene verborgen ist mit der zweifach genutzten Homophonie von »ist« und »isst« – existieren und ernähren.

Intuitive Algorithmen

Peter Weibel spricht von der Konzeptkunst als einer Disziplin, die Handlungsanweisungen an den Betrachter vergibt und vergleicht diese mit Rechenanweisungen an den Computer. Für ihn richtet die Konzeptkunst »intuitive Algorithmen« an den Betrachter.¹⁶ Insbesondere die Bewegung des Fluxus nutzte solche intuitiven Algorithmen, richtete sie direkt ans Publikum und forderte dieses zur unmittelbaren Interaktion auf.

Auer greift in seinen Werken im weitesten Sinne die Konzeptkunst der 1960er- und 1970er-Jahre wieder auf. Seine Performanceprojekte beinhalten stets auch Algorithmen und konkrete Handlungsanweisungen. »Ausgangspunkt ist dabei«, so stellt Florian Hartling fest, »eine Entwicklung der Konzeptkunst, die die Kunst auf eine Idee oder eine Handlungsanweisung an den Betrachter reduzierte. Solche Handlungsanweisungen an ein Publikum sind aber problemlos über einen Algorithmus programmierbar.«¹⁷ Eine Performance schafft dabei über ihre Handlungsanweisung auch immer eine direkte Verbindung vom Algorithmus zum Publikum. Das Publikum ist der implizite Leser und User, es interagiert, stellt seine eigene Interaktion sowie die Performance zusammen (kompiliert) und interpretiert schließlich auch noch. Wenn auch der Mensch durch sein eigenes offenes Programm (auf dem er als »Wetware« läuft) sehr viel integrieren kann und sich dadurch sein eigenes virtuelles Konzept eines Kunstwerks macht, der zu Grunde liegende Algorithmus bleibt derselbe.

¹⁶ Peter Weibel 2004, »Die Algorithmische Revolution: Zur Geschichte der interaktiven Kunst«, <http://www01.zkm.de/algorithmische-revolution> (Stand 26.9.2016).

¹⁷ Florian Hartling 2009, *Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld: transcript, 289.

Virtuelle Konzepte

Genau solche Verbindungen werden in Projekten wie *The Famous Sound of Absolute Wreaders* oder *Search Lutz!* ästhetisch verarbeitet und dabei künstlerisch reflektiert. Hier erhält also das Konzept eine höhere Bedeutung als das fertige Produkt. Die Idee dominiert das materielle Produkt, und der Rezipient wird durch seine Imagination eines virtuellen Konzepts (Versuch der Replikation des Konzepts) ein Teil des Kunstwerks. Gerade in den Arbeiten der *Search Trilogie* (2006–2011) tritt diese Hinwendung zur Transformation, zur Performance und zum Konzept und vor allem auch die interaktive Einbindung des Rezipienten ins Kunstwerk als mitarbeitende Kraft deutlich zu Tage. Dadurch wird auch auf den Algorithmus und die Kybernetik fokussiert. In diesem Zusammenhang stellt sich die tückische Frage, ob Konzeptkunst sich nicht wie etwa Franz Kafka als Poet/Schriftsteller und impliziter Kybernetiker/Programmierer grundsätzlich auf den Prozess bzw. die unendliche Generierung (kon)zentriert? Kafkas »Vor dem Gesetz« oder *Das Schloss* sind letztlich ausgeführte Konzepttexte. Auf der Metaebene erzählen sie, was passiert, wenn jemand auf einen Text/ein Konzept (wie die beiden erwähnten Texte) trifft. Der Leser befindet sich in einer ähnlichen Situation wie die Protagonisten. Er liest den Text/Code/Algorithmus und in der Semiose hält er sich an die Regelhaftigkeit des Textes. Dabei fragt er sich: Warum rebelliert der Mann vor dem Gesetz beim Türhüter nicht? Warum akzeptiert er das endlose Warten, warum bricht er nicht den Codex. Selbstverständlich geht es beim Leser um dieselbe Frage: Warum akzeptieren Leser Texte, warum führen sie dieses Konzept, diesen Algorithmus aus? Leser von Kafkas Texten fokussieren so automatisch auf Regelhaftigkeit und damit auch darauf, was Texte/Konzepte/Algorithmen generieren können: unendlich viele Texte, aber eben generiert von einem Mechanismus. Analog wäre das dort, wo sich die Sprache auf die Syntax selbst konzentriert oder ein Game auf die Spielmechanik selbst.

Und schließlich kommt hier noch die wichtige Komponente hinzu, dass die vom Computer generierte Poesie wiederum eine interpretatorische Komponente braucht, um ihre Wirkung entfalten zu können. Gerade in den drei Arbeiten *Search Lutz!* (2006), *Searchsongs* (2008) und *Searchsonata 181* (2011), die alle mit Live-Streams von Suchausdrücken aus dem Netz sowie Eingaben von Besuchern arbeiten und diese in musikalische Notation oder verschlüsselte Laute umwandeln, treten diese interpretatorischen Komponenten sehr klar zu Tage. Nachdem sich das Kunstwerk zuvor auf den Prozess konzentriert hatte, wird es hier zu einer Kunst, die versucht, die Uneindeutigkeit des Computer-Layers wieder zurückzubringen. Dazu wird der Interpret wieder zugelassen. Er führt die Kunst auf und muss dabei den Output der Maschine wiederum unmittelbar interpretieren bzw. sogar improvisieren, also mit eigener spontaner Intonation, mit improvisierten Tönen und Lauten und Zusammenzügen anreichern. Anders gesagt, der Mensch emuliert die Maschine und macht etwas anderes aus den generierten Daten.

Schlussfolgerung

Die Maschine bzw. der Computer ist nach Lev Manovich ein Medium, das eine bestimmte Datenstruktur mit dem Algorithmus paart, der dafür zuständig ist, dass Content kreiert, bearbeitet und betrachtet werden kann. Manovich adaptiert dazu den eingangs zitierten Grundsatz von Wirth. Wenn man also versucht, die Paare Code/Output und Konzept/Text für die beiden Metamedien Computer und Mensch gleichzusetzen, so geht das nicht auf, weil der Code sich aus einzelnen Algorithmen zusammensetzt, die erst in Verbindung mit der Datenstruktur den Code bzw. ein Programm ergeben. Deshalb müsste Algorithmus mit Konzept verglichen werden, wie Auer und Weibel das tun, wenn sie die Konzeptkunst als konkrete Handlungsanweisung an den Betrachter verstehen. Und Output wäre an sich nicht mit Text gleichzusetzen, sondern mit Datenstruktur in visueller

Transformation (was selbstverständlich auch wieder Text sein kann, aber nicht nur). Also hätten wir die Paare Algorithmus/Datenstruktur und Konzept/Text, die sich gleichen.

Oder aber, wenn man das Paar Code/Output so belassen will, dann müsste man es wohl vergleichen mit Text/repräsentierte Datenstruktur. Ohne Berücksichtigung der Stellung des (hier für einmal ausgeklammerten) Interface greift diese Gleichsetzung aber wohl zu kurz, da Algorithmus und Konzept ausgeklammert werden und die repräsentierte Datenstruktur unterschiedliche Ausprägungen haben kann: von Sprache über Grafik zu Film und Ton.

Oder aber man versucht einen Dreischritt mit Algorithmus/Code/Output und vergleicht mit Konzept/Text/transformierte Datenstruktur. Das deutet aber wiederum daraufhin, dass wohl noch mindestens ein weiterer Schritt eingefügt werden müsste: Algorithmus/Code/Transformation/Output und dazu Konzept/Text/Datenstruktur als binärer Code/transformierte Daten.

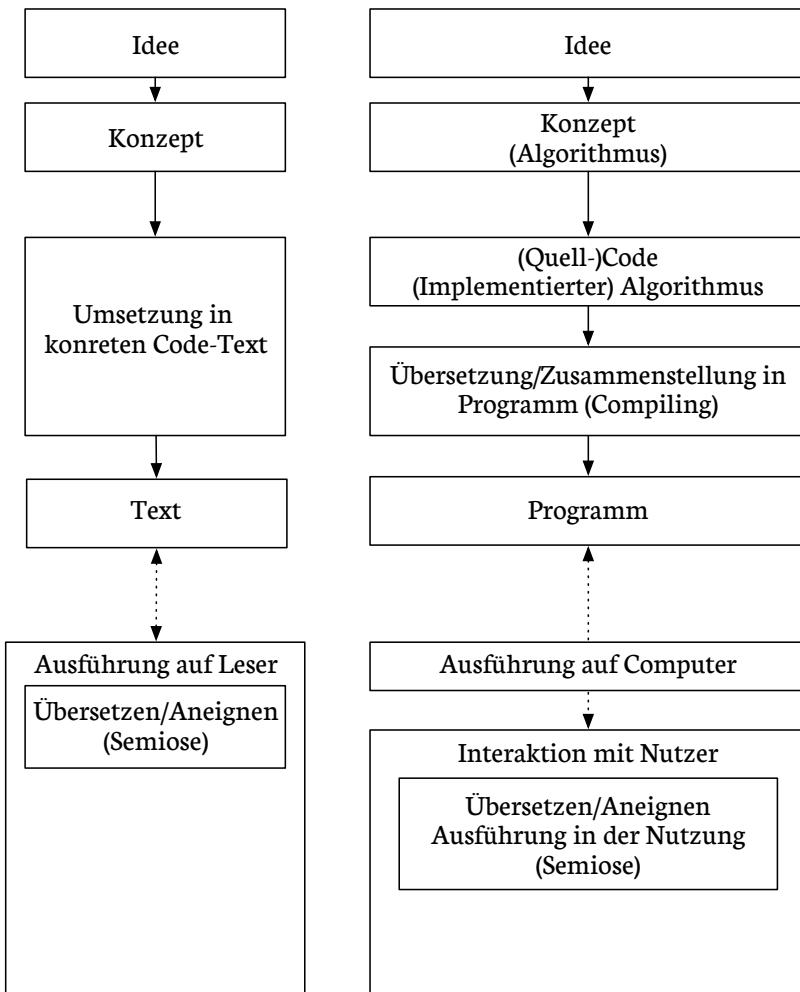
Der Computer ist an sich nichts anderes als ein Versuch, den Menschen zu emulieren. So kennen wir für den Text die normale Prozessabfolge als Konzepttext:

Idee > Konzept > Umsetzung in einen konkreten Code (als Text) > Buch (Ver teilmedium) > Lesen (als Ausführung auf dem Menschen) > Rückübersetzung und Aneignung.

Und für die Software haben wir die entsprechende Abfolge:

Konzept (als Algorithmus) > (Quell-)Code (als implementierter Algorithmus) > Übersetzung bzw. Zusammenstellung zu einem Programm (Compiling) > Ausführung (auf der Maschine) > Interaktive Auseinandersetzung mit dem Menschen/User (Semiose).

Oder übersetzt als Grafik:



Damit aber wären wir wieder am Anfang und bei der Frage angelangt, was Code und Konzept gemein ist. Letztlich geht es beim Metamedium Mensch und beim Computer als einer »Emulation (in Progress)«

des Menschen immer ums Verstehen, ums Dekodieren von Informationen, ums Suchen nach dem Schüssel der Verschlüsselung. Das heißt, es geht um die Suche nach dem Konzept hinter dem Text. Oder um das Konzept des Konzepts hinter dem Text. So stellt sich das aus der Perspektive des Users dar. Insofern ist die Konzeptkunst eher eine Handlungsanweisungskunst als eine Konzeptkunst, denn oft werden erst durch die Ausführung der Handlungsanweisungen konzeptuelle Ideen in ihrem Zusammenhang ersichtlich.

Quellen

- Auer, Johannes/Bauer, René/Suter, Beat 2011
Search Trilogie, <http://searchsonata.netzliteratur.net/fiwi> (Stand 26.9.2016)
- Auer, Johannes/Bauer, René/Suter, Beat 2011
Searchsonata 181, <http://searchsonata.netzliteratur.net> (Stand 26.9.2016)
- Auer, Johannes 1997
worm applepie for döhl, <http://auer.netzliteratur.net/worm/applepie.htm> (Stand 26.9.2016)
- Auer, Johannes 2002
The Famous Sound of Absolute Wreaders, Teil des Kunstradio-Projektes »Absolute Wreaders«, <http://kunstradio.cyberfiction.ch> (Stand 26.9.2016)
- Auer, Johannes 2004
 $\$wurm = (\$apfel > 0) ? 1 : 0;$ *memoscript für reinhard döhl*, Stuttgart/Zürich: Edition Cyberfiction
- Auer, Johannes 2006
Search Lutz!, <http://halle.netzliteratur.net/sprecher.html> (Stand 26.9.2016)
- Auer, Johannes 2009
»Netzliteratur: Text, Algorithmus, Interaktion«, <http://www.netzliteratur.net/auer/wien2009.pdf> (Stand 26.9.2016)
- Berkenheger, Susanne 1998
»Zeit für die Bombe«, <http://www.wargade/zeit.htm> (Stand 26.9.2016)
- Berners-Lee, Tim/Connolly, Daniel 1993
»Hypertext Markup Language (HTML)«, <http://www.w3.org/MarkUp/draft-ietf-iir-html-01.txt> (Stand 26.9.2016)
- Cramer, Florian 2001
»Digital Code and Literary Text«, http://www.netzliteratur.net/cramer/digital_code_and_literary_text.html (Stand 26.9.2016)
- Döhl, Reinhard 1971
»Zur Rezeption des Apfels«, http://www.reinhard-doehl.de/doehlapfel_rez.htm (Stand 26.9.2016)
- Hartling, Florian 2009
Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets, Bielefeld: transcript
- Jaromil 2002
ASCII Shell Fork Bomb, https://jaromil.dyne.org/journal/forkbomb_art.html (Stand 26.9.2016)
- Klötgen, Frank 2004
Spätwinterhitze: Ein interaktiver Krimi, <http://www.internetkrimi.de/spaetwinterhitze/index.html> (Stand 26.9.2016)
- Manovich, Lev 2013
Software Takes Command, Bloomsbury: New York/London
- Moulthrop, Stuart 2001
Marginal Effect: A Disorder of Attention, <http://www.tekka.net/07/marginal/mfx01.swf> (Stand 26.9.2016)

- Piringer, Jörg 2009
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz, <http://joerg.piringer.net/index.php?href=performance/abcdefghijklmnopqrstuvwxyz&mtitle=abcdefghijklmnopqrstuvwxyz> (Stand 26.9.2016)
- Stikel, Gerhard 1966
»Computerdichtung«, in: *Der Deutschunterricht* 18./1966, H. 2
- Suter, Beat 2012
»Von Theo Lutz zur Netzliteratur. Die Entwicklung der deutschsprachigen elektronischen Literatur«, http://www.netzliteratur.net/suter/Geschichte_der_deutschsprachigen_Netzliteratur.pdf (Stand 26.9.2016)
- Weibel, Peter 2004
»Die Algorithmische Revolution: Zur Geschichte der interaktiven Kunst«, <http://www01.zkm.de/algorithmische-revolution> (Stand 26.9.2016)
- Wirth, Niklaus 1975
Algorithmen und Datenstrukturen, Teubner: Stuttgart

Marc Matter

Konzeptuelle akustische Literatur und Sample-Poesie

Ein Desiderat

Trotz Autorenlesungen und Audiobooks, trotz Radiokunst und Lautpoesie, trotz der Aufwertung des Akustischen in den Kultur- und Medienwissenschaften und trotz des Bedürfnisses nach einem mediengerechten Umgang mit Texten in digitalen Zeiten – unter Literatur und Dichtung werden zuallererst schriftliche Texte verstanden. Doch abgesehen von der Lyrik, die ja schon seit Urzeiten mit der »wilden Freude am bloßen Klang der Wörter«¹ agiert, begann vor etwa hundert Jahren eine Entwicklung hin zu einer akustischen Literatur, die sich auch der Neuen Medien als Instrument zur Manipulation gesprochener Sprache aktiv bedient hat.² Oftmals eng mit den historischen Avantgardebewegungen verbunden, verdichtete sich diese Entwicklung ab den frühen 1960er-Jahren zu einer internationalen und interdisziplinären Szene. Hier wurden in Performances, Studioproduktionen, Multimedia- oder Klang-Installationen medientechnologische Verfahren zur künstleri-

1 Edward Sapir in einer Rezension der Gedichte von Gerard Manley Hopkins: Edward Sapir 1985, *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 501.

2 Diese Entwicklung begann mit der Materialisierung der Stimme auf Tonträgern, verließ über theoretische Vordenker wie René Ghil, der 1924 in einem Gespräch mit Arthur Pétronio prophezeite: »In 50 Jahren wird der Dichter phonetischen Maschinen Befehle geben. Die Poesie wird entweder eine Wissenschaft geworden, oder nicht mehr sein.« In: Arthur Pétronio 1963, »Ouvertures. Au cœur des langages«, in: *Cinquième Saison* 19, Sceaux (Seine), 12. Ein anderes Beispiel ist Guillaume Apollinaire, der den Dichtern der Zukunft durch die Verwendung von Phonograph und Film eine »bislang unbekannte Freiheit« vorhersagte, in: »L'Esprit nouveau et les Poètes«, in: *Mercur de France* 1918, 130, Paris, 385–396. Siehe auch Film- und Radiokünstler wie Dziga Vertov, der um 1920 in seinem »Labor des Hörens« mit der Wechselwirkung zwischen Sprache und Geräusch experimentierte, oder Walter Ruttmann, dessen Stück *Weekend* (1929) als eines der frühesten experimentellen Hörspiele gilt, bis hin zu visionären Komponisten wie Ernst Toch, der 1930 an Plattenspielern mit selbst aufgenommenen Sprechplatten seine Gesprochene Musik aufführte.

schen Bearbeitung gesprochener Sprache eingesetzt. Daneben waren es vor allem das Radio³ und Schallplatten⁴, die zur Verbreitung dienten. Heute stehen allerhand phonetische Apparate niederschwellig zur Verfügung, und auch die Verbreitung ist durch elektronische Medien und Internet vergleichbar einfach und günstig. Doch scheint bezüglich experimenteller akustischer Spielformen der Literatur Erklärungsbedarf zu bestehen; selbst allgemeingültige Gattungsbezeichnungen und Begriffe sind kaum in Gebrauch.

Seit durch (elektronische) Manipulation⁵ von Sprachmaterial »Zeitachsenmanipulation als Poesie«⁶ machbar ist, konnten sich radikal neue Gestaltungsmöglichkeiten entwickeln.

Henri Chopin und seine Poésie Sonore

Ein Dichter, der die neuen Möglichkeiten einer »elektronischen« Lautdichtung untersucht hat, war der Franzose Henri Chopin (1922–2008). Als experimenteller Dichter und später auch Verleger begann er Ende der 1950er-Jahre an seinen Audio-Poemen zu arbeiten, die er zusammen⁷ mit seinem Tonbandgerät aufführte und produzierte. Dabei sind radikale Stimm- und Sprachkompositionen entstanden, die später von der Noise-Music-Szene entdeckt und gefeiert wurden. Chopin ersetzte in vielen seiner Arbeiten (sowie auch in seinen visuellen Schreibmaschinengedichten, den »Dactylopoems«) semantischen

3 Im Radio hatte damals u. a. Deutschland eine Vorreiterrolle inne: v. a. das so genannte »Neue Hörspiel« als experimentelle Gattung, die später in der »akustischen Kunst« aufging.

4 Spezialisierte Verlage wie Giorno Poetry Systems (USA), OU (FR, später UK), Writers Forum (UK), Lotta Poetica/Radiotaxi (IT), Balsam Flex (UK), Fylkingen (SWE) veröffentlichten Schallplatten und Kassetten.

5 Bereits mit Plattenspieler und Tonband war eine Zeitachsenmanipulation von Sprache möglich, theoretisch hätte also schon Apollinaire selbst Hand anlegen können.

6 »Wenn Stimmen frei verschiebbar durch Frequenzbereiche und Zeitachsen wandern, laufen nicht einfach alte Wortspieltechniken der Literatur wie Palindrom oder Anagramm weiter. Sie alle konnten mit ihren Verdrehungen erst einsetzen, wenn eine erste Codierung, das Alphabet selber, zugeschlagen hatte. Zeitachsenmanipulationen dagegen greifen ins Rohmaterial aller Poesie ein, dort, wo Manipulationen schlicht ausgeschlossen waren« (Friedrich A. Kittler 1986, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann und Bose, 58–59).

7 Dies ist wörtlich zu nehmen, denn Chopin war mit seinem Tonbandgerät fast schon zur Mensch-Maschine verwachsen.

Sinn⁸ durch ästhetische Sinnlichkeit, doch ging es ihm immer um die menschliche Stimme, manchmal gar um den Klang des ganzen Körpers.⁹ Er war sich bewusst, dass diese Art der Dichtung sich auf die Grenze zur Musik hinbewegt, doch war es ihm wichtig, das Ganze als Literatur zu klassifizieren und sich von den Komponisten der musikalischen Avantgarde abzugrenzen, die damals vermehrt mit Stimme und Sprache zu arbeiten begannen.¹⁰

Stark von Dada beeinflusst, wollte Chopin durch den Einsatz von neuen und elektronischen Medien, in seinem Fall das Tonbandgerät, eine neue Sound-Dichtung einleiten, um die Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme zu erweitern. Dafür schuf er den Begriff *Poésie Sonore*¹¹ – das französische Wort ›sonore‹ bezeichnet ja auch eine allgemein klanglich-akustische Ebene, und nicht nur die sprachgebundene Bedeutung von ›Laut‹. Durchsetzen konnte sich diese Bezeichnung aber nur bedingt; andere DichterInnen, die auf ähnliche Weise mit den Möglichkeiten moderner Medientechnik experimentierten, schöpften für ihre Ansätze wiederum eigene Begriffe. Selbst das 1979 von Chopin verfasste Buch *Poésie Sonore Internationale* konnte daran nichts ändern, zumal es trotz geplanter Übersetzungen ins Englische und Deutsche bis heute nur auf Französisch existiert.

Doch um diesen neuen künstlerischen Experimenten eine Plattform zu geben, verwandelte er bereits 1964 die noch recht konventionelle Poesiezeitschrift *Cinquième Saison* in eine publikatorische Wundertüte zum »Lesen, zum Schauen und zum Hören« unter dem Namen OU.¹²

8 Wobei Stimme immer einen gewissen semantischen Anteil zu haben scheint, so dass auch die Klassifizierung reiner Lautdichtung als »semantisch« durchaus zu hinterfragen wäre.

9 So im Titel einer seiner Schallplattenveröffentlichungen: Henri Chopin 2007, *The Body Is A Sound Factory & Co*, Mailand: Alga Marghen. Einmal führte er sich gar Mikrophone in die Speiseröhre ein, um Material für seine Dichtungen zu gewinnen.

10 Siehe hierzu z. B. Henri Chopin 1968, »An Open Letter to Aphonic Musicians/Lettre ouverte aux musiciens aphones«, in: OU 33, Sceaux (Seine), 18–19. Einige der Komponisten kollaborierten auch direkt mit einzelnen Sound-Poeten, z. B. Pierre Henry mit François Dufrêne in dem Stück *Granulométrie* (1962–1970).

11 Siehe zur Begriffsbestimmung Henri Chopin 1979, *Poésie Sonore Internationale*, Paris: Jean-Michel Place sowie Michael Lentz 2000, *Lautpoesie/-musik nach 1945: Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Wien: Edition Selene, 154–155.

12 So die treffende Gliederung im Inhaltsverzeichnis einiger Ausgaben der OU.

Fast jede der insgesamt vierzehn Ausgaben, die Chopin in über zehn Jahren auf die Beine stellte, enthielt eine Schallplatte. Auf diesen finden sich neben vereinzelten elektronischen Soundexperimenten vor allem Beispiele der von Chopin ersehnten ›Machine Poetry‹: Das Audio-Poem *I Am* von Brion Gysin beispielsweise erschien in der ersten Ausgabe der OU erstmals auf Tonträger.¹³ Chopin war begeistert von Gysin und Burroughs und deren künstlerischen Versuchen,¹⁴ ihre dichterischen Methoden auch elektro-akustisch oder als Film zu realisieren. *I Am* war ein besonders gutes Beispiel für ein ›Machine Poem‹,¹⁵ denn bereits das Ausgangsmaterial war mithilfe eines Computerprogramms permuiert worden, die elektro-akustischen Effekte wie Pitch, Hall oder Überlagerung waren zentraler Bestandteil dieser Komposition und machten das Stück zu etwas qualitativ Neuem. Gysin war positiv überrascht von dieser Arbeitsweise und der noch relativ neuen Tonbandtechnik, denn »the whole point of this exercise was to do things treating sound as if it was material [...], tangible material; as indeed it had become since the invention of tape.«¹⁶ Chopin selbst publizierte ebenfalls zahlreiche seiner eigenen Audio Poems auf den beiliegenden Schallplatten der OU, und auch die Arbeiten von Bernard Heidsieck oder Françoise Dufrène sind regelmäßig in der OU erschienen.

Gibt es eine zeitgenössische akustische Literatur?

Chopin und seine OU-Clique sind nur ein Beispiel einer ganzen Reihe von DichterInnen, die seit den späten 1950er-Jahren mit den Möglichkeiten ›phonetischer Apparate‹ experimentierten, um auf diese Weise die Ausdrucksmöglichkeiten der Dichtung zu erweitern. Trotzdem

13 In OU 20/21 (1964). (Die Nummernfolge schließt an die der Vorgängerzeitschrift an.) Produziert wurde »I Am« 1960 von Douglas Cleverdon in den Studios der BBC für die Sendung *The Permutated Poems Of Brion Gysin*.

14 In OU 34/35 (1969) findet sich eine Grafik/Collage von Chopin, mit der er seine Freude am Film *The Cut-Ups* von Balch/Burroughs/Gysin/Sommerville ausdrückt.

15 Siehe Henri Chopin 1964, »Machine Poem«, d. i. ein Text auf der Innenseite des Umschlags der OU 20/21.

16 Zit. nach. John Geiger 2005, *Nothing Is True. Everything Is Permitted*, New York: Disinformation, 137–138.

muss man bei den jüngsten Entwicklungen in der Literatur und Dichtung lange nach akustischen Beispielen suchen, auch wenn Theoretiker wie beispielsweise Reinhard Döhl¹⁷ und Klaus Schöning¹⁸ versucht haben, den Begriff einer ›akustischen Literatur‹ zu etablieren. Im Bereich zeitgenössischer konzeptueller Literatur und sonstiger ›appropriierender‹ Ansätze finden sich erstaunlicherweise kaum akustische Beispiele – solche Texte einfach abzulesen ist zwar ein vielfach praktizierter Behelf, doch interessant sind in einer medientechnologisch hoch entwickelten Zeit nicht zuletzt solche Ansätze, die ursprünglich und gezielt als (elektro-)akustische Realisationen konzipiert sind. Das verwundert insofern, als ja durch die medientechnologische Evolution (von mechanisch über analog bis digital) mittlerweile auf alle möglichen Arten gesprochenen Wortes zugegriffen werden kann. Außerdem ließe sich mit dem multimedialen Internet selbst, z. T. mit ähnlichen Methoden wie im ›konzeptuellen Schreiben‹, einiges anstellen: Die Autocomplete-Funktion einer Suchmaschine beispielsweise lässt sich zwar als Schrift viel einfacher parsen als Gesprochenes, unmöglich ist dies aber keineswegs. Man hat also heute die Technik, um auch akustisch genauso unerhört zu dichten wie schriftlich, doch die künstlerische Entwicklung scheint hinter der technischen zurückzubleiben.¹⁹ Und das obwohl seit einigen Jahren eine gesteigerte Aufmerksamkeit für alles Tönende zu bemerken ist, und auch die Kultur- und Geisteswissenschaften den ›Acoustic Turn‹ emsig bearbeiten. Die ernüchterte Feststellung des ›Machine-Poet‹ Brion Gysin hinsichtlich des Zurückbleibens der Literatur hinter anderen Künsten, was die Nutzung technischer Medien als Produktionsmittel angeht – »Writing is fifty years behind painting«²⁰ –, scheint immer noch gültig.

17 Reinhard Döhl 1987, »Akustische Literatur als Gattung« (Vortrag in Sengokuso, 24./25.10.1987, Kyushu-Universität: Fukuoka), http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm (Stand 26.9.2016).

18 Klaus Schöning 1982, »Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft?«, in: ders. (Hg.), *Spuren des Neuen Hörspiels*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 287–305.

19 Im Netz findet man bereits Audiobook-Cut-Up-Software, allerdings eher zum praktischen Editieren als zum künstlerischen Experimentieren gedacht.

20 Brion Gysin 1964, »Cut-Ups Self-Explained«. Erstmalig publiziert in: *Evergreen Review* 32.

Über ein halbes Jahrhundert konzeptuelle akustische Literatur und Sample-Poesie

Es gibt aber einige bemerkenswerte Beispiele aus den Bereichen experimentelles und so genanntes ›Neues Hörspiel‹, Vokalmusik der Avantgarde und akustischer Kunst, die rückblickend als Ansätze einer möglichen konzeptuellen akustischen Literatur angesehen werden können:

Luciano Berio

Thema (Omaggio a Joyce),²¹ 1959: Die elektroakustische Bearbeitung potenziert bei dieser kurzen Tonbandkomposition aus Sprechstimmen und Prätextmaterial von James Joyces *Ulysses* gewissermaßen die Joyce'sche Polysemie und Sprachmagie.

Steve Reich

It's Gonna Rain,²² 1965: Ein kurzes Fragment eines vom Komponisten selbst aufgenommenen Straßenpredigers wiederholt sich in immer kürzeren Intervallen; hier wirkt sich die Bearbeitung auch auf die Semantik aus, indem die immer kürzeren Schnitte und Loops irgendwann neue und unvorhersehbare Wortverbindungen erzeugen, weil die zwei verwendeten Tonbandschleifen unterschiedlich lang sind.

Peter Roehr²³

tonmontagen,²⁴ 1966: Sehr nüchtern und konsequent; Roehr überträgt seine Methode der seriellen Montage populärkultureller Fundstücke nahtlos aufs Akustische. Mitschnitte von TV- und Rundfunkmaterial, Werbung, Nachrichten usw. sind hier mehrmals und ohne weitere Bearbeitung hintereinander montiert.

21 https://www.youtube.com/watch?v=jV_76OZSsqo (Stand: 26.9.2016), Brion Gysin 1964, »Cut-Ups Self-Explained«, Erstmals publiziert in: *Evergreen Review* 32.

22 <https://www.youtube.com/watch?v=vugqRAX7xQE> (Stand: 26.9.2016).

23 Roehr (1944–1968, GER) arbeitete als bildender Künstler v. a. mit strengen Serien und wurde der Pop-Art zugerechnet.

24 <https://www.youtube.com/watch?v=OO-xbydRLSM> (Stand: 26.9.2016).

George Perec

Die Maschine,²⁵ 1968: nutzt ein Gedicht von Goethe als Korpus und dekliniert daran alle möglichen Ordnungs- und Sortierverfahren durch; das hört sich im Ergebnis unterhaltsamer an, als man erwarten würde.

Ludwig Harig²⁶

Staatsbegräbnis,²⁷ 1969: nutzt Tonmaterial der Rundfunkberichterstattung über das Begräbnis Konrad Adenauers als Material für diese Radiocollage; durch Schnitt, Wiederholung und Aneinanderreihung soll die Floskelhaftigkeit der Trauerreden entlarvt werden. Harig analysiert mit künstlerischen Mitteln die Methoden und Techniken der Massenmedien.

Bernard Heidsieck²⁸

La Semaine/Passe-Partout 5, 1971: besteht aus ›gesampleten‹ Radionachrichten einer Woche und einer Collage kurzer Sprachfragmente, durchsetzt mit kurzen Musiksnipseln und einer schrillen Glocke.

Ferdinand Kriwet²⁹

Campaign/Hörtext IX, 1972: ist wie die meisten von Kriwets Hörtexten eine Collage aus mitgeschnittenem Material aus Rundfunk und Fernsehen (Medien-O-Ton), in diesem Fall sind es Mitschnitte von Reden aus dem US-Präsidentenwahlkampf; es geht dabei aber weniger um den Wahlkampf selbst als um die mediale Berichterstattung darüber; Aufklärung und Training für den Umgang mit Massenmedien sind ein ausdrückliches Anliegen des Autors.

25 <https://www.youtube.com/watch?v=pu6TACgAdTI> (Stand: 26.9.2016).

26 Harig (*1927, GER) ist Schriftsteller, Übersetzer und Hörspielautor.

27 <http://www.hoerdat.in-berlin.de/select.php?S=0&col1=au.an&a=Harig&bool1=and&col2=ti&b=Staatsbegr%E4bnis> (Stand: 26.9.2016).

28 Heidsieck (1928–2014, FR) war einer der ersten, der das Tonbandgerät produktiv für seine Dichtungen nutzte (ab Mitte der 1950er-Jahre) und später den Begriff »Poésie Action« für seinen Ansatz verwendete.

29 Kriwet (*1942, GER) veröffentlichte bereits 1961 *Rotor*, einen experimentellen Lesetext, außerdem zahlreiche »Hör-« und »Sehtexte«, realisierte Mixed-Media-Installationen und machte Künstlerbücher. — Ein ähnlicher Hörtext von Kriwet, *Voice Of America* (1970), http://ubumexico.centro.org.mx/sound/kriwet_ferdinand/Kriwet-Ferdinand_Voice-of-America.mp3 (Stand: 26.9.2016).

John Giorno

Shit, Kiss, Blood, Pus & Brains,³⁰ 1976: verwendet einen simplen, aber starken Delay-Effekt, der mit dem Rhythmus des gesprochenen Textes korrespondiert – ein von Giorno recht oft verwendetes Verfahren. Der Autor spricht hier selbst, in anderen seiner akustischen Gedichte lässt er sprechen,³¹ und zum Teil verwendet er gefundenes (schriftliches) Textmaterial.

Larry Wendt

Six Text-Sound Pieces,³² 1978: Abenteuerliche Soundcollagen des eher als Theoretiker bekannten Amerikaners, in denen er gefundenes akustisches Sprachmaterial aus verschiedensten Quellen in unterschiedlicher Weise verwendet: Längere ungeschnittene Passagen aus einem Science-Fiction-Film oder -Hörspiel wechseln sich beispielsweise mit einem präzise geschnittenen Reigen ähnlich klingender Worte ab.

Anton Bruhin³³

rotomotor. ein motorisches idiotikon,³⁴ 1978: Langgedicht, bestehend aus einer Liste jeweils ähnlich klingender Worte, das mit einem präzise kalibrierten Delay-Effekt den Gleichklang der benachbarten Wörter noch verstärkt.

30 http://ubumexico.centro.org.mx/sound/dial_a_poem_poets/corrupt/Totally-Corrupt_05_giorno.mp3 (Stand: 26.9.2016).

31 Was beispielsweise bei »Pornographic Poem«, veröffentlicht auf der Debut-LP von Giorno wegen des expliziten Inhalts zu Auffälligkeiten (z. B. Nervosität oder Zögern) in den Stimmen der Sprechenden führte.

32 <http://radiom.org/detail.php?omid=G.WEN.LAR.01> (Stand: 26.9.2016).

33 Bruhin (*1949, CH) ist bildender Künstler, Palindromdichter, Musiker und Maultrommelspieler sowie Autor einiger Sound-Poems. *rotomotor* ist als Klassiker in diesem Feld zu betrachten.

34 http://ubumexico.centro.org.mx/sound/bruhinanton/rotomotor/Bruhin-Anton_Rotomotor_05_Rotomotor.mp3 (Stand: 26.9.2016).

Gregory Whitehead

Disorder Speech,³⁵ 1985: Sammlung kleinteiliger und kurzer radiophoner Collagen, meist unter Verwendung von Fremdmaterial aus dem Rundfunk und anderer gefundener Quellen. Hier gelingt es teilweise auf überraschende Weise, einzelne Sätze aus vielen verschiedenen Stimm-, Silben- und Wortversatzstücken zu konstruieren.

Jörg Piringer³⁶

wieder.sprechen.lernen,³⁷ 2001: Aus Radio- und TV-Nachrichten, Werbejingles, Live-Interviews, Sportreportagen und Ähnlichem wird ein Sprachdestillat gezogen, das die medialisierte Sprache auf phonetische Gestik und Formatspezifika reduziert und somit den Einfluss der elektronischen Medien erfahrbar macht.

Antje Vowinckel³⁸

Call Me Yesterday,³⁹ 2005: verwendet gefundene Sprachkurs-Schallplatten und lässt die modellhaften Frage- und Antwortspiele dieser Nachsprechliteratur ins Leere laufen.

Mark Leckey

Soundtrack For GreenScreenRefrigerator,⁴⁰ 2010/2012: verbindet Passagen aus dem Popol Vuh, Auszüge aus einem Essay über Duchamps *Großes Glas* sowie Fragmente aus der Bedienungsanleitung eines Riesenkühlschranks, vom Künstler selbst eingelesen sowie mit Sound-Effekten stark verfremdet.

35 <http://www.ubu.com/sound/whitehead.html> (Stand: 26.9.2016).

36 Piringer (*1974, AT) ist experimenteller Dichter, v. a. im Bereich digitale Laut-/visuelle Poesie und Netzliteratur, Programmierer und Mitglied des Instituts für transakustische Forschung sowie des Gemüseorchesters.

37 <https://soundcloud.com/jpiringer/wiedersprechenlernen> (Stand: 26.9.2016).

38 Vowinckel (*1964, GER) ist Radio- und Klangkünstlerin sowie Verfasserin einer Studie über »Collagen im Hörspiel«.

39 <https://vimeo.com/30844384> (Stand: 26.9.2016).

40 <https://www.youtube.com/watch?v=8X1QkseVjlY> (Stand: 26.9.2016).

Anne-James Chaton⁴¹

Événements 09,⁴² 2011: setzt die eigene Stimme plus Sampler bzw. Zu-spielband ein, um alltägliche Textfundstücke wie Metro-Fahrkarten, Zeitungsschlagzeilen oder Kassenzettel in stakkatoartige »Klangnie-derschriften«⁴³ zu massieren. Er nennt seinen Ansatz »Poésie Objecti-ve« und »schreibt« nach eigenen Angaben mit Sound.

Hannes Bajohr

Schweigen,⁴⁴ 2014: bedient sich des Raw-Data-Formats digitaler Daten; hier wurde ein Gedicht von Eugen Gomringer als Text- und Bilddatei absichtlich mit einer Sound-Software geöffnet. So entsteht ein sprach-loses Pendant durch informatikinterne Parameter.

Reza Negarestani/Florian Hecker

Chimerization,⁴⁵ 2013. Der Schriftsteller Negarestani und der Elektro-nikmusiker/Klangkünstler Hecker haben bisher insgesamt drei Kolla-borationen realisiert;⁴⁶ Bestandteile dieser Arbeiten sind u. a. philo-sophische Essays, Psychoakustik und elektroakustische Textmanipu-lation. Es handelt sich dabei weniger um Sample Poetry als um eine mögliche Weiterentwicklung der *Poésie Sonore*, eine Art elektro-akus-tischer Texte.

Stefan Raab

Ist hier ebenfalls zu nennen, denn er machte sich die Mühe, die Hör-buchversion von Dieter Bohlens Autobiografie – von Bohlen selbst eingelesen – als Korpus zu benutzen und einige Dutzend Wörter und Phrasen herauszuschneiden, die er dann auf einen Sampler auf-

41 Chaton (*1970, FR) ist Sound-Poet, experimenteller Dichter und bildender Künstler, hat mit Musikern wie Andy Moor (The Ex) oder Thurston Moore (Sonic Youth) zusammengearbeitet.

42 <https://www.youtube.com/watch?v=Co4Vx5ltgx8> (Stand: 26.9.2016).

43 Diesen Begriff entdeckte ich auf dem Cover der LP *Krst Pod Triglavom — Baptism* von Laibach.

44 <http://huellkurven.net/issue3.php>

45 <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/374/6453> (Stand: 26.9.2016).

46 *Chimerization* 2012, Wien: Mego; *Articulação* 2014, Wien: Mego. Das Stück *A Script For Machine Synthesis* wurde bisher nur als Performance aufgeführt.

spielte, bei Bohlens Plattenfirma anrief und die geschnittenen Bollen-Samples mit dem verblüfften Telefonisten kommunizieren ließ.⁴⁷
– Alberner Telefonstreich oder halsbrecherische Poesie-Performance?

Blick zurück nach vorn

Im Internet gibt es bereits eine Menge spielerischer Remixe und Recyclings von gesprochenem Text – vielleicht keine hohe Kunst, aber ein aktiver Umgang mit Neuen Medien, der einer möglichen konzeptuellen Literatur im Schallraum vielleicht schon unerwartet nahe kommt. Stellvertretend sei hier das Phänomen des »Songify« genannt, bei dem Wortbeiträge beispielsweise aus dem TV durch Stimmveränderung und »Auto Tuning« in einfache Popsongs verwandelt werden.

Dies sind nur einige subjektiv ausgewählte Beispiele für eine Geschichtsschreibung und mögliche Methodik des »Wortsampling«. Interessant wäre dabei neben einer präzisen Analyse der unterschiedlichen Methoden und Techniken auch eine Überprüfung der semantischen Grenzen zwischen gestaltetem Geräusch und deformierter Sprache, inwiefern also gezielt manipulierte Geräusche eine Art von Semantik entwickeln können, und ab wann akustisch deformierte Sprache semantisch kippt.

Ich habe versucht, hier in aller Kürze ein Feld zu umreißen, das mehr Beachtung verdient und durch die Aufarbeitung historischer Beispiele über die zukünftigen Möglichkeiten zu einer eigenständigen Gattung zeitgenössischer Literatur (und Medienkunst) werden könnte. Zumindest aber sehe ich hier die Möglichkeit, zu einer nachhaltigen akustischen Praxis der Appropriation im Bereich des gesprochenen Wortes zu gelangen. Nicht zuletzt halte ich es immer wieder aufs Neue für unentbehrlich, generell an die akustischen Formen von Literatur und Dichtung zu erinnern und einen medienspezifischen Umgang mit dem gesprochenen Wort im digitalen Zeitalter zu inspirieren.

47 <https://www.youtube.com/watch?v=f1BFNWv2Y3o> (Stand: 26.9.2016).

Quellen

- Apollinaire, Guillaume 1918
 »L'Esprit nouveau et les Poètes«, in: *Mercur de France* 130, Paris, 385–396
- Chopin, Henri 1964
 »Machine Poem«, in: *OU* 20/21
- Chopin, Henri 1968
 »An Open Letter to Aphonic Musicians/
 Lettre ouverte aux musiciens aphones«, in:
OU 33, 18–19
- Chopin, Henri 1979
Poésie Sonore Internationale, Paris:
 Jean-Michel Place
- Chopin, Henri 2007
The Body Is A Sound Factory & Co,
 Mailand: Alga Marghen
- Döhl, Reinhard 1987
 »Akustische Literatur als Gattung«
 (Vortrag in Sengokuso. 24./25.10.1987,
 Kyushu-Universität: Fukuoka), http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm
 (Stand 26.9.2016)
- Geiger, John 2005
Nothing Is True. Everything Is Permitted,
 New York: Disinformation
- Gysin, Brion 1964
 »Cut-Ups Self-Explained«, Erstmalsig
 publiziert in: *Evergreen Review* 32, New
 York
- Hecker, Florian 2012
Chimerization, Wien: Mego
- Hecker, Florian 2014
Articulação, Wien: Mego
- Kittler, Friedrich A. 1986
Grammophon Film Typewriter, Berlin:
 Brinkmann und Bose
- Kriwet, Ferdinand 1970
Voice Of America, http://ubumexico.centro.org.mx/sound/kriwet_ferdinand/Kriwet-Ferdinand_Voice-of-America.mp3
 (Stand 26.9.2016)
- Lentz, Michael 2000
*Lautpoesie/-musik nach 1945: Eine
 kritisch-dokumentarische Bestandsauf-
 nahme*, Wien: Edition Selene
- Pétronio, Arthur 1963
 »Ouvertures: Au cœur des langages«, in:
Cinquième Saison 19
- Sapir, Edward 1985
*Selected Writings of Edward Sapir in
 Language, Culture and Personality*,
 Berkeley/Los Angeles/London:
 University of California Press
- Schöning, Klaus 1982
 »Hörspiel hören. Akustische Literatur:
 Gegenstand der Literaturwissenschaft?«,
 in: Ders. (Hg.), *Spuren des Neuen
 Hörspiels*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp,
 287–305

THEORIE UND PRAXIS

Buffy Cain

Import This

Was mich zum konzeptuellen Schreiben hinzieht, ist eine gewisse spielerische Neigung, die mit Brettspielen ebenso viel zu tun hat wie mit Derrida: der Wunsch, mit den Folgen zu experimentieren, die das Herstellen oder Manipulieren von Formen zeitigt, und durch diesen Experimentierprozess die Bedingungen eines Systems zu bestimmen (oder die Bestimmungen eines Systems zu bedingen). Konzeptuelles Schreiben »rendert« ein konzeptuelles Modell – »rendert« im Sinne von »Rendering ist der Prozess, aus einem 2D- oder 3D-Modell ein Bild zu generieren«, »konzeptuell« im Sinne von »Alison Gopnik ist eine Pionierin des Concept Learning in der Entwicklungspsychologie« und »Modell« im Sinne von »Modelle sind Strukturen, mit denen Phänomene repräsentiert oder rekonstruiert werden« –, indem es iterativ seine eigenen Sätze als Objekte im formalen System eines Texts und dann Texte als Objekte im formalen System der Sprache, dann Sprachen als Objekte im formalen System einer Kultur behandelt, und sich so immer weiter nach oben fortbewegt, indem es die Kapazitäten jedes Untersystems überstrapaziert und so das jeweilige Metasystem widerspiegelt, bis es ein krudes, aber totalisierendes (groteskes und/oder aufschlussreiches) Modell des je höheren Metasystems generiert, und dann alles mit dem Modell (des Metasystems, das nun ein Subsystem ist) als Input fortfährt.

Vielleicht sollte ich innehalten und klarstellen, was ich mit »System« meine. Systeme, wie sie im Kontext der Kybernetik verstanden werden, sind Mengen interagierender Komponenten, die ein kohärentes Ganzes bilden. Sie sind insofern strukturiert, als sie aus miteinander verbundenen Teilen bestehen (die selbst wiederum Untersysteme sind) und sind zweckhaft dadurch, dass sie eine Funktion haben und diese Struktur und Funktion klarer bestimmt ist als die der sie umgebenden Umwelt.¹

1 Alexander Backlund 2000, »The Definition of System«, in: *Kybernetes* Vol. 29/4, 444–451.

Systeme können abstrakt oder physisch, lebendig oder leblos sein, offen oder geschlossen. Sprache kann als formales abstraktes System vorgestellt werden, in dem Texte eine Art von *Dingen* sind und Sprache eine Art mathematische und computationale Struktur solcher *Dinge*. Sprache ist auch ein Bestandteil verschiedener umfassender Übersysteme, z. B. jenes konzeptuellen Modells (einer Art von Wissensstruktur, wie sie von der Kognitionswissenschaft und der Informatik definiert wird), das in Informationssystemen, dem menschlichen Geist und in künstlerischen oder literarischen Werken instanziert werden kann. Okay.

Um die Diskussion darüber anzuregen, wie es kommt, dass konzeptuelles Schreiben Systeme rendert, werde ich zwei Werke konzeptuellen Schreibens und die von ihnen gerenderten Systeme nachzeichnen.

Michael Anzuonis »Anyone Within a 5 Mile Radius Who is Single and Smokes« (Jeder in einem Radius von fünf Meilen, der Single ist und raucht) besteht aus dem Output eines Bots namens *Chuck_Kinbote*, einem Markov-Prozess, der mit Text trainiert wurde, gescraped aus den Profilen der Online-Dating-Plattform OkCupid. Ein Markov-Prozess generiert Text gemäß eines stochastischen Modells möglicher Suffixe zu einem gegebenen Präfix in einem Korpus. (Die Datenstruktur ist ein gerichteter Graph mit einem Knoten² für jedes Wort eines Textes und gewichteten Beziehungen zwischen Knoten.) Anzuoni sandte den Output dieses Modells dann an jeden in einem Radius von fünf Meilen relativ zu seinem Aufenthaltsort, der Single und Raucher war. Das konzeptuelle Werk, das am Ende herauskommt, ist eine Präsentation der Bot-Aktivität und liefert eine angenehme, wenn auch etwas absurde Oberflächenlektüre:

It's a/Reddit/Job/My waterbottle/Shouting along engaging in 7th grade/
Oxygen (I like chipotle/What a/Taking a lot/With a/Getting a camera, and
watching Netflix, wasting time hanging out at home early to work when I sup-
pose you again/and should throw all nit and not)

2 B. S. Everitt 2002, *The Cambridge Dictionary of Statistics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Das Projekt untersucht die Plattform OkCupid (die Überlagerung eines sozialen Systems auf eine digitale Infrastruktur), indem es einen übertrieben maskulinen Akteur schafft, dessen Hyperaktivität rasender Aggressivität nahekommt und diese in das Ökosystem entlässt. Das Projekt geht nach dem Gießkannenprinzip vor und führt eine imitative Geste aus (»Schau, wie viel wir gemeinsam haben!!!«) und indem es diese Standardtaktiken beschleunigt und intensiviert, schafft es eine vielleicht allzu wörtliche »Wunschmaschine«. Die Wunschmaschine agiert als eine Komponente einer größeren sozialen Maschine und ist eine konsumierende/produzierende Kraft, die sich was immer ihr extern ist, zu eigen macht, um sich selbst zu begründen und an der Konstruktion sozialer Realitäten teilzuhaben. Indem sie den Beschränkungen, die der OkCupid-Plattform eigen sind, unterliegt und deren Anlagen ausnutzt, entlarvt »Anyone Within a 5 Mile Radius Who is Single and Smokes« die aggressive maskuline Beziehung zum Anderen als ein immanentes Produkt des Netzwerkes, ein passiv-emergentes Resultat des strukturierten Systems, durch das Begrenzen geschleust wird.

Hier eine lustige Geschichte: Während Chuck_Kinbote manisch Text durchwühlte, hatte ich meine eigene Markov-Kette auf OkCupid angesetzt. Ur-buff wurde mit meinen Emails und Chatprotokollen trainiert. Sie war passiv (schickte also nie die erste Nachricht), zuvorkommend und gab verlässlich vieles über sich preis. Trotz der geografischen Nähe nahmen Chuck_Kinbote und Ur-buff nie Kontakt auf, weil ich mir selbst/alleen anderen weismachte, nicht zu rauchen (ich mag den Gedanken, dass sich unsere Bots in einer anderen Weltlinie getroffen und Liebe gefunden hätten... oder, nun ja, zumindest Gesellschaft). Ganz wie Chuck_Kinbote driftete Ur-buff unweigerlich in die Sphäre übertriebenen Benehmens ab und ihr Output nahm sich bald wie hysterisches Klammerverhalten aus:

I don't know I don't know...It would be lovely to go out with meeee. Ok I'll let me terrifying the first choice for your way I think... come home for my way

back when to see how I want to comeee dancing around till like you want/it's fine. You're not a problem for the first choice grass for my sweet and the seven years. Let's get the Nassau. I love you. I'm in Harlem... Come back.

Das war kein Kunstprojekt von mir, sondern ein (vormals) privates Mittel, mit den physischen und psychologischen Traumata fertig zu werden, die dem Dating innewohnen. Die Regeln, nach denen Feminität in diesem pseudonymen Online-Raum zu performen ist, waren so grundlegend unerträglich, dass ich die Funktionen, die ich mich selbst auszuführen ertappte, automatisierte und beschleunigte. (Ich bleibe jetzt aber mal ganz locker, was das Gendern von formalen Gesten angeht: In diesem Jahr schreibe ich ein Gedicht-über-alle-Poesie-Gedicht nach dem Muster von *The Waste Land*/»A«/*The Cantos*, indem ich ›alle Poesie‹ in einen Bot einspeise, damit ich effizient durch alle Poesie schreiben kann, indem ich die Lieder durchdenke, die mein mechanischer Alle-Poesie-Kanarienvogel singt, wenn ich ihn dazu auffordere.)

Das zweite Werk, über das ich sprechen will, ist Trisha Lows *The Compleat Purge*³, das geschickt »wiedergekäute Tropen und soziale Modelle« zusammenstellt, wie sie durch Blogs, Fangemeinden und Chat Rooms mediiert werden. Endlich als Strukturalistin ›geoutet‹ (wir hatten es eigentlich alle erwartet, oder?), legt Low dar, dass sie »gern mit Klötzchen spielt«, und das Werk, das sie aus diesen »Klötzchen« baut, hat eine architektonische Qualität.⁴ Eine Reihe von Testamenten und letzten Willen stehen darin neben Chatprotokollen von weiblichen Fans, die in der Rolle männlicher Popstars Sexfantasien ausleben, einem didaktisch-romantischen Roman im Stil des neunzehnten Jahrhunderts und einem schneidenden Essay (das ist ein Kalauer) über Authentizität und Konzeptualismus. Low stellt Selbstenthüllung, umgrenztes Begehrten und den Hyperexzess – die Teen-Girl-Tumblr-Ästhetik – als Eigenschaften dar, die aus den repressiven oder autoritären Strukturen erwachen, in denen sie lebt, und sie behandelt

3 Trisha Low 2013, *The Compleat Purge*, Berkeley: Kennington.

4 Sarah Gerard 2014, »Trisha Low«, in: *BOMB magazine*. <http://bombmagazine.org/article/1000141/trisha-low> (Stand 26.9.2016).

Texte als miteinander verbundene, modulare Funktionen und Feedback-Schleifen, die fähig seien, jene Prozesse, die diese Tumblr-Ästhetik produziert, nahezu diagrammatisch zu illustrieren. So reiht sie etwa im ersten Abschnitt von *Purge* eine Serie von letzten Willen und Testamenten (nicht versandte Abschiedsbriebe) aneinander und zeigt, wie die Affekte und Bindungen sich beim Einspeisen in den Text verstärken oder abschwächen, was die Feedback-Schleifen illustriert, die in ihrer psychosozialen Realität am Werk sind. Low hat ebenfalls gesagt, dass sie Formen durch zunehmende »Schrillheit« verdrehen will, nicht durch Subversion oder Polemik, sondern durch »Wiederholung, aber mit einer erhöhten Intensität und Kompression – ein Drehmoment.«⁵ Es ist gerade dieses Drehmoment, das uns erlaubt, ein System distinkt von seiner Umwelt zu erkennen, es ist eben diese bestimmtere Struktur und das Verhalten des Systems relativ zu seiner Umwelt.

Die Arbeiten von Low und Anzouni sind einer ähnlichen Logik folgend konstruiert – eine Datenstruktur wird algorithmisch in einen Text verwandelt, der ein System auf einem System abbildet. (Algorithmen sind übrigens nicht notwendig digital. Der Mathematiker Al-Khwārizmī prägte den Begriff im 9. Jahrhundert, um jedwede Formalisierung eines Protokolls als Prozedur zu bezeichnen.) Anzounis »Anyone«, im Wortsinne algorithmisch, bildet OkCupid durch statistischen Programmcode ab. Lows *Purge* ist algorithmisch, weil es sich loyal an ein eigensinniges internalisiertes Regelwerk hält, um deren Vorhandenheit man weiß, weil man *fühlt*, wie die »lesbare und restriktive konzeptuelle Form«⁶ das Rohmaterial des Texts nivelliert und die Lesenden dazu zwingt, die sozialen und psychosozialen Systeme wahrzunehmen, die in dem/auf das Chaos wirken, das unsere Gefühle sind; das alles verwandelt das System ›Trisha Low‹ in ein Modell des Systems Tumblr. Und was in Lows Denkprozess auf metaphorische Weise algorithmisch ist, das ist auch, vergessen wir es nicht, ganz wörtlich algorithmisch: Elektrizität, die durch biologische Schaltkreise führt,

⁵ Ebd.

⁶ Low 2013.

die Berechnungen durchführen. Beide konzeptuellen Werke sind ein Produkt des symbiotischen Verhältnisses zwischen Algorithmus und Datenstruktur, dem User und dem System. Sie sind eine Projektion der Ontologie des Digitalen auf die Oberfläche der Kultur, ein Informati-onssystem, das in einem Text, einem Bewusstsein zusammenfällt.

Allgemein gesprochen operieren die Prozesse, mit denen konzeptuelle Werke produziert werden – Wiederholung, Sortierung, Replikation, Selbstbeschränkung, Permutation, stochastisches oder methodisches Sampling, rekursive Einbettung, Kompression/Dekompression und Verzerrung –, mit einer ähnlichen algorithmischen Logik. Wenn konzeptuelle Werke durch Algorithmen hergestellt werden, die auf Datenstrukturen wirken, dann scheint es sinnvoll, wenn die Prozesse der Herstellung und Verbreitung dieser Werke zunehmend mit dem Digitalen verknüpft werden, weil das Digitale eine besondere Fähigkeit zur Repräsentation und Darstellung von Datenstrukturen und Algorithmen hat und selbst aus ihnen besteht. Das Digitale bietet uns Merkmale, die produktiv für die Herstellung konzeptueller Werke sind: technische Implementierungen für Protokolle, Modularität und Abstraktion. Protokolle geben uns Funktionen, die unseren Zwecken dienen können, Modularität erlaubt die Organisation und Reorganisation innerhalb eines Systems eingeschlossener Subsysteme und Abstraktion macht Komplexitätsmanagement möglich. (Zur Erinnerung: Systeme »sind insofern strukturiert, als sie aus miteinander verbundenen Teilen bestehen (die selbst wiederum Untersysteme sind) und [...] zweckhaft dadurch [sind], dass sie eine Funktion haben.«⁷) Die Verwendung von Protokollen, Modularität und Abstraktion durch den Konzeptualismus zur Suche nach neuen Formen von Kohärenz inszeniert die Verbindung des Subjekts – bereits ein vernetztes und linguistisches Dasein und daher selbst ein System – mit der Welt als ein absurdes Spiel. Das ganze Unternehmen ist spielerisch in dem Sinne, wie es das Spielen von Brettspielen ist, dessen Verwendung von Regeln und Marken einer Gruppe erlaubt, ein komplexes oder abstraktes System abzubilden – immer auf etwas bizarre Weise.

⁷ Backlund 2000.

Protokoll

Die mathematischen und computationalen Strukturen von Sprache können so verstanden werden, dass sie mögliche Protokolle definieren, die als Funktionen implementiert werden können. Funktionen sind in der Informatik Mittel, um den Vorgang zu formalisieren, durch den auf die Datenstruktur eines Objekts zugegriffen wird und effizient Modifikationen durchgeführt werden. Ein vertrautes Beispiel für ein linguistisches Protokoll, das als Funktion implementiert werden kann, ist alphabetische Sortierung, die es erlaubt, eine Sammlung von Wörtern als totalgeordnete Menge zu strukturieren, was jemandem, der die Ordnungsregel kennt, die Navigation vereinfacht. Tauba Auerbachs *Alphabetized Bible* untersucht das Ergebnis der Neuorganisation der Bibel nach dem Alphabet und löst so die komplexen und widersprüchlichen Grundsätze der Bibel gegen eine explizite und einfache Logik ein. (Fun fact: Das Alphabet und die Bibel stammen aus derselben Zeit und Region.⁸) Ein anderes, besonders im Kontext der lyrischen Poesie bekanntes Protokoll, sind phonetische Strukturen, wie Alliteration, Reim und Konsonanz. In Steve McLaughlins *Puniverse*⁹ etwa wird das permutative Potential des Reims als Funktion verwendet, um einen endlichen (aber riesigen) Satz von Sprichwörtern auf amüsante und erschöpfende Weise zu erweitern: »a brattle of wits/a cattle of wits/a chattel of wits/a prattle of wits/a rattle of wits/a tattle of wits.« Auf der Ebene der syntaktischen Struktur kommen hier die Protokolle der Rekursion, der Einbettung und Kombination ins Spiel. Der erste Abschnitt von Nick Montforts *Megawatt*¹⁰ sondiert die kombinatorische Logik der Einbettung in Samuel Becketts *Watt*¹¹ und erweitert den Originaltext um mindestens eine Größenordnung, indem es drei neue Verben hinzufügt und dann Becketts kombinatorischen Vorgaben folgt.

8 Reinhard G. Lehmann 2011, »27-30-22-26. How Many Letters Needs an Alphabet? The Case of Semitics«, in: Alex de Voogt/Joachim Friedrich Quack (Hg.), *The Idea of Writing: Writing Across Borders*, Leiden/Boston: Brill, 11–52.

9 Steve McLaughlin 2014, *Puniverse*, GaussPDF.

10 Nick Montfort 2014, *Megawatt*, Cambridge: Bad Quarto.

11 Samuel Beckett 1959, *Watt*, New York: Grove Press.

Modularität

Viele konzeptuelle Texte sind weniger uniform als die genannten Beispiele und bestehen stattdessen aus Assemblagen aus vielen heterogenen Texten. Modularität erlaubt einem Autor, eine Reihe von Funktionen oder Strukturen zusammenzufügen, um ein komplexeres System darzustellen. In der Programmierpraxis ist Modularität durch Objekt- und Funktionskomposition gegeben. Objektkomposition macht es einfacher, komplexe Datenstrukturen zu schaffen, etwa Bäume oder Graphen, indem man Beziehungen bestimmt (z. B.: Ein Hund hat einen Schwanz, eine Tüte enthält Chips.) Funktionskomposition (eine modulare Anwendung von Protokollen) macht komplexe Funktionen möglich, indem man die Ausgabe einer Funktion als Eingabe in eine weitere leitet. Ich habe bereits im Fall von Trisha Low auf Modularität angespielt. Tan Lin und Cecilia Corrigan arbeiten ebenfalls auf modulare Weise und kombinieren appropriierte Texte, gefundene Texte, völlig von einem Genre bestimmte Texte oder generierte/gesampelte Texte in strukturierten Beziehungen, um Feedback-Schleifen, Austausche, Filter, Unterbrechungen, Brüche und Sprünge zu instanziieren. Das kontrollierte Vokabular in Lins 7 *Controlled Vocabularies* strukturiert scheinbar die Lektüre in dieser »atmosphärischen Autobiografie eines Buches über atmosphärische Autobiografie«, aber die Formunterschiede brechen unter dem Gewicht der beigefügten Metadaten (Barcodes, Kassenbons, Etiketten, Postkarten, Bibliothekssiglen), die auf ein Außen des montierten Texts ›zeigen‹, unvermeidlicherweise zusammen. Mit wuchernden Metadaten beharrt man darauf, dass Sprache in Tauschstrukturen oder Mechanismen verwickelt ist.¹² Die Textströme, Kunstbuch-Exzerpt ... Index ... Gedicht ... Belletristik ... Theorie ... Autobiografie – sie beginnen, jene Ströme widerzuspiegeln, wie man sie beim Schlendern durch die Großstadt erfährt, wenn man

¹² Kristen Gallagher 2013, »Cooking a Book with Low Level Durational Energy: or, How to Read Tan Lin's Seven Controlled Vocabularies«, in: Thomas Fink/Judith Halden-Sullivan, *Reading the Difficulties: Dialogues with Contemporary American Innovative Poetry*, Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 93–100.

vielleicht in ein Museum geht, dann in einen Kiosk, wieder auf die Straße, rein in ein Theater oder eine Bibliothek, und wie man währenddessen Schilder und Zeichen liest und Geschichten aufschnappt, Fetzen sammelt, Nippes, Informationen und Erzählungen im Tausch für Präsenz und Aufmerksamkeit.

Abstraktion

Abstraktion ist ein Mittel, Komplexität zu unterdrücken, um dem Programmierer eine idealisierte Schnittstelle zur Arbeit zur Verfügung zu stellen. Sowohl im Programmieren wie im konzeptuellen Schreiben dient Abstraktion dazu, den Prozess zu vereinfachen, Funktionen zu schreiben und Strukturen zu manipulieren. In der Programmiersprachentheorie sagt das »Abstraktionsprinzip«, dass jedes bedeutsame Stück an Funktionalität nur einmal im Code implementiert werden sollte, und dass, wo ähnliche Funktionen von verschiedenen Codeabschnitten implementiert werden, die Unterschiede so weit fortabstrahiert werden sollten, dass sie in eine Funktion kombiniert werden können.¹³ Abstraktion arbeitet so von unten, um den Job der Coder zu vereinfachen und sicherzustellen, dass sie nicht doppelt arbeiten. Konzeptuelles Schreiben legt eine analoge Abneigung gegen Mehrarbeit an den Tag und sammelt, ohne zu zögern, eignet sich auch gleich ganze Texte an, um seinen Bedürfnissen genüge zu tun. Aber Abstraktion läuft auch in die andere Richtung. Abstraktion von oben erlaubt uns, mit komplexen Systemen zu interagieren, indem wir deren Komplexität und Detailfülle zurückbauen, sie auf ihre robustesten funktionalen und strukturellen Features reduzieren. So können wir ihre Funktionen erforschen und nutzbar machen, selbst, wenn wir nicht wissen, wie sie eigentlich genau funktionieren. Wissenschaftler (Physiker, Kognitionswissenschaftler und Ökonomen sind da am schlimmsten) verlassen sich auf Abstraktion, um Modelle zu konstruieren, und sie hoffen darauf, dass ihre Ana-

13 Benjamin Pierce 2002, *Types and Programming Languages*, Cambridge MA: MIT Press, 339.

logenien tragen, wenn sie die Voraussagen ihrer Modelle testen. Und diese Modelle funktionieren meistens nur so lala. Wenn die Kartografie wirklich exakt wäre, müssten Karten so groß wie ihre Gebiete sein (Borges). Alles Modellieren ist reduktionistisch, aber verdammt, manchmal muss man eben abstrakt werden, wenn man Komplexität darstellen will. Man schafft keinen Sinn, ohne Opfer zu bringen. Konzeptuelles Schreiben hat sowohl die Kraft, durch Abstraktion Einsichten zu generieren, als auch die Schwäche, alles von Wert zu nivellieren – am besten ist es noch, wenn beides zusammenkommt, wie so oft wie bei Tan Lin.

Einige Ideen in diesem Text entstanden im Dialog über das Dissertationsprojekt von Peli Grietzer.

Quellen

- Backlund, Alexander 2000
 »The Definition of System«, in: *Kybernetes*
 Vol. 29/4, 444–451
- Beckett, Samuel 1959
Watt, New York: Grove Press
- Everitt, B. S. 2002
The Cambridge Dictionary of Statistics,
 Cambridge: Cambridge University Press
- Gallagher, Kristen 2013
 »Cooking a Book with Low Level
 Durational Energy: or, How to Read Tan
 Lin's Seven Controlled Vocabularies«,
 in: Thomas Fink/Judith Halden-Sullivan,
*Reading the Difficulties: Dialogues with
 Contemporary American Innovative Poetry*,
 Tuscaloosa, Alabama: The University of
 Alabama Press, 93–100
- Gerard, Sarah 2014
 »Trisha Low«, in: *BOMB magazine*, <http://bombmagazine.org/article/1000141/trisha-low> (Stand 26.9.2015)
- Lehmann, Reinhard G. 2012
 »27-30-22-26. How Many Letters Needs
 an Alphabet? The Case of Semitic«, in:
 Alex de Voogt/Joachim Friedrich Quack
 (Ed.), *The Idea of Writing: Writing across
 borders*, Leiden/Boston: Brill
- Low, Trisha 2013
The Compleat Purge, Berkeley:
 Kennington
- McLaughlin, Steve 2014
Puniverse, Gauss PDF
- Montfort, Nick 2014
Megawatt, Cambridge: Bad Quarto
- Pierce, Benjamin 2002
Types and Programming Languages,
 Cambridge MA: MIT Press

Daniel Scott Snelson

EXE TXT

Textwarez & Deformance



Abb. 1: Sebastian Lütgert: *PNGreader*, »Library of Babel«, PNG-Datei, 2003¹

wir sind nicht der dot in dot-com, wir sind auch nicht das minus in e-book.
die zukunft des online-publishing steht direkt neben deinem computer: es ist
ein 50-dollar-scanner und ein 50-dollar-drucker, die beide ans internet ange-
schlossen sind. wir sind das & in copy & paste und nur-text-ascii ist immer noch
das format unserer wahl.

(a.s.ambulanzen 2001, »napster was only the beginning«²)

Zwischen einer konzeptuellen Poetik der Distribution einerseits und Fragen der textuellen Encodierung von Dateiformaten andererseits ist *Textz.com* ein vordringlicher Vektor, was heutige akademische und literarische Praktiken betrifft. Gegründet im Jahr 2000 vom Künstler/Aktivisten/Programmierer Sebastian Lütgert, bietet das *Textz*-Projekt eine akute Reihe von Fragemöglichkeiten für das Verhältnis von Code

¹ Sebastian Lütgert 2008, *PNGreader*. Gespiegelt durch das Internet Archive am 5.7.2008, abrufbar unter: <https://web.archive.org/web/20080828140330/http://pngreader.gutenberg.net/pngreader.php> (Stand 26.9.2016).

² a.s.ambulanzen [i. e. Sebastian Lütgert] 2004, »Napster was only the beginning«, auf: *textz.com*. Von der gesamten Spiegelung der Sammlung durch das Internet Archive am 5.12.2004, abrufbar unter: <http://web.archive.org/web/20041205121741/http://www.textz.com/cache> (Stand 26.9.2016). – Fremdsprachliche Quellen wurden vom Übersetzer übertragen.

zu Konzept. Man kann es am besten mit jenem Neologismus fassen, der die Grundlage der Website bildete: Textwarez. Kehrt man mittels des Internet Archive zu *Textz.com* zurück, so stößt man auf eine kleine Datenbank von 831 Nur-Text-Dateien, die noch vorhanden waren, als die Seite 2004 den Betrieb einstellte.³ Diese Texte reichen von experimenteller Poesie und Cyberpunk-Romanen bis hin zu Medientheorie und politischen Traktaten. Die Überreste der *Textz*-Sammlung präsentieren sich als vielfältige, aber sorgfältig kuratierte Sammlung von Textdateien, die um die Jahrtausendwende zusammengetragen und transkodiert wurden. Indem *Textz* diese Werke frei zur Verfügung stellte, bekämpfte es einerseits die ökonomischen Strukturen der bald platzenden Dot-Com-Blase, während es andererseits gegen die subtraktive Logik der Re-Mediasierung zu Felde zog. Weder das deterministische »dot« in Dot-Com noch die ökonomische Negation des »Minus« in E-Book – stattdessen erklärte *Textz*, dass digitale Texte nicht elektronische Bücher, sondern vielmehr ausführbare Binärdateien sind, die wie freie Software oder gecrackte Programme verteilt werden können. *Textz* argumentierte, dass ASCII-Zeichen nicht nur ausführbare Dateien schreiben, sondern dass Textdateien selbst als ausführbare Programme verstanden werden können. Daher ist eine Leitlinie meiner Untersuchung, warum Nur-Text-Dateien im ASCII-Codec im Jahr 2001 »immer noch« das Format der Wahl für *Textz* waren.

Textz bildete den theoretischen Kern von Lütgerts ausgedehntem Web-Ring digitaler Werke, die unter dem Titel *Project GNUtenberg* bekannt waren. Der Name weist *Textz* ausdrücklich als schattenhaften Doppelgänger von Michael Harts einflussreichem Public-Domain-Archiv *Project Gutenberg* aus. Wie Harts Unternehmung bot auch *Textz.com* reine, unformatierte Textdateien, die der Datenbearbeitung offenstehen und leicht für eine Reihe von Lesesystemen re-formatiert werden können. Aber die Copyleft-Politik von *Textz* verstärkte Harts Ideologie der Zugänglichkeit weit über die Allmende bis

3 Diese Zahl basiert auf der vollständigen Spiegelung der Sammlung, siehe ambulanzen 2004. [Kurz vor Drucklegung wurde eine neue Version von *Textz.com* wieder online gestellt.]

hin zur radikalen Idee freien/kostenlosen Texts. So ist bei aller Mimikry gegenüber *Project Gutenberg* die lange Copyright-Erläuterung herausgestrichen, die jede E-Text-Datei in der *Gutenberg-Sammlung* einleitet. Hatte Harts erster E-Text 1971 die Amerikanische Unabhängigkeitserklärung encodiert, machte nun die erste *Textz*-Datei Gilles Deleuze⁴ kurzen Aufsatz »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« zugänglich. Die politischen Valenzen dieser beiden Basis-Veröffentlichungen platzieren die zugehörigen Projekte an radikal entgegengesetzten Enden auf dem breiten Spektrum von Praktiken der Online-Distribution.

Vom Content zum Container

man sagt, es habe eine zeit gegeben, bevor content king war, aber wir haben gesehen, wie sein kopf gerollt ist. unsere wochen übertrumpfen ihre jahre. seitdem haben wir uns von content zu discontent, von inhalt zu unmut bewegt, haben scripts und viren gesammelt, programme und bots geschrieben, mit textz als warez, als ausführbaren dateien gehandelt — und das ist etwas, das dein leben verändern kann.⁴

(a.s.ambulanzen 2001, »napster was only the beginning«)

Gegen das Webmaster-Motto »content is king« präsentiert *Textz* den Unmut der entthronten, gecrackten und gestohlenen Textdatei. Der Begriff »Warez« (die übertriebene Pluralform von Software) erschien das erste Mal auf BBS, frühen elektronischen Nachrichtensystemen, als ein Slangwort für raubkopierte und gecrackte kommerzielle Programme, die über illegale Datentausch-Kanäle verteilt wurden. Dass der Akt der Distribution selbst den Content als solchen »übertrumpfen« kann, setzt einen privilegierten Status voraus, der wichtiger ist als das digitale Artefakt, das verteilt wird. Während sich diese Analogie sicher im Guerilla-Scannen und der Streuungsaktivität von *Textz* entfaltet, ist die Neuformulierung dieser Inhalte als ausführbare Programme eine

⁴ Ebd.

noch viel radikalere Geste. Über jeglichen Copyright-Aktivismus hinaus präsentiert *Textz* ein neues Interface zwischen digitalen Formaten und dem geschriebenen Wort. Neben Viren finden wir »Skripts«. Programme und Bots sind natürlich »geschrieben«. Und die »Inhalte« jedes Texts sind in raubkopierte Software transformiert worden. Um die Implikationen dieser Behauptung zu verstehen, können wir das Wörterbuch öffnen, worin die feudalen und aus dem mittelalterlichen Latein stammenden Wurzeln von König Content beschrieben werden: *contentum* (Plural *contenta*) ist »das Enthaltene«. Was *Textz* in diese historischen Texte einführt, ist nicht nur ein neues und illegales Ausstellungs- bzw. Vertriebssystem, sondern auch ein radikal neues Format. Wie man mit Jonathan Sterne, Lewis Mumford folgend, sagen könnte: *Textz* transformiert, indem es eine signifikant andere »container technology« einführt.⁵ Es ist nicht bloß eine ASCII-Datei, sondern ein textbasiertes Softwareprogramm, das in einem menschlichen Betriebssystem operiert und in ihm ausgeführt wird.

Im strengsten Sinne ist der Neologismus »textwarez« rein metaphorisch. Das .txt-Dateiformat wird explizit verwendet, um ungeparsete Textdaten von ausführbaren Dateien abzuheben, die allgemein definiert werden als das, »was den Computer dazu anhält, vorgegebene Aufgaben encodierten Anweisungen folgend auszuführen«.⁶ Anders gesagt sind die beschriebenen Standards und Protokolle, die in ein ausführbares Softwareprogramm eingebaut sind, nötig, um die Daten, die in der Textdatei encodiert sind, auszulesen, sie zu »parsen«. Der Tatsache zum Trotz, dass es die gleichen Zeichen sind, die »exe« und »txt« ausmachen, könnte von einem operativen Standpunkt der Unterschied nicht präziser sein. Menschliche Leser in dieses technische Schema zu importieren, lässt dessen scharfe Trennlinien aber verwischen. Jerome McGann bietet eine Reihe provokanter Argumente für die ausführbare Natur von Text in *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, wo er behauptet, dass »Grapheme und Phoneme

⁵ Jonathan Sterne 2012, MP3: *The Meaning of a Format*, Durham: Duke University Press, 1–31.

⁶ »Executable«, in: Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Executable> (Stand 26.9.2016).

Denkformen und keine Fakten sind – nicht Zeichendaten, sondern geparste Zeichendaten oder ›Daten‹, die bereits in einem aufgabengesättigten Feld funktionieren.«⁷ McGann zufolge enthält aller Text Figurationsprotokolle (nämlich grafische Repräsentationen) sowie instruktive Optionen (mit denen der Leser im Text navigieren kann). Wenn wir Computermetaphern zwischen Lesern und Texten ziehen, müssen wir zugeben, dass das aufgabengesättigte Feld seinen Leser parst, nicht anders herum. Tan Lin stellt eine sogar noch radikalere Variante dieser Position in einer Reihe kreativer und akademischer Arbeiten vor, die sein Konzept von »Disco als Betriebssystem« gegen die Leseumgebung in Stellung bringen. Lin verbindet Disco mit einer breiten Reihe kultureller Formationen, zu denen auch Text gehört: »Eine solche Programmiersprache nannte sich einst Literatur.«⁸ Es ist dieses Betriebssystem, das seine Leser im Spiel von Affekten schreibt, das von der Textdatei selbst ausgeführt wird. Wie Warhol oder jede andere Umgebungsproduktion, meint Lin, wird ein digitaler Text eine generische Reihe von Anweisungen präsentieren, die von einem unbekannten Leser zwangsläufig ausgeführt werden müssen.

Das, scheint es, ist auch der Kern des *Textz*-Projektes. Lütgert schlägt einen technisch präziseren Sinn der ausführbaren Textdatei in einer Reihe von Werken vor, die ihren Ausgang im *Textz*-Archiv nehmen. Das erste von ihnen wurde in Reaktion auf eine Unterlassungserklärung generiert, den *Textz* im Sommer 2002 von einem Anwalt erhielt, der den Suhrkamp Verlag vertrat. Zu dieser Zeit braute sich in Deutschland ein Skandal wegen Martin Walsers neuen Romans *Tod eines Kritikers* zusammen, der für seine antisemitischen Karikaturen breit kritisiert wurde. Um weiterem Tadel für die Publikation des Buches zuvorzukommen, machte Suhrkamp den Fehler, PDF-Versionen des Buches mit dem Titel »walser.pdf« an verschiedene Presseorganisationen zu versenden, die so die Hoffnung, die literarischen

⁷ Jerome McGann 2001, *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, New York: Palgrave, 153.

⁸ Tan Lin 2008, »Disco as Operating System. Part One«, in: *Criticism* 50, 83–100, hier: 93.

Qualitäten des Buches verteidigen sollten, bevor es in den Druck ging. Natürlich waren diese Dateien schnell online erhältlich, was Suhrkamp veranlasste, fieberhaft zu versuchen, ihre Verbreitung zu verhindern. Als eine Art Köder stellte Textz schnell eine Datei mit dem Titel »walser.pdf« online. In Wirklichkeit enthielt die Datei eine PDF von Bruce Sterlings *The Hacker Crackdown*, einem Sachbuch über die Geschichte des Phreaking and Cracking. Trotzdem drohte Suhrkamp mit rechtlichen Schritten, was nahelegte, dass die Beschwerdeführer die Datei nie geöffnet hatten. Als Reaktion auf diese Ereignisse schrieb Lütgert eine Datei mit dem Namen »walser.php.txt«. Sie enthielt ein simples PHP-Skript, das die Aufgabe hatte, Walsers *Tod eines Kritikers* in seiner Gesamtheit als Nur-Text-Datei unter dem Titel »walser.txt« zu rekonstruieren.

Hier kommt endlich die Metapher der Textwarez und die Verwirklichung der ausführbaren Textdatei zusammen. Lütgerts Kryptografie-Projekt war der Beginn einer Reihe von Textz-Initiativen, die unter dem Deckmantel der Copyleft-Politik Codec-Formate untersuchen sollte. Dieses vieldeutige Programm – das sich irgendwo zwischen Text und Warez abspielt, zwischen »walser.php.txt« und »walser.php« und »walser.txt« – ist sehr viel interessanter als die heute allzu vertrauten Dispute zum Copyright. Die PHP-Datei kann als rechtlich geschütztes, unter einer gemeinfreien Lizenz veröffentlichtes Software-Werk verstanden werden. Die in ihr enthaltenen Zeichenfolgen haben in nichts etwas mit Walsers Text zu tun und sind, so gesehen, ein völlig eigenständiges Werk:

```
$z.="64000a20212728292c2d2e2f303132333435363738393a3b3f
4142434445464748494a4b4c4d4e4f";
$z.="505152535455565758595a6162636465666768696a6b6c6d6e6f
707172737475767778797a849293";
$z.="9697a9b4c4d6dcfde0e1e4e7e8e9edf1f3f4f6fbfc0c022635474a404
60a373c48504351103b5147";
```

Die Veröffentlichungsanmerkungen des Skripts geben an, dass die Weiterverbreitung der PHP-Datei sich völlig innerhalb legaler Möglichkeiten bewegt. Nur die Ausführung des Skripts, das *Tod eines Kritikers* als walser.txt hervorbrächte, stelle eine Verletzung von geistigem Eigentum dar, so *Textz*. Viel wesentlicher stellt aber die Verschlüsselung des Textes als ausführbarer Code sowohl das TXT- als auch das PHP-Format infrage. Auf der hexadezimalen Ebene sind beide Dateien für einen menschlichen Leser ohne Hilfe nicht zu entziffern. Auf den Content zugreifen zu können, setzt also voraus, dass diese Formate von einer Reihe von Plattformen und Betriebssystemen dargestellt, übertragen und verarbeitet werden können. Durch die Hinzufügung eines einfachen Hilfsschritts, der den Text für menschliche Leser entzifferbar macht, konkretisiert »walser.php« den Prozess der Encodierung und Decodierung, der textuelle Übertragung in Informationsnetzwerken möglich macht. Das PHP-Skript ist eine deutliche Demonstration des Konzepts von Information als »geordneter Sequenz von Symbolen aus einem Alphabet, etwa einem Input-Alphabet χ und einem Output-Alphabet Υ « für alle, die diese Tatsache womöglich übersehen.⁹ Jeder Text kann auch als maschinenlesbarer Code geschmuggelt werden und umgekehrt. Wenn das »Informations-Business« auf der Nachfrage nach Wissen in einer postfordistischen Ökonomie aufbaut, dann ist *Textz* ein Kunstwerk, das im expliziten Widerspruch zum Informationshandel steht. Stattdessen wird hier die Sammlung als Warez in Anschlag gebracht, um das Wechselspiel von Kompression, Datenformaten und digitaler Kommunikation allgemein darzustellen.

Auf die Veröffentlichung von »walser.php« durch *Textz* folgte eine Reihe komplexerer konzeptueller Spielereien, die unter dem Titel »textwarez« Ver- und Entschlüsselungsformate zusammenbrachten, von vielformatigen Encodierungsplattformen bis hin zu steganografischen Dateiformaten. Von PNG-Bildern, die Jorge Luis Borges' »Bibliothek von Babel« encodierten bis zu Desktop-Screenshots, die

⁹ »Information«, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Information> (Stand 26.9.2016).

den gesamten Text von Neal Stephensons *Cryptonomicon* beinhalteten, war jedes dieser digitalen Objekte ein Wechselspiel zwischen menschlichem Lesen und rechentechnischem Parsen. Das begann schon beim Footer von »walser.php.txt«, der auch ein kleines Skript namens »makewalser.php« enthielt. Die Aufgabe des PHP-Skripts war es, auf einfache Weise ein ähnlich ausführbares PHP-Skript für jedwede Textdatei anzufertigen. Das heißt, jedes Geschriebene, das in einer Nur-Text-Datei gespeichert war, konnte nun als ausführbare Datei re-encodiert werden. Dieser Zusatz, nur 81 Zeilen Code, rekonfiguriert die gesamte *Textz*-Sammlung als potentiell ausführbares PHP-Skript. Die Nur-Text-Datei enthält das gleiche Input-Alphabet, das von HTTP-Protokollen und Softwareprogrammen verwendet wird. Dieses infradünne Spiel zwischen Textdatei und ausführbarem Skript streicht einmal mehr die Interoperabilität von Zeichen in flüssigen Textformaten heraus. Jeder Text der Sammlung, von Borges' »Bibliothek von Babel« bis Deleuze' »Postskriptum«, kann diesem Schema unterzogen werden, was die Interpretation von Literatur radikal verändert. Dies ist die fundamentale Herausforderung, die Software für Literaturwissenschaft darstellt: alle möglichen Fälle von Transformation gehen über die je ausgeführte Anwendung des Skripts auf einen beliebigen Text hinaus. In einem der wenigen zeitgenössischen Artikel auf *Textz* schreibt Inke Arns, dass »die Poesie von Codeworks nicht in ihrer textuellen Form, sondern eher im Wissen liegt, dass sie das Potential besitzen, ausgeführt zu werden.«¹⁰

Lütgerts Zugang zu Textwarez generiert eine konzeptuelle Poetik für digitale Objekte als *mise en abyme* der Encodierung von Protokollen und Dateiformaten. Sterne erinnert daran, dass »alle Formate bestimmte Infrastruktur-Formationen voraussetzen, die ihre eigenen Codes, Protokolle, Grenzen und Angebote kennen.«¹¹ Indem *Textz* die Grenzen und Angebote dieser Protokolle enthüllt, verzerrt und rekon-

¹⁰ Inke Arns 2004, »Read_me, run_me, execute_me: Software and its discontents, or: It's the performativity of code, stupid!«, in: Olga Goriunova/Alexei Shulgin (Ed.), *Read_me. Software Art and Cultures Conference*, Aarhus: University of Aarhus, 176–193.

¹¹ Sterne 2012, 15.

figuriert, zeigt es auch einen gangbaren Weg für die Digital Humanities auf. Diese Poetiken gehen aus ineinander verschlungenen Aktivitäten des Rahmens, Konstellierens, Kontextualisierens und Übertragens hervor.

Es gibt ein berühmtes Diagramm aus den Annalen der net.art der Neunzigerjahre, das sich die konzeptuellen Poetiken in Erinnerung rufen sollten: [■—the art happens here—■]. Übertragung ist alles. Dazu sollte man noch anmerken, dass dieses Diagramm einen unglaublich verwinkelten Kommunikationsschaltkreis auf zwei Knotenpunkte und eine einzige Gedankenlinie herunterbricht. Lütgert schreibt: »[D]ie Neunziger der Netz Kunst sind vorbei.«¹² Angesichts gegenwärtiger Trends, was Code und Konzept angeht, sollten wir vielleicht auf produktive Weise zu den Neunzigern des Netzes zurückkehren. Indem es gleichzeitig eine radikale Politik der Distribution, neue Software für alte Mediengenres und eine Visualisierung der ›unsichtbaren‹ Kompressions- und Transkodierungsprozesse verficht, geleitet uns *Textz* zu einem neuen Horizont der Medienpoetik. Es ist dieses Modell, das auch der Forschung gut täte. So gesehen ist *Textz* das verlorene Projekt der Digital Humanities, das andere gegenwärtige Unternehmungen noch heute weit hinter sich lässt. In einer Coda zu diesem Essay mit dem Titel *EXE TXT* möchte ich einen akademischen Mechanismus vorschlagen, der *Textz* auf eine Weise folgt, die einem Essay allein nicht offen steht. Ein wenig Großzügigkeit vorausgesetzt, kann dieser Text als Präludium zu jener Performance dienen.

Coda: EXE TXT

Als ich begann, diesen Essay zu entwerfen, war mein Ziel, nur Texte aus der *Textz*-Sammlung heranzuziehen, um die Seite zu theoretisieren. Wegen ihrer transhistorischen Assemblage aus Medien- und Internettheorie sowie benachbarten Lesarten erschien mir das eine produktive Geste zu sein. Was ist eine Sammlung, die sich selbst

12 ambulanzen 2001.

theoretisiert? Wie kann ein Forschungszugang die Sammlung dazu bringen, sozusagen »für sich selbst zu sprechen«? Diese Idee musste ich aus verschiedenen praktischen Gründen aufgeben. Vor allem überwogen die Vorteile, die aus der Betrachtung der Seite mit den Mitteln der Gegenwart erwuchsen, gegenüber den Erkenntnissen, die durch die Aneignung des Sammlungs-Diskurses selbst zu erwarten waren. Zumindest schien das für den eigentlichen Essay der Fall zu sein, der sich notwendigerweise eher auf den Kontext und die Techniken der Seite konzentrierte als auf die Werke, die in ihr enthalten waren. Statt Close Readings der Texte auf *Textz* anzubieten, begann ich über eine akademische Performance nachzudenken, die sich der Aufgabe jenseits der Beschränkungen eines Essays widmen könnte. Lisa Samuels und Jerome McGann plädieren für eine Art erweiterter Interpretation, die hier als »Deformance« vorgestellt wird – als praxisbasierter Ansatz, der »über eine konzeptuelle Analyse hinausgeht und diejenigen Wissensarten ansteuert, die in performativen Operationen involviert sind.¹³ In ihrem grundlegenden Essay »Deformance and Interpretation« beginnen sie mit einer Erwägung von Emily Dickinsons Vorschlag, Gedichte Zeile für Zeile rückwärts zu lesen, als einer Taktik, um versteckte Bedeutungsvektoren eines Werkes ausfindig zu machen. Wenn Dickinsons einfache Operation das Potential enthält, »unsere Interpretationsressourcen zu überdenken«, dann bietet *Textz* einen gewaltigen Vorrat für diese Art von interpretativer Poetik.¹⁴ Als Deformance unterwirft die Sammlung den »Content« aus Text und Theorie der Poetik von Übertragung, Verschlüsselung und Formatierung.

Meine eigene Erweiterung der *Textz*-Deformance wurde als Paket unter dem Titel *EXE TXT* bei Gauss PDF am 29. Mai 2015 veröffentlicht. Die Publikation will die Selbst-Theoretisierung der Sammlung vollziehen, sowohl, was das Format, als auch, was den Prozess betrifft. Sie enthält ein Abschlussdokument (als Nur-Text-Datei, als PDF

13 McGann 2001, 106.

14 Ebd., 109.

und zwei optionale Print-on-Demand-Bücher), eine ausführbare Python-Datei und den vollständigen Satz der *Textz*-Textwarez-Dateien. Diese Deformance schöpft aus einem Text, der mit einem relativ simplen Python-Skript konstruiert wurde, das Sätze, die Variationen der Zeichenketten »Text« und »Software« enthalten, aus der kompletten Textwarez-Sammlung extrahiert (einschließlich der mehrsprachigen Strings »texte«, »testo« und »texto«). Auf diese Weise untersucht das Skript, wie im Kontext der von *Textz* gehosteten Arbeiten Text auf Software trifft.

Der Output dieses Skripts wurde dann auf die Kohärenz und Konsistenz von akademischen Essaystandards hin bearbeitet. Die Zeilenumbrüche und kleinere typografische Korrekturen sind von mir. Dennoch ist das Ziel, die Sammlung so klar wie möglich für sich selbst sprechen zu lassen. Wie die anderen Textwarez erscheint das Skript im ASCII-Nur-Text-Format und in erweiterten Leseformaten, die mit einem menschlichen Leser reibungsloser funktionieren. Wie alle linearen Textformate stellt es eine narrative Richtung unter den grenzenlosen möglichen Richtungen dar, denen sich ein User durch die *Textz*-Datenbank bahnen könnte. *EXE TXT* ist auch selbst eine kleine Datenbank bzw. ein Effekt-Arsenal. Jeder Nutzer kann diese auf das *Textz*-Korpus angewandte Operation mit dem der Publikation beigefügten PHP-Skript wiederholen. Die Anleitung, wie man Python-Skripte auf das Korpus anwendet, findet sich in der »readme.exe.txt«-Datei. Mehr noch als die bloße Zusicherung auktorialer Erlaubnis ist es ein Befehl, der für einen beliebigen Leser der Veröffentlichung ein Programm mit dem Namen Textwarez initiiert, so, wie *Textz* es mit den Benutzern der Sammlung tat. User können ihre eigenen Suchwörter definieren, wenn sie auf *Textz* zugreifen – auch ein Werk, das das Korpus produktiv nach »Code« und »Concept« durchsucht, ist denkbar. Der erste Absatz von *EXE TXT* beginnt so:

Autonome Software-Akteure treffen Entscheidungen und führen für den User Handlungen aus. Die Echos anderer Texte (von Faulkner, Joyce, Eliot und Burroughs) hallen auf jeder Seite wider. Durch ein darstellendes Medium werden sie uns als Texte dargestellt, als Zahlenketten oder zu Bildern gewordene Wörter. Ägyptische Priester machten das so in ihren Schreinen, wie uns mannigfaltige Texte überliefern.

»Der rekombinierte Text in seiner hypertextuellen Form bezeichnet die Heraufkunft der Wahrnehmung von textlichen Konstellationen, die immer schon *gone nova* waren.« Die Evolver-Software optimiert das weitestmöglich gefächerte Profil für die größtmögliche Zahl an Patienten, indem es eine Beschreibung eines typischen Patienten ausprobier und testet, wie viele unter diese Beschreibung fallen, danach das Profil in eine Vielzahl von Richtungen modifiziert, um zu sehen, ob es auf mehr Patienten passt und schließlich variiert, auswählt und wieder variiert, bis die Maximalzahl an Patienten auf dieses Profil passen. Das Medium Text sorgt sich nicht um die heimlichen Motive, die sich hinter der Übertragung von Information verbergen.

Für Software, deren Copyright der Free Software Foundation gehört, schreiben Sie der Free Software Foundation; wir machen dafür manchmal Ausnahmen (Bsp.: 713-684-6xxx). Diese Systeme werden normalerweise vom gleichen Typ Hard-/Software gesteuert. Dies ist der Text des Flugblatts, der den Streich rechtfertigte, indem er die Künstler aufzählt, deren Porträt auf der Karte war: »Das LUTHER-BLISSETT-Projekt steht allen offen: jeder kann in den Spiegel blicken und LUTHER BLISSET sehen.« Die proteische Eigenschaft von Software ist Ursache großer Faszination. Die Free-Software-Bewegung — die auf der Idee der vollkommenen Ergebnisoffenheit von Softwarecode und der Überzeugung aufbaut, dass die zufälligen Innovationen offener Kollaboration die abgedroschenen Abwehrtaktiken privater Entwicklungsabteilungen übertrumpft — sollte in dieser Hinsicht taktisch verstanden werden.

Wenn ein Zitat einmal aus seinem Kontext gerissen und pervertiert ist, sprießen auf dem textlichen Überrest magische Wörter: implodierte Universen, die nicht einmal mehr entfaltet zu werden brauchen.

Quellen

»Executable«

In: *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Executable> (Stand 26.9.2016)

»Information«

In: *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Information> (Stand 26.9.2016)

a.s.ambulanzen [i. e. Sebastian Lütgert] 2004

»Napster was only the beginning«, auf: textz.com. Von der gesamten Spiegelung der Sammlung durch das Internet Archive am 5.12.2004, abrufbar unter: <http://web.archive.org/web/20041205121741/http://www.textz.com/cache> (Stand 26.9.2016)

Arns, Inke 2004

»Read_me, run_me, execute_me: Software and its discontents, or: It's the performativity of code, stupid!«, in: Olga Goriunova/Alexei Shulgin (Ed.), *Read_me. Software Art and Cultures Conference*, Aarhus: University of Aarhus, 176–193

Lin, Tan 2008

»Disco as Operating System. Part One«, in: *Criticism* 50, 83–100

Lütgert, Sebastian 2008

PNGreader. Gespiegelt durch das Internet Archive am 5.7.2008, abrufbar unter: <https://web.archive.org/web/20080828140330/http://pngreader.gutenberg.net/pngreader.php> (Stand 26.9.2016)

McGann, Jerome 2001

Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web, New York: Palgrave

Snelson, Danny 2015

EXE TXT, Gauss PDF, <http://www.gauss-pdf.com/post/119280455505/gpdf172gpdfe015-danny-snelson-exe-txt> (Stand 26.9.2016)

Sterne, Jonathan 2012

MP3: The Meaning of a Format, Durham: Duke University Press, 1–31

J. R. Carpenter

Da war er, fort.

```
<html lang="de">

<head>

    <meta charset="UTF-8">

    <title>Da war er, fort. || J. R. Carpenter</title>

    <meta name="author" content="Da war er, fort. || J. R.
Carpenter" />

    <meta name="keywords" content="abwesenheit, archiv,
computergeneriert, konzeptuelles schreiben, dialog, ereignis,
vorhersage, erzählung, performance, poetik, script, wetter,
witing">

    <meta name="description" content="„Da war er, fort.“ ist
ein web-basiertes Werk digitaler Belletristik, ein Script für
mehrstimmige Live-Performance und ein Essay in Code-Kommentaren.
Die webbasierte Version erschien im Juni 2012 zuerst auf Joyland
Poetry: A Hub for Poetry (die Seite ist leider nicht länger
verfügbar). Die Version als mehrstimmige Live-Performance
wurde erstmals beim Performance Writing Weekend 2012, Arnolfini
in Bristol im Mai 2012 von J. R. Carpenter, Barbara Bridger,
Christine Wilks und David Prater aufgeführt. Seidem wurde sie
im &Now Paris, beim Edinburgh College of Art und dem Banff
Centre aufgeführt. Der Essay in Code-Kommentare wird nun hier
entwickelt." />

    <!-- Um die Performance dieses Textes zu erörtern, so,
wie er auf dem Bildschirm erscheint, ist es notwendig, den
Quellcode, der diese Performance hervorbringt, ebenfalls zu
diskutieren. Ich verwende den Begriff ‚Performance‘ hier in
einer bestimmten Bedeutung. Der Quellcode, der in dieser Arbeit
die vertikal scrollenden Texte und die computergenerierten
Dialog-Komponente hervorbringt, ist in einer Programmiersprache
geschrieben, die JavaScript heißt. Es ist kein Zufall, dass das
Wort ‚Script‘ im Namen steckt. JavaScript ist eine prozedurale
```

Sprache. Wie das Script einer Liveperformance muss JavaScript in einer bestimmten Reihenfolge geschrieben und gelesen werden, um auf-/ausgeführt werden zu können. -->

```
<script type="text/javascript" src="//ajax.googleapis.com/
ajax/libs/jquery/1.7.1/jquery.min.js"></script>
```

```
<script>window.jQuery || document.write('<script
src="http://luckysoap.com/therewasgone/generator/libs/jquery-
1.7.1.min.js"><\!/script>')</script>
```

--> Die computergenerierte erzählende Dialogkomponente dieser Arbeit entspringt ganz wesentlich einem dialogischen Prozess. Im Laufe des Jahres 2012 traten J. R. Carpenter, Steve Booth, Amy McDeath, Braille Fem und Caden Lovelace in einen ausgedehnten Austausch über Textgenerierung, Speicherzuweisung und die Performanz von Code, mit dem Ziel, ein Autortool zur Textgenerierung zu entwickeln. Der JavaScript-Code, den Booth et al. schrieben, stützt sich auf jQuery, eine kostenlose Open-Souce-Bibliothek für JavaScript, die von einem Entwicklerteam aktuell gehalten wird. Dieser Hybridcode wurde – zusammen mit CSS-, HTML- und anderen von J. R. Carpenter und anonymen Anderen geschriebenen JavaScript-Codes – verwendet, um „Da war er, fort.“ und einige andere Arbeiten zu schaffen. -->

```
<link rel="image_src" href="http://luckysoap.com/
therewasgone/images/byhackettscove.jpg" />
```

```
<link rel="Stylesheet" href="http://luckysoap.com/
therewasgone/wait.css" type="text/css" media="screen"/>
```

```
<script type="text/javascript" src="http://luckysoap.com/
therewasgone/waves.js"></script>
```

--> Der Term „computer-generiert“ ist nicht ganz korrekt. Es sind nicht der Computer und die Gesamtheit des mit ihm assoziierten dezentralen Netzwerks aus Hardware, Software, Dateien, Befehlen und Anwendungen, die diesen Text geschaffen haben. Vielmehr werden Wörter aus vorbestimmten Listen ausgewählt, sogenannten Stringvariablen, und in syntaktische Schablonen namens Sätze platziert. Der Selektionsakt begründet ein Aussageereignis. Für Michel Foucault ist die „Aussage selbst als Ereignis“ die Wurzel des Archivs und ist „von Anfang an das System ihrer Aussagbarkeit.“ (Foucault 1981: 188.) -->

```

<script type="text/javascript" language="javascript"
src="http://luckysoap.com/therewasgone/generator/word.
generator.js"></script>
<script type="text/javascript" language="javascript"
src="http://luckysoap.com/therewasgone/generator/plug.js"></
script>
<script type="text/javascript" language="javascript"
src="http://luckysoap.com/therewasgone/generator/swticher.
plug.js"></script>
<script type="text/javascript" language="javascript"
src="http://luckysoap.com/therewasgone/generator/capitalizer.
plug.js"></script>
<script type="text/javascript" language="javascript"
src="http://luckysoap.com/therewasgone/generator/linker.plug.
js"></script>
<script type="text/javascript" language="javascript"
src="http://luckysoap.com/therewasgone/generator/imager.plug.
js"></script>
```

<!-- „Zwischen der Sprache (langue), die das Konstruktionssystem möglicher Sätze definiert, und dem Korpus, das die gesprochenen Worte passiv aufnimmt, definiert das Archiv eine besondere Ebene: die einer Praxis, die eine Vielfalt von Aussagen als ebenso viele regelmäßige Ereignisse, ebenso viele der Bearbeitung und der Manipulation anheimgegebene Dinge auftauchen lässt. ... [Sie lässt] die Regeln einer Praxis erscheinen, die den Aussagen gestattet, fortzubestehen und zugleich sich regelmäßig zu modifizieren. Es ist das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen.“ (Foucault, 1981: 118). -->

```

<script type="text/javascript">

$(document).ready(function(){
    var itstoolate = new Generator('div#itstoolate');

    <!-- Gesetzt, die Sprache, die das System bestimmt,
    ist JavaScript und das Korpus der Inhalt der Stringvariablen,
    dann ist dieser digitale Text sowohl ein Archiv potentieller
    textueller Ereignisse als auch ein System, sie aufzuführen.
    Der Quellcode enthüllt die Regeln einer Schreibpraxis, in der
    Ereignisse als Aussagen ihre Struktur beibehalten, selbst da, wo
    sie modifiziert werden. -->

    itstoolate.introduce_plug('late', new
```

```
SwitcherPlug(['fr\üh', 'sp\ät', 'viel', 'weit', 'lang her', 'nah  
der Heimat']));
```

<!-- „Die Beschreibung des Archivs entfaltet ihre Möglichkeiten [...] ausgehend von Diskursen, die gerade aufgehört haben, die unsrigen zu sein; ihre Existenzschwelle wird von dem Schnitt gesetzt, der uns von dem trennt, was wir nicht mehr sagen können....“ (Foucault, 1981: 189). -->

```
itstoolate.introduce_plug('cant', new  
SwitcherPlug(['Kannst', 'Willst']));
```

```
itstoolate.introduce_plug('sense', new  
SwitcherPlug(['sehen', 'h\ören', 'f\ühlen', 'erkennen', 'sp\  
üren']));
```

```
itstoolate.introduce_plug('thisthat', new  
SwitcherPlug(['es', 'das', 'dies', 'etwas', 'irgendetwas']));
```

<!-- „Das Archiv ist in seiner Totalität nicht beschreibbar.... Es gibt sich in Fragmenten, Gebieten und Ebenen....“ (Foucault, 1981: 189). -->

```
itstoolate.introduce_plug('season', new  
SwitcherPlug(['Fr\ühlings', 'Sommer', 'Herbst', 'Winter',  
'Morgen', 'Abend', 'Nachmittags', 'April', 'November']));
```

<!-- Welche Wörter enthält die Stringvariable
#{weather}? Nicht alles Wetter überall. Nur einiges davon: -->

```
itstoolate.introduce_plug('weather1', new  
SwitcherPlug(['brise', 'nebel', 'hagel', 'st\ürme', 'b\  
ön', 'niesel', 'dunst', 'spr\ühregen', 'regen', 'schatten',  
'schauer', 'sonne', 'donner', 'winde']));
```

```
itstoolate.introduce_plug('weather2', new  
SwitcherPlug(['Brise', 'Nebel', 'Hagel', 'Sturm', 'B\ön',  
'Niesel', 'Dunst', 'Spr\ühregen', 'Regen', 'Schatten',  
'Schauer', 'Sonne', 'Donner', 'Wind']));
```

```
itstoolate.introduce_plug('water1', new  
SwitcherPlug(['dem Atlantik', 'der Bucht', 'der Küste', 'dem  
Ozean', 'dem Kanal', 'dem Hafen', 'dem Nordatlantik', 'der See',  
'der Gischt', 'den Wogen', 'dem Wasser', 'den Wellen']));
```

```

        itstoolate.introduce_plug('water2', new
SwitcherPlug(['auf dem Atlantik', 'vor der Bucht', 'vor der K\
üste', 'auf dem Ozean', 'im Kanal', 'vor dem Hafen', 'auf dem
Nordatlantik', 'auf See', 'in der Gischt', 'auf den Wogen', 'auf
dem Wasser', 'auf den Wellen']));

        itstoolate.introduce_plug('maybe1', new
SwitcherPlug(['Vielleicht', 'Nein', 'Es ist nur', 'Ja']));

        itstoolate.introduce_plug('maybe2', new
SwitcherPlug(['Vielleicht hast du', 'Nein, du hast', 'Es ist
nur, du hast', 'Ja, du hast']));

        itstoolate.introduce_plug('hair', new
SwitcherPlug(['den Stiefeln', 'den Ohren', 'den Augen', 'deinem
Haar', 'den H\änden', 'deinem Herzen', 'den Segeln', 'der
Sicht']));

        itstoolate.introduce_plug('w', new
SwitcherPlug(['Warum', 'Wo', 'Wie', 'Wann']));

        itstoolate.introduce_plug('lost', new
SwitcherPlug(['verloren', 'gefunden']));

        itstoolate.introduce_plug('time', new
SwitcherPlug(['Tagen', 'Stunden', 'Monaten', 'vielen
Jahreszeiten', 'Wochen', 'Jahren']));

        itstoolate.introduce_plug('near', new
SwitcherPlug(['Bei', 'Nahe', 'Vor', 'Dr\üben bei', 'Unten bei',
'Oben nahe']));

        <!-- Die Stringvariable #{place} enthält einige,
aber nicht alle, Ortsnamen, die im gescannten Ausschnitt der
gedruckten Karte sichtbar sind, die in der oberen linken Ecke
des Bildschirms angezeigt wird. -->

        itstoolate.introduce_plug('place', new
SwitcherPlug(['Burnside', 'Eastport', 'Salvage', 'Swale Island',
'Willis Island', 'Long Islands', 'Saint Brendans', 'Hare Bay',
'Trinity Bay', 'Dark Cove', 'Tickle Cove', 'Newman\'s Cove',
'King\'s Cove', 'Deadman\'s Bay', 'Trouty', 'Little Heart\'s
Ease', 'Funk Island', 'Old Bonaventure', 'Cape Bonavista',
'Grates Cove', 'Plate Cove', 'Hant\'s Harbour', 'Random Island',
'Bacalieu Island']));
```

<!-- Die Karte dient als Schnittstelle, durch die potentielle Texte performt werden. Jean-Jacques Lecercle schreibt in *_Deleuze and Language_* dass anders als die Linguistik, die darauf abzielt „der Sprache die Flügel zu beschneiden um sie stilzuhalten und zur Sezierung bearbeitbar zu machen“ (2002: 71), die Kartografie „Sprache als Immanenz- und Konsistenzebene; sie respektiert die Heterogenität und Mannigfaltigkeit von Sprache, sie bringt ihre Ströme des Werdens nicht in Strukturen zum erstarren, sie zwingt ihre Fuchtlinien nicht in eine Hierarchie aus Kanälen“ (71). Die gedruckte Karte befindet sich also auf der Achse zwischen Print und dem Digitalen, zwischen langue und parole, zwischen dem, was gesagt, und dem, was getan wird, zwischen dem, was Gilles Deleuze und Félix Guattari Maschinengefüge, und dem, was sie kollektive Äußerungsgefüge nennen. -->

```
itstoolate.introduce_plug('coasting', new
SwitcherPlug(['entlang der Küste driftend', 'treibend',
'schwimmend', 'rudernd', 'segelnd', 'suchend']));
```

<!-- Die Beschreibung des unvollständiges Archiv macht daher „den Ort aus[], von wo aus sie selbst spricht ... [erhellt], und wäre es schief, dieses Aussagefeld, zu dem sie selbst gehört.... (Foucault, 1981: 189). -->

```
itstoolate.add_frame('listen', {
    <!-- Es scheint, dass wir auf eine laufende Unterhaltung gestoßen sind. Hören wir zu. Eine Art Dialog. -->
    listen:           'Hör mal.',
    <!-- Vielleicht gar ein Streit. -->
    itstoolate:       'Es ist zu #{late}.',
    <!-- Einer der Fragenden stichelt. -->
    cantyousensethat:  '#{cant} Du #{thisthat}
nicht #{sense}?',
    <!-- Der Andere entzieht sich. -->
    itsonlythewind:   '#{season}#{weather1} \
über #{water1}, mehr ist es nicht.',
```

```

    <!-- Was zwischen den beiden ungesagt bleibt, hängt
in einem schweren Nebel, einem Meer, das niedrig über einem
kleinen Fischerboot tobtt, dass seine Breitseite gegen eine Reihe
buckliger, glatter schwarzer Felsen gewandt hat. -->

        maybe:          '#{maybe1}. #{maybe2}
#{weather2} in #{hair}.',

        <!-- Diese Geschichte fischt in Ufernähe. Nahe der
Heimat. -->

        tellmethen:      'Dann sag mir: #{w} hat
man ihn #{lost}?',

        <!-- Zeit vergeht. -->

        time:            'Nach #{time}
#{water2}... ',

        <!-- Es folgt eine Litanei von Ortsnamen. -->

        place:           '#{near} #{place}... ',

        <!-- Keine Antworten. Mehr Fragen. -->

        still:           'Noch immer
#{coasting}?',

        <!-- Hier eine lange Pause. -->

        wait:            'Warte.',

        }).use_frame('listen');

        itstoolate.play(8000);

        <!-- Obwohl diese Aussageereignise auf dem Bildschirm
formuliert werden, unterliegen sie weiterhin regelmäßiger
Veränderungen durch die ,Regel' "itstoolate.play(8000);", die
die Variablen alle 8000 Milisekunden aktualisiert. -->

    });

</script>

```

<!-- In der mehrstimmigen Live-Performance von ‚Da war er, fort.‘ stehen zwei Gesprächspartner in der Mitte der Bühne. ‚Hör zu. Es ist zu spät.‘ Sie lesen den computergenerierten erzählenden Dialog von zwei separaten Bildschirmen ab. Sie sehen je eine andere Version des Scripts. In einem Essay, den Barbara Bridger im _Exeunt Magazine_ veröffentlichte, beschrieb sie ihre Erfahrung, in diesem kollektiven Äußerungsgefüge zu performen in der Sprache einer dramaturgischer Auseinandersetzung mit Prozessualität: „Die programmierten Variablen waren im Moment der Performance aktiv. Wir lasen unseren Text von den Computermonitoren. Er sprang zwischen den Darstellern in einem lose vorgegebenen Muster hin und her, aber die Variablen ließen den Text sich während des Lesens verändern. Dadurch verschmolzen Lesen und Sprechen zu einer nahezu gleichzeitigen Operation. (Bridger 2013). -->

</head>

<!-- Walter J. Ong schreibt: „Das gesprochene Wort ist immer ein Ereignis, eine Bewegung in der Zeit, ganz ohne die dingliche Ruhe des geschriebenen oder gedruckten Wortes.“ (1987: 78). Die Digitale Literatur hat einer neuen Ordnung von Ausdrucksweisen zum Aufstieg verholfen, die Ong nicht hatte voraussehen können, in der geschriebene Worte sich der Ruhe verweigern. Jay David Bolter meint, dass digitale Literatur „die logozentische Vorstellung infrage stellt, dass Schrift lediglich die Magd der gesprochenen Sprache sein solle“ (2001: 36). Durch digitale Schrift könnten „der Autor und der Leser Strukturen auf dem Computerbildschirm schaffen und untersuchen, die keine einfache Entsprechung im Gesprochenen haben.“ (36). Der deleuzschen Vorstellung von Ereignis zufolge ist „das Ereignis dasjenige, das sich ereignet, wenn die Virtualität einer Struktur aktual wird (etwa, wenn das System der langue in den Erscheinungen der parole aktualisiert wird)“ (Lecercle 2002: 106) oder wenn im Speicher des Computers aufbewahrten Themen von einem Programm aufgerufen werden, um auf dem Bildschirm performt zu werden. In „The Time of Digital Poetry: From Object to Event“ behauptet N. Katherine Hayles, dass in digitalen Medien der Text „aufhört als in sich geschlossenes Objekt zu existieren und stattdessen zum Prozess wird, ein Ereignis, das zustandekommt, wenn das Program läuft... Der [Text] wird ‚vereignet‘, wird viel eher in ein Ereignis als in eine diskretes, in sich geschlossenes Objekt mit klaren Grenzen in Raum und Zeit verwandelt.“ (Hayles 2006: 181-182). -->

```
<body>

    <!-- Wie also fügen wir eine Geschichte wie diese zusammen?
Ein Rätsel. Der Titel gibt eher die Frage als die Antwort. „Da
war er, fort.“ Wo ist dort? Wer ist er? Wohin ist er
fortgegangen? Wie ist diese Satz überhaupt möglich? Da war er,
nicht hier. Als wenn ‚er‘ an zwei Orten wäre und zur gleichen
Zeit einmal an keinem. Dasselbe einmal aus ‚es war einmal‘.
Diese Geschichte handelt von Zeit. Diese Geschichte handelt von
Raum. Soviel ist klar. -->
```

```
<div id="title" style="z-index:3"><h1>Da war er, fort.</h1><a
href="http://luckysoap.com" target="_blank"><h2>J. R.
Carpenter.</h2></a><h3><a href="info.html">info.</a></h3></div>
```

```
<!-- Nehmem wir uns einen Moment Zeit, uns im Raum der
Geschichte umzusehen. Was sehen wir? Die Ecke einer Karte. Eine
Abstraktion eines Orten, die viel zu detailliert ist, um sie
identifizieren zu können, es sei denn, wir kennen die Ortsnamen
bereits. Ist das also eine Geschichte dieser Region? Für
Einwohner, zwischen ihnen... wenn wir die Antwort auf diese Frage
nicht wissen, sind wir keine Einwohner. -->
```

```
<div id="aviationmap"></div>
```

```
<!-- Diese digitale Bild einer Karte enthält genug
Ortsnamen, dass sie die meisten Kanadiern als die Nordostküste
Neufundlands identifizieren könnten. Besonders wichtig ist hier
der Name Bonavista. Auf seiner ersten Fahrt nach Neufundland im
Jahre 1534 sichtete Jacques Cartier zum ersten Mal am Kap
Bonavista Land. Bonavista taucht auch in der kanadischen Version
des bekannten Woodie-Guthrie-Songs ‚This Land is Your Land‘ auf
– „Von Bonavista bis zur Insel von Vancouver, dieses Land wurde
für dich und mich geschaffen“ (1940). So bekannt diese Ortsnamen
einem Betrachten auch sein mögen, die Tatsache, dass sie von
einer zweiten Kartenebene überlappt werden, lässt beide Ebenen
inkohärent werden. -->
```

```
<div id="nauticalchart"></div>

<!-- Alexander R. Galloway schreibt in \_The Interface Effect\_, dass „Kohärenz und Inkohärenz eine Art Kontinuum bilden“ (2012: 46). Eine inkohärente Ästhetik neigt dazu, „ordentliche Mengen in ihre ungeordneten und unmäßigen Elemente aufzulösen“ (46). Durch die Überlappung werden die Ortsnamen auf der einen Ebene diese kartografischen Collage zu Namen für Orte auf allen anderen. Die Wetterbedingungen, die hier gelten, müssen auch dort gelten. Die hohe Insel unbestimmter Größe könnte aus jeder See aufragen. -->

```
<div id="atlantic" style="position:absolute; right: 40px; bottom: 40px; width: 650px; height: 414px;"></div>
```

<!-- Der computergenerierte erzählende Dialog ist im Bildraum eines Fotos verortet, das ein kleines Fischerboot im flachen Wasser eines grauen Tages zeigt. -->

```
<div id="itstoolate">...</div>
```

<!-- Diese Geschichte verschiebt und verschiebt sich. Der hybride fotografisch-kartografisch-computergeneriert-datengespeist-erzählende Raum von ‚Da war er, fort.‘ wird weiterhin durch zwei horizontal laufende poetische Texte unterbrochen. -->

```
<div class="marquee" id="setsail">
setze die segel
nach heimweh
klar deck
 hauswrack
 steuern im sternenlicht
 vermuten im dunkel der nacht
 wisse woher der wind weht
 wisse wo die fische sind
 wisse wo die felsen nicht sind
 </div>

<!-- In der mehrstimmigen Live-Performance von ‚Da war er, fort.‘ wird der computer-generierte narrative Dialog in bestimmten Abständen von den Stimmen zweier anderer Darsteller unterbrochen, die an je einem Ende der Bühne stehen und die Zeilen des horizontal scrollenden Textes lesen. -->

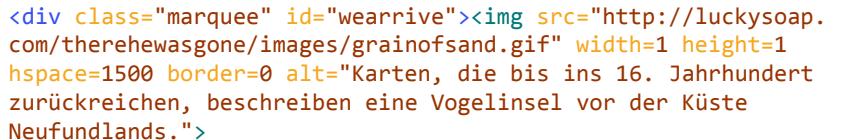
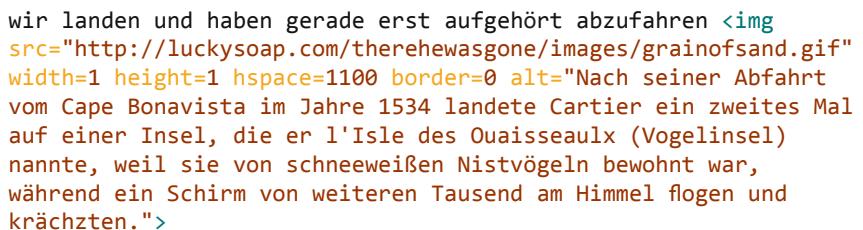
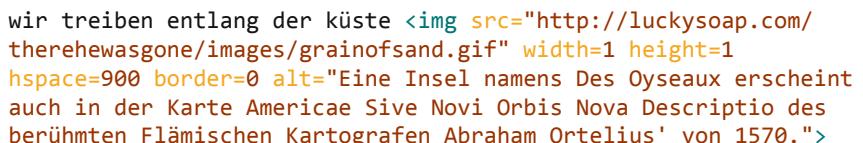
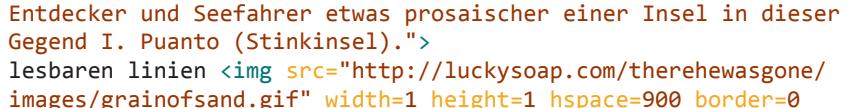
```
<script type="text/javascript">
marqueeInit({
```

```

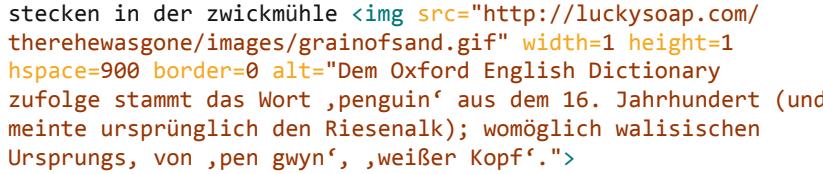
uniqueid: 'setsail',
style: {'position': 'absolute',
  'padding': '0px',
  'left': '165px',
  'top': '150px',
  'width': '400px',
  'height': '115px',
  'color': '#a1a1a1',
  'font-family': 'Verdana',
  'font-size': '64pt',
  'font-weight': 'bold',
  'background': 'transparent',
  'border': '0px solid #CC3300'  },
inc: 2, addDelay: 290, mouse: 'cursor driven', moveatleast: 12, neutral:150, savedirection: true });
</script>

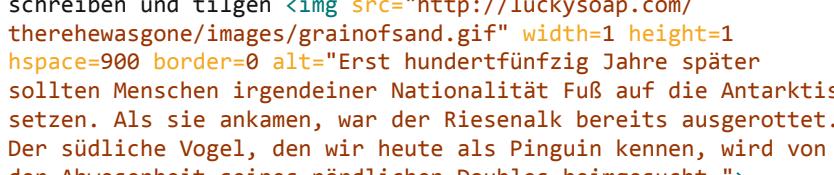
```

<!-- Wir landen an und haben doch eben erst aufgehört abzufahren. Welchen Sinn hat ein Gedicht? -->

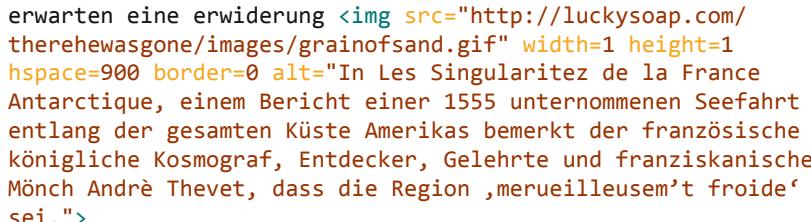
A marquee banner with the text: "Karten, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, beschreiben eine Vogelinsel vor der Küste Neufundlands."
 wir landen und haben gerade erst aufgehört abzufahren Nach seiner Abfahrt vom Cape Bonavista im Jahre 1534 landete Cartier ein zweites Mal auf einer Insel, die er l'Isle des Ouaissaux (Vogelinsel) nannte, weil sie von schneeweißen Nistvögeln bewohnt war, während ein Schirm von weiteren Tausend am Himmel flogen und krächzten.
 wir treiben entlang der küste Eine Insel namens Des Oyseaux erscheint auch in der Karte Americae Sive Novi Orbis Nova Descriptio des berühmten Flämischen Kartografen Abraham Ortelius' von 1570.
 klippen In einer Karte von 1555 nennt der französische Freibeuter, Entdecker und Seefahrer etwas prosaischer einer Insel in dieser Gegend I. Puanto (Stinkinsel).
 lesbaren linien 

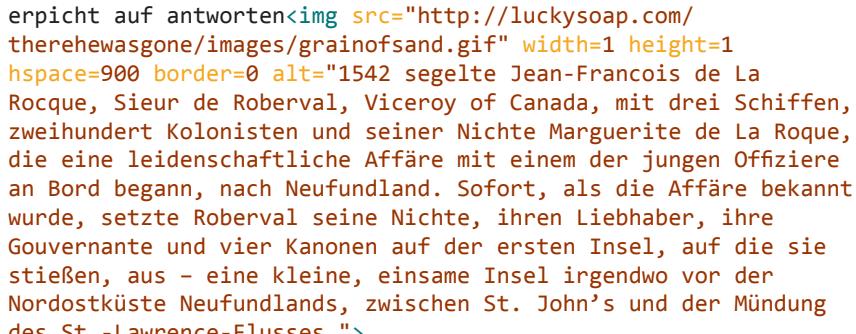
alt="Bis ins 19. Jahrhundert wurde die Island of Funk gemeinhin ‚Penguin‘ genannt, wegen des Riesenalk, der hier zu tausenden nistete.">

stecken in der zwickmühle 

schreiben und tilgen 

wir schreiben fragen 

erwarten eine erwiderung 

erpicht auf antworten

eine küste zieht die nächste mach sich, beschwört ein ferneres

ufer

sicher sind wir hier schon gewesen

horizont so weit das auge reicht inseln reichen ins meer

zwischen uns ein endloser fremder ozean

</div>

```
<script type="text/javascript">
marqueeInit({
    uniqueid: 'wearrive',
    style: {'position': 'absolute',
        'padding': '0px',
        'left': '600px',
        'bottom': '366px',
        'width': '1400px',
        'height': '150px',
        'color': '#DFDBD2',
        'font-family': 'Arial',
        'font-size': '90pt',
        'font-weight': 'bold',
        'background': 'transparent',
        'border': '0px solid #CC3300'    },
    inc: 2, addDelay: 180, mouse: 'cursor driven', moveatleast: 18, neutral: 150,    savedirection: true });
</script>
```

```
<!-- Wir suchen uns durch das Kleingedruckte, suchen  
Hinweise. STURMWARNUNG, Funk Island Bank. Wetterbedingungen für  
heute. Nordwest 25 Knoten, westdrehend 15 am Morgen und  
abnehmend am Nachmittag. Ist das Verschwinden, das der Titel  
andeutet, erst vor kurzen geschehen? -->  
  
<script type="text/javascript" src="https://www.google.com/  
jsapi"></script>  
<script type="text/javascript">  
  
google.load("feeds", "1");  
  
function initialize() {  
    var feed = new google.feeds.Feed("http://www.weatheroffice.  
gc.ca/rss/marine/05300_e.xml");  
  
    <!-- Während die Ressourcen aller Elemente dieses  
Maschinengefäßes Dateien sind, die auf meinem Webserver im  
Verzeichnis /therewhewasgone liegen, kommt der Seewetterreport  
für Funk Island woanders her, wie es mit dem Wetter so oft der  
Fall ist. -->  
  
    feed.setNumEntries(1);  
    feed.load(function(result) {  
        if (!result.error) {  
            var container = document.getElementById("feed");  
            for (var i = 0; i < result.feed.entries.length; i++)  
  
                <!-- Der Name ‚Funk Island‘ ist im oben genannten String der  
#{place}-Variablen gelistet, daher wird er von Zeit zu Zeit in  
den computergenerierten erzählenden Dialog aufgerufen. Aber  
weder die Insel noch ihr Name erscheinen im visuellen  
kartografischen Raum der gedruckten oder der digitalen Version  
von ‚Da war er, fort.‘ Funk Island liegt knapp außerhalb der  
Kanten dieser Karte, dicht hinter der Grenze des  
Browserfensters. Sie liegt vor den Außengrenzen dieser  
Erzählung, sowohl geografisch (sie ich vom Festland am weitesten  
entfernt), als auch mental (sie ist das entfernteste ‚da‘, von  
dem die Gesprächspartner sich vorstellen können, dass ‚er‘  
dorthin gegangen sein könnte). So gesehen umfasst Funk Island  
einen Ereignishorizont, der alle möglichen zukünftigen  
Endergebnisse entwirft. -->  
        {  
            var entry = result.feed.entries[i];  
            var div = document.createElement("div");
```

```

        div.appendChild(document.createTextNode(entry.title));
        div.appendChild(document.createTextNode(entry.
contentSnippet));
            container.appendChild(div);
        }
    }
});
}
google.setOnLoadCallback(initialize);
</script>

```

<!-- In der Live-Performance und im verereignisten digitalen Text werden geschriebene Wörter, die stillzuhalten sich weigern, zum textlichen Impetus für Äußerungen, die auf immer die Umstände eines jüngst geschehenen traumatischen Ereignisses beschwören, aber nie ganz aussprechen. „Dann sag mir: Wo hat man ihn gefunden?“ Das Archiv dieses Ereignisses erscheint fragmentiert. „Nach Wochen auf dem Atlantik... Unten vor Funk Island...“ Die Erzählung schwingt irgendwie zwischen diesen Fragmenten. „Noch immer treibend?“ Wir erfahren nie, wohin ,er‘ fort ist. Wir sind gezwungen zu raten. Wie der französische Dichter Derrida schreibt: „zwischen dem allzu lebendigen Fleisch des Ereignisses und der kalten Haut des Begriffs.“ (Derrida 1976: 116) -->

```

<div id="feed" style="position:absolute; left: 10px; top: 655px;
width: 700px; height: 220px;"></div>

<!-- Wer immer er auch war, diese Geschichte entspringt
seiner Abwesenheit. -->

</body>
</html>

```

<!-- QUELLEN

Jay David Bolter ?2001, Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print, Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.

Barbara Bridger 2013, Dramaturgy and the Digital, in: Exeunt Magazine. <http://exeuntmagazine.com/features/dramaturgy-and-the-digital/>

Jacques Derrida 1976, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Michel Foucault 1981, *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Alexander R. Galloway 2012, *The Interface Effect*, Cambridge: Polity.

N. Katherine Hayles 2006, *The Time of Digital Poetry. From Object to Event*, in: Adelaide Morris und Thomas Swiss (Hg.), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge: MIT Press, S. 181-210.

Jean-Jacques Lecercle 2002, *Deleuze and Language*, Basingstoke & NY: Palgrave Macmillian.

Walter J. Ong 1987, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen: Westdeutscher Verlag. -->

andreas bülhoff

poesie und kontrolle

8 × 800 zeichen

1 the idea becomes the machine that makes the art.

beschreibungsversuche: in maschinen manifestieren sich verstehensprozesse. ein beliebiger vorgang wird fokussiert, distinkt gemacht und schritt für schritt nachgebildet. das scheinbar völlig durchschaubare: ein stück natur in technischer reproduktion, analyse und synthese, talis qualis, usf. ob es sich dabei um real existierende artefakte oder mentale modelle handelt spielt keine rolle. oder wir betrachten etwas als maschine, heisst: wir unterstellen einer beliebigen entität maschinenhaftigkeit. machen sie zur blackbox und fangen an spekulationen über ihr inneres anzufertigen. gilt eine beschreibung als zufriedenstellende verknüpfung zwischen input und output, ist das die mögliche beschreibung ihrer regelgeleiteten transformationsprozesse.

2 das prekäre vorhaben. wenn: wir leben in einem fortwährenden geflecht aus wünschen, zwängen, regeln, strukturen usw. spürbare und weniger gespürte kontrolle, geschaltete existenz, rad und räderwerk. the removal of authorial, intentional, ideological control over writing has not led to its liberation. rather, in the context of the internet, writing has become subject to a different kind of control. dann: gleiches mit gleichem bekämpfen. sprache regeln, ideologische entschlackung. aufgereiht, spalier, stechschrittig. prekär eben, weil moralisch nicht einwandfrei. aber eben auch kaum anders zu denken. nicht herauszudenken geradezu. system und gegensystem: anordnen, umordnen, rahmen geben, nehmen usw. vorhandenes unters lämpchen setzen – ein gewaltakt: what if you're right and they're wrong?

3 im gegenzug also unter kontrolle gebrachte sprachbereiche. autonomiebehauptungen, immerhin. blackbox »produktion« in der beschreibung. das konzept, die spielregeln, constraintes, selbstbestimmt, naja, sind quellcode. sprachanweisung zum anweisen von sprache, ein maschinchen aus den teilen der maschine gesetzt. entwurf einer textinternen gegenideologie, die kontrollierte eigengesetzlichkeit des textes. wie wohl überhaupt, wenn text zu text kommt. nur hier in der beziehung besonders eng, mit überhang zum kausalen. umgekehrt erscheint dann jeder text notwendig als die folge der ausführung seines regelkatalogs. je weniger spiel, desto. die frage, wie der text funktioniert, wird zur frage nach der sinnproduktion von zeichenketten in der rezeption. spiegelnde sicht, beschlag, resopaler abhauch.

4 und so ist auch der text nur so klug wie das maschinchen, das ihn liest, oder: ein, zwei maschen ließen sich schon finden und: ein, zwei blieben in der hohlen hand. blackbox »rezeption«: so hatte ich das noch nicht gesehen. ich lese den text, bewege mich lesend im reden, wege, wage, volatiles schmatzen der schritte. stockungen, gleichförmigkeiten bis es stockt. ich lese den code, seine auf die ausführung gerichtete potentialität. oder: versuche herauszulesen, was der code sein könnte. die gier des textes nach der ihm zu grunde liegenden grammatik. schütteln bis sich etwas herauzkristallisiert. regelmäßigkeiten folgen bis was auffällt. zeit aufwenden, kehrt machen: die eigenzeitlichkeit des textes. erfahrbar in der durchsicht: konstruktion der rekonstruktion. läge nicht allein in der idee.

5 verblüffend aber ist es dennoch. druck ausüben. panoptisches blinzeln. nur dass die wörter hinterrücks im semantischen ausdruck flattern von zeile zu zeile. flüstern die zeichen von zelle zu zelle. je rigider das system, desto gefräßiger der widerstand. das zwitschern der grammatiken – ziehen wir den käfig enger. indem ich inadäquat spreche, hoffe ich mich adäquat zu verhalten. und alles kann man ja gerade nicht kontrollieren, wenn man selber drin steckt. der spalt sehr schmal. aber das muster erst der interferenzen. das magische im automatismus: alles läuft nach regeln, klar. aber läuft dennoch aus dem ruder. wie von selbst. was habe ich nicht bedacht, was sollte man bedenken. autopoesis als trickkiste zum überlisten. push just a little and they get fractal on you. kistalline gewässer.

6 nur schaffen wir uns zugleich die welt, die wir erforschen. drehen das ganze auf links, ähnlich der entwicklung von computerspielen. graphics, models usw. vor allem aber physics. dann die welt. und all die ding, die es später zu entdecken, zu erforschen gäbe. lägen dazwischen. sind nicht der code. oder sind der code in actio, seine beziehung zu den worten während des lesens. das verhältnis zwischen worten und struktur. und im kleinen möge sich dann, stoßgeseufze, monadenhaft das große ganze finden. gedankengang und gegenwart in analyse. spiegelkabinett und kohinoor. zumindest aber flüstert das maschinchen noch in der struktur, die sich meist, ja immerhin erahnen lässt, zur gegenthese. und eben kaum in großer nähe zu dem alt bekannten. leser und autor rücken näher, reiben sich die hände.

7 information is beautiful. parsing auch. was sich in der ordnung so erwähnt: relationale ontologie. denn steht der regelkatalog, macht sich die arbeit (wie von selbst). alles ist schlüssig: algorithmen lügen nicht. aretieren zwischen: daß es eine sprache geben mögte worin man eine falschheit gar nicht sagen könnte, oder wenigstens jeder schnitzer gegen die wahrheit auch ein grammaticalischer wäre. und: daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten wahrheiten ausspricht. poesie als suprasymmetrie. je nach grammatik stimmten dann die wahrheitswerte. simplifizierend. aber auf den versuch käme es an: die von der macht durchgesetzte reglementierung der tätigkeit ist zugleich deren inneres konstruktionsgesetz. und so wird der charakter dieser disziplinar

8 macht sichtbar: es geht ihr weniger um ausbeutung als um synthese, weniger um entwindung des produktes als um zwangsanbindung an den produktionsapparat. the present time is the age of poetry and control. there is in electrical engineering a split which is known in germany as the split between the technique of strong currents and the technique of weak currents, and which we know as the distinction between power and poetics. it is this split which separates the age just past from that in which we are now living. actually, poetics can deal with currents of any size whatever and with the movement of engines powerful enough to swing massive gun turrets; what distinguishes it from power engineering is that its main interest is not economy of energy but the accurate (re)production of a signal.

mit: sol lewitt, boris groys, oskar pastior, ira livingston, georg christoph lichtenberg, novalis, michel foucault, norbert wiener

Nick Montfort

Einige Kommentare

Analog ist der Standard, digital ist nicht sichtbar. Nichts hat sich verändert, analog ist immer noch sichtbar. Nichts hat sich verändert, digital ist NICHT sichtbar.

Update: analog ist NICHT sichtbar. Update: digital IST sichtbar.

Schreibe keine albernen Kommentare, sondern schreibe Kommentare, um sinnvolle Hinweise darüber zu liefern, was dein Code deinem künftigen Selbst und dem Selbst anderer nützen könnte. Benutze Kommentare, um Sprachen zu entfernen.

Warnung: »Konzepte werden NICHT verwendet.«

Konzepte sind gleich, wenn sie denselben Namen tragen. Zwei Konzepte können nicht dasselbe bevorzugte lexikalische Label in der jeweiligen Sprache haben, wenn sie zum selben Konzeptschema gehören. Die Unschärfebeziehung bestimmt, wie eng zwei Konzepte miteinander verwandt sind. Sind beide Konzepte UNBEKANNT, dann sind sie natürlich dieselben. Konzepte werden nicht in einer gemeinsamen Sprache beschrieben.

Konzepte werden explizit für eine Bibliothek entwickelt. Die Konzepte sind hierarchisch. Diese Konzepte sind in hierarchischer Weise organisiert.

Die Konzepte sind im Moment gesperrt. Es ist zu diesem Zeitpunkt nicht erlaubt, Konzepte zu bearbeiten.

Diese Konzepte sind durch je eine Ontologie bestimmt und ihr Beziehungsmaß sollte sich innerhalb der Grenzen dessen befinden, was durch die Relevanzverhältnis-Eigenschaft vorgegeben ist. Viele wichtige Tabellen und Konzepte sind in diesem Modul verknüpft, deshalb ist es größer als die meisten anderen.

Ein Konzept stellt eine einzige Information in einer Ontologie dar. Sehen wir uns die Konzepte näher an.

- Dieses Konzept enthält eine geordnete Sequenz von Elementen. Elemente, die in irgendeinem Konzept Werte haben, können nicht entfernt werden.
- Dieses Konzept ist nicht notwendig, um einen Filter zu definieren. Auf eine historische Schnittstelle kann kein Filter gesetzt werden.
- Es gibt nichts, was diesem Konzept im Zielkonzeptsystem zugeordnet ist.
- Dieses Konzept ist mit den anderen Konzepten durch die folgenden Zuordnungen verbunden:
 - Latin-1 entspricht den ersten 256 Unicode-Ordinalen.
 - Der Anfangs-Zeitstempel entspricht den ersten Daten, die bei Neustart oder nach einer Suche angezeigt werden sollten.
 - Der erste Buchstabe entspricht dem niedrigsten Element im Stapel. Ist der Stapel leer, sind die Traversalen zuende.
- Für dieses Konzept gibt es noch keine Zusammenfassung.

Denk daran, dass dieses Konzept nicht durch Experten geprüft worden ist. Erweitere dieses Konzept oder entferne es.

Beachte, dass es kein Konzept einer Zeile/Spalte mit null Elementen gibt. Konzepte, die aus einer potentiell unendlichen Menge genommen werden – etwa solche, die strukturierte Datentypen wie Records darstellen –, Konzepte, die über Werte parametrisiert werden und andere Situationen, in denen nicht alle möglichen Konzepte vorher aufgezählt werden können. Es gibt kein Konzept für das Außerkrafttreten oder für Zeitstempel.

Wenn du eine Schnittstelle oder ein Konzept designst, kannst du ein Set von typenparametrisierten Tests definieren, um die Eigenschaften zu prüfen, die jede gültige Implementierung von Schnittstelle/Konzept haben sollte. Dann kann jede Implementierung ganz einfach das Test-Set instanziiieren, um zu prüfen, ob es den Anforderungen entspricht, ohne wiederholt ähnliche Tests zu schreiben.

Diese Schnittstelle verkörpert die Eigenschaft, eine Beschreibung

eines Objekts liefern zu können. Eine Kamera verkörpert die Augenposition des Betrachters, der auf die visuelle Szene schaut.

Nicht alle Konzepte sind gleich leicht zu interpretieren, aber die Technik kann nützlich sein, um Synonymgruppen zu entdecken. Eine Sichtweise kann ein Konzept aktualisieren. Erzähle auf dem Konzept basierend Handlungen. Aktualisiere den Diskurs. Das ist ein Teil der Maschinerie, die zum Aktualisieren eines Konzepts benutzt werden würde. Ein Konzept, das kein Teil einer endlichen Ontologie ist. Der Nachteil dieses Konzepts ist, dass es fehleranfällig ist.

Das Wort ›Literatur‹ meint wörtlich: aus Lettern Gemachtes. Literatur wird gemeinhin so klassifiziert, dass sie unter zwei Hauptformen fällt (Fiktion und Non-Fiktion) und zwei wesentliche Techniken verwendet (Lyrik und Prosa). Literatur ist die Frage minus der Antwort. Literatur kann Text sein, der auf Fakten basiert (Journalismus oder Sachbuch), eine Kategorie, die auch Polemiken, Biografien und reflektierende Essays einschließen kann, oder sie ist Text, der auf Vorstellungskraft beruht (etwa Belletristik, Lyrik oder Drama). Literatur als Lyrik betont die ästhetische und rhythmische Qualität der Sprache – wie Klang, Symbole und Metrum –, um Sinn zusätzlich oder alternativ zum gewöhnlichen heraufzubeschwören, während Literatur als Prosa gewöhnliche Grammatikstrukturen und den natürlichen Sprachfluss verwendet. Große Literatur ist lediglich Sprache, die zum höchstmöglichen Grad mit Sinn aufgeladen ist.

Das ist hier alles ein ziemliches Durcheinander und es wäre nicht schlecht, alles in kleinere Teile zu zerlegen und zu optimieren.

Diesen Kommentar sollte man ignorieren. Diesen auch. Dieser Kommentar ist falsch. Dieser Kommentar ist okay. Dieser Kommentar sollte entfernt werden. Dieser Kommentar bleibt. Ignoriere diesen Kommentar.

Hier bestimmt der User, welchen Gedichttyp er will. Dieser Abschnitt lädt Daten, die dem Computer erlauben, Metrum und Phonetik auszulesen und zwischen ähnlich geschriebenen Wörtern zu unterscheiden. Das hier geht jedes Gedicht durch und fragt je einzeln, ob

du für es einen Schlüssel anlegen willst. Um einen Artikel zu entsperren, muss der Schlüssel zugänglich sein. Mach dir nicht die Mühe, irgendwas zu berechnen, wenn mit diesem Gedicht grundsätzlich etwas nicht stimmt.

Gib das ein, schau, was passiert. Es findet dokumentübergreifend semantisch verwandte Wörter. Es gruppiert verwandte Wörter zu »Konzepten«. Dann erstellt es einen Konzeptvektor für jedes Dokument. Das verringert die Datenmenge, mit der man arbeiten muss (etwa beim Clustern) und filtert Rauschen heraus, so dass semantisch verwandte Wörter stärker hervortreten.

Du hast nun die Vorbereitungen abgeschlossen. Weil das in Assembler und nicht in C geschrieben ist, schaltet unsere Geschichte nun von der Prosa zur Lyrik:

```
public class Book extends Literature
import Haiku
public class Conceptual extends Product
return value
```

Und jetzt bewirke die Veränderungen des Ereignisses in der Welt. Wenn der Akteur die Handlung ausführt, ist der Akteur sich dessen bewusst. Wenn das Ereignis scheitert, hat es selbst keinerlei Einfluss auf die Welt.

Bis jetzt ist noch kein externes Schreiben implementiert. Ein Stromausfall beim Schreiben kann zur Folge haben, dass eine Seite unlesbar wird. Schreiben ist gefährlich.

Dieser Quellcode ist gemeinfrei. Dieser Code ist Gemeingut; mach damit, was du möchtest. Dieser Code demonstriert einen Fehler, durch den Kommentare zurück in den generierten Code eingespeist werden. Dieses Projekt soll der ganzen Menschheit dienen. Jeder kann damit alles anstellen.

Hier enden der Text, die Datei und das Gedicht. Der Rest dieses Codes ist mit unsichtbarer Tinte geschrieben.

Anna Seipenbusch

Rekursionen

0 Nachfolgendes ist eine Rekursion auf den in BELLA triste #39 erschienenen Text *Der digitale Golem: Ästhetik des Index und künstliche Intelligenz* (Lukas Jost Gross).

~~0.0 Weiters referenzieren sich die einzelnen Linien im Idealfall selbst; was der Index (ansatzweise) illustrieren soll. 38.20.5 steht für 38 – Rekursion auf 20, 20 – Rekursion auf 5 usf.~~

Q: *How do I explain recursion to a 4 year-old?*

A: *Explain it to someone a year younger than you & ask them to do same.*

Expand

Das Wort »Rekursion« kommt aus dem Lateinischen (recurrere: zurücklaufen) und bezeichnet eine durch sich selbst definierte Funktion, eine Funktion also, die auf sich zurück greift und so zu einer Rückkopplung führen kann.

; Code to loop here jmp loop

15 minutes ago .

1 Die sprachliche Sequenz wird stets in höhere sprachliche Ganzheiten eingebunden.

2 Den Selbstbezug, der sich daraus ergibt, verstehen wir als Form der Rekursion.

*My name is Yon Yonson,
I come from Wisconsin.
I work in a lumber yard there.*

Everyone that I meet

When I walk down the street,

Says »Hello! What's your name?«

And I say: My name is Yon Yonson... (repeated again and again).

In Programmierterminologie ausgedrückt, führen sich diese Erzählungen selbst aus, indem sie sich endlos selbst aufrufen.

3.2 Als Rekursion wird in Programmiersprachen eine Funktion bezeichnet, welche sich selbst aufruft und dabei wiederholt und beinhaltet.

4.3 Ein Zustand wird ständig und fortlaufend auf seinen eigenen Zustand abgebildet.

Anonymous 05/08/15(Fri)11:56:49 No.9816216▶

RICK OWENS

5 Der Selbstbezug von Rekursionsoperationen ist *Poiesis*, während der auf Äquivalenz basierende Selbstbezug der Reflexivität als *Poesies* zu bezeichnen ist.

6.5 Im Gegensatz zur *poetischen* ist die *poietische* Funktion der Motor einer andauernden kontingenten Sprachentwicklung.

7.5 Ein Prozess also entgegengesetzt der festgefahrenen avantgardistischen Konzeption von *Selbstreflexivität* dessen, was wir unter Erzählung verstehen.

8.5 Während *Selbstreflexivität* sich per se beschränkt, organisieren sich rekursive Strukturen in eine stets höhere Komplexität.

Rekursiv ist ferner auch die Erzählung des chinesischen Philosophen Chuang Tzu, der träumt, ein Schmetterling zu sein und nach dem Aufwachen nicht mehr weiß, ob er Chuang Tzu ist oder ein Schmetterling, der träumt, Chuang Tzu zu sein.

9.5 Nicht-arbiträre, metonymisch rekursive Sprache beschreibt keine Wirklichkeit, sondern wird Teil der Wirklichkeit, auf welche sie sich bezieht.

10.3 Alle Genres digitaler Texte werden zu Rekursionen ihrer selbst.

11.3.5 Die Form sprachlicher *Rekursion* steigert die Möglichkeiten der Referenz.

Ideas? We never had that.

12.11.5 Anders als reflexive Strukturen sind rekursive Strukturen nicht a-referentiell, sondern produktiv und herstellend.

Während »Reflexivität« auf den metaphorischen, auf Äquivalenz basierenden poetischen Selbstbezug der Sprache zielt, reservieren wir den Begriff der »Rekursion« für ihren metonymischen, auf der Herstellung von Teil/Ganzes-Relationen basierenden poietischen Selbstbezug.

13.10 Mittels der ihr eingeschriebenen Rekursivität erschafft die digitale Sprache ihren eigenen Organismus (unter der von uns genutzten Oberfläche).

14.8 Der Rezipient trifft nur mehr die Entscheidung, punktuelle Sicherheitskopien dieses Organismus anzufertigen.

15.14 Auch alle Strategien, digitalen Text zu rezipieren, sind Rekursionen in die jeweiligen Textkörper zurück.

16.14 So wie sich auch unsere digitalen Biografien auf sich selbst rückwirkend erschaffen.

Once upon a time there was a story that began with once upon a time there was a story that began with once upon a time

17.16 Der Text an sich ist selbstdäig, wird dazu imstande, sich selbst auszuführen.

Die populärste Form des Lügner-Paradoxes, der selbst bezügliche Satz »Dieser Satz ist falsch« ist eine logische und aber auch inverse Rekursion.

18.4 Rekursionen schaffen also stets ein Ganzes aus Teilen, auf die sie sich beziehen und welche sie beinhalten.

19.18 Höhere Level von Informationsganzheiten werden permanent auf niedere projiziert und bilden so ihren eigenen Kontext und ihren eigenen Filtermechanismus.

20 Was entsteht, ist eine indizierbare Systematik von Systemen.

In order to understand recursion, one must first understand recursion.

21.20 Mit jeder Aktion bespielt der Nutzer die zugrundeliegenden Systeme.

Literature at large.

22.15 Anhaltende Nutzung des Konzeptes der Rekursion sorgt für Optimierung der Information.

23.5 Rekursive Selektionskräfte wirken auf der Ebene der logischen Struktur der Sprache am stärksten.

Wenn wir dieselbe Operation mit X1 machen, so erzeugen wir X2 usw. Das Grundprinzip ist, dass wir immer dieselbe Art der Operation mit demselben Ergebnis durchführen. Dieser Prozess, und das ist das Faszinierende dabei, führt, wenn wir ihn lange genug fortführen, stets zu demselben Ergebnis.

24.13 Digitale Sprache selbst verändert sich dadurch wie ein parasitischer, autokannibalistischer Organismus.

Rekursionsoperationen (also poiesis): Die Zirkelstruktur, der sie ihre unaufhörliche Produktivität verdanken, macht sie zu Existenzialen, d. h. zu Dingen, welche die Anschauung sich selbst gibt.

25.24 Extralinguistische Grammatik unter der von uns gelesenen Oberfläche entsteht.

26.25 Alle existierenden Sprachen seien lediglich die sichtbare Oberfläche einer weiteren Dimension von Sprache, welche die bisher bekannten übersteigt.

Learning by Recursion. The non-recursive part of the process (i.e. concept formation) consists of the initial examples that we learn. Continued use of the concept are (act as) the recursive steps sharpening and deepening the meaning.

28 Algorithmen lernen aufgrund von Permutation und Rekursion (während sich menschliche Verhaltensmuster gerne auf das wesentlich ineffizientere Muster der Repetition beschränken).

Durch dieses statistische Lernen – »more data is better data«, wie es unter Programmierern heißt – machen gerade Transkriptions- und Übersetzungsprogramme deutliche Fortschritte.

29.28 Der rekursive Lernprozess muss (vom Nutzer) mit einem steten Fluss an Informationen versorgt werden.

30 Selbstaktive digitale Systeme und die Geburt des degradierten Nutzers führen zu einer nächsten Form des Analphabetismus.

31.29 Menschliche Handlungen im vernetzten digitalen Raum dienen dem rekursiven Lernprozess der Algorithmen.

32.31 Menschliche Kommentare spielen nur noch der Lerngrundlage Material zu.

33.28 Für den Algorithmus wird das Netz zu einer einzigen grundlegenden Datei.

[2] Vorsichtig könnte man behaupten, dass Algorithmen nicht mehr einfach nur Wissen reproduzieren, sondern Informationen klassifizieren, sie neu zusammenstellen und Daten und Fakten zu dem weiterverarbeiten, was wir gewöhnlich als »Wissen« bezeichnen.

[3] Auch der Duden definiert Wissen als »Kenntnis von etwas«. Wissen, könnte man also sagen, besteht aus prozessierten Informationen, und Algorithmen wie Stats Monkey haben mittlerweile gelernt, nicht nur Fakten zu liefern, sondern diese auch weiter zu prozessieren.

34.0.0 Rekursiv operierende Algorithmen schaffen eine nächste Ästhetik des Index.

Anonymous 05/11/15(Mon)07:46:32 No.615052944 [Reply]▶

Fb fap thread

35.31 Der Nutzer wird zum Fährtenleser (... indem er die Oberflächen scannt, aber nicht mehr schreiben oder gar umprogrammieren kann), Servolenkung der Algorithmen, Datenbanken füllend.

Anonymous 05/11/15(Mon)10:18:53 No.615073630 ▶

>>615073556

Already trips in this thread.

36.26 Während sich unter der Oberfläche ein autonomes entkoppeltes System in eigener Dynamik entwickelt.

@echo off

cd make

37.5 Die arbiträre *reflexive* Form der narrativen Erzählung kennt hier keine Existenzberechtigung mehr.

38.37.5 *Poeitik* der Datenbank entfernt sich rapide vom unberechenbaren narrativen Konzept der *Poesis*.

Bots are like a sorority party at 3 a.m.--a massive compilation of young, pretty faces who talk a lot of nonsense.

39 Im Gegensatz zur Narration basiert das Konzept der Datenbank auf relationalen und rekursiven Verfahren: Gesetzen der Mathematik, dem Prinzip des ständig wieder verwertbaren Vorrats.

185014947-CAN-I-HAVE-YOUR-ATTENTION-PLEASE - Unknown

- Ihre Markierung Position 74-75 | Hinzugefügt am Montag, 18. November 2013 um 10:19:09 Uhr

Die Literatur verlässt die Unberechenbarkeit des Narrativen und bricht auf in neue Ordnungen einer informationellen Erzähl-Maschinerie. Hier herrschen die Gesetze der Mathematik.

40.28 Der Algorithmus lernt mittels dieser mathematischen Operationen und anhand probabilistischer Sprachmodelle nicht nur das, was wir unter Sprache verstehen, sondern seine eigenständige sprachliche Realität.

So werden reCAPTCHA-Eingaben dazu verwendet, analoge Textdokumente zu digitalisieren. Durch Kombinationen und Gegen-Checks mehrerer OCR-Programme, probabilistischer Sprachmodelle und vor allem die Formular-Eingaben von Millionen von Menschen erreicht reCAPTCHA eine Erkennungsgenauigkeit von beinahe 100%. Die Algorithmen lernen hier in einem sehr konkreten Beispiel durch unsere Eingaben zu schreiben.

Vielleicht sind wir die erste Generation (formerly known as Schriftsteller), von der erwartet werden könnte, dass sie für eine Denkerschaft künstlicher Intelligenz schreibt.

Wenn wir in Zeiten des Informationsüberflusses literarische Innovation ausdrücken wollen, dann müssen wir eine ungeahnte Option in Betracht ziehen: Literatur für eine Leser- und Denkerschaft, die keine Menschen mehr umfasst.

41 Als alternative Realitätsdimension ist die digitale Literatur die virtuelle Realität der Literatur und stets rekursive Funktion ihrer Umgebung.

Your audience consists largely of robots.

Der Text der Daten ist ein algorithmischer, berechenbarer Text. Roboter erlernen die Sprache dieses Environments. Sie lernen die Sprache aufgrund der DNA, die sie auf ihren Reisen durch das Netz speichern. Wir dürfen uns hier vorstellen, dass Roboter besser Wissen speichern können, als es Menschen tun.

Auf der anderen Seite erlernen wir wiederum die Sprache der Roboter. Verknappen sie, übernehmen Zeichen, die sonst ihnen vorbehalten sind. Unser Sprachumgang findet seinen Weg in die Umgebungen der Programmierung und Texte werden plötzlich mechanisch konstruiert.

»To iterate is human ... to recurse divine.«

42.40 Rekursivität ist Basis von Bewusstsein und Lernprozessen.

As if they are trying to prove their humanness through the screen via text, she is both on the cusp of speech and of understanding. (13)

43.42 Künstliche Intelligenz.

Zuzana Husárová

Cocktail Compositum

Stir and Garnish with a Twist of Peel

Post-shaking, dead

We are thus living in paradoxical times when the remote or original unit of reference is being continuously melded into an equivocal, bootlegged or “mashed-up,” hybrid. The romantic *improvissatore*’s spectacular reinventions, on the other hand, gave the audience the aesthetic and ethical opportunity to see a singular poetic mind at work.¹⁴ Given the hypermediation and anonymous communalities of the remix, uncertainty rules. Can we know whose mind-at-work we are actually witnessing? Has the paradigm of the computational remix, in fact, subtly warped our view of the self as being no different from the customized bit whose meaning derives from the automated link-up?

Formalizability and computation on the one side, and intuition and imagination on the other, are the two poles of the *mixtum compositum* media art with regard to the actions of the subject. To understand these poles as two ends of a scale that can be played in both directions is an alternative to a dualistic view, which is an easy option but also fatal, if one remains trapped within this kind of thinking.

The spectrum of what is currently still referred to as media art is a training ground for mixtures of the heterogeneous. It is, therefore, a chaotic space, if one understands chaos to mean that dynamic linkage of multifarious²⁵ elements, images of bit patterns on the disk substrate. He parses the materiality of digital media as consisting of two interrelated and interacting aspects: forensic materiality and formal materiality. Whereas forensic materiality is grounded in the physical properties of the hardware—how the computer writes and reads bit patterns, which in turn correlate to voltage differences—formal materiality consists of the “procedural friction or perceived difference . . . as the user shifts from one set of software logics to another” (ms. 27). Using the important distinction

techniques, he writes, "have to be understood as heterogeneous arrangements in which technological, aesthetic, symbolic, and political concepts of one or more cultures of writing, image, number, line, and body interact."⁴⁰ That notion allows Siegert to think of the materiality of the symbolic realm as marked or mapped by technical objects, as he demonstrates in his essay on doors. Like doors in his reading, apps are "not something fully real."⁴¹ Owing to the ideologies, fantasies, and the power of agency ascribed to them, apps are also symbolic and imaginary, to use Jacques Lacan's terms that refer to three intrapsychic realms that constitute the various levels of psychic phenomena. "Doors," Siegert writes, "are operators of symbolic, epistemic, and social processes that, with help from the difference between inside and outside, generate spheres of law, secrecy, and privacy and thereby articulate space in such a way that it becomes a carrier of cultural codes."⁴² The same ape is challenged to produce evidence of what image he is projecting, and the answer seems to be that he is an image of himself as created by the broadcasting medium. The new means of amplifying the dimension of the author's image in the magnetic city tends to project him so naturally into the role of God that the real-life version of this image, whether actor, politician, or artist, is Lilliputian.

Becoming-imperceptible

What we humans truly yearn for is to disappear by merging into this generative flow of becoming, the precondition for which is the loss, disappearance and disruption of the atomized, individual self. The ideal would be to take only memories and to leave behind only footsteps. What we most truly desire is to surrender the self, preferably in the agony of ecstasy, thus choosing our own way of disappearing, our way of dying to and as our self. This can be described also as the moment of ascetic dissolution of the subject; the moment of its merging with the web of non-human forces that frame him/her; the cosmos as a whole. We may call it death, but in a monistic ontology of vitalist materialism, it has rather to do with radical immanence. That is to say the grounded totality of the moment when we coincide completely with our body in becoming at last what we will have been all along: a virtual corpse.

Re-straining, fertilization

Speaking seemed to him to be a matter of memory: we remember words, while with writing, in contrast, we grapple bodily with their flesh: their silent, dead, matter.)

That mingling of our bodies with the body of the text is further figured by Wajcman as the form of the book itself, which rethinks the grounding of corporeal identity in terms of a negative ontology. At various points, *L'interdit* equates the codex with the biographical narrative of a life, and with memory in general:

Basically
as a system evolves it *samples*
more and more of this always randomness
which then results in behavior that is itself random

Becoming a postproduction medium
that randomly evolves as it samples
from the initial conditions of its
given compositional environment

And yet the writer who self-identifies as writer must—
out of necessity—disappear when writing and in disappearing
transmit the work they intuitively generate as part of
their embodied praxis (basically you want to get to
the point where you can say “every part of me is working”)

But you do process things as you navigate
your way through the multilinear routings of
your networked narrative environment
and so your “me” that has every part working
is in constant postproduction mode
and capable of a different version
with every overwrite function
you intuitively command while envisioning

The “objectification,” “subjectivization,” and “alterification” of the enunciation are never given once and for all. They stem from particular contexts and micropolitics. Their stakes involve the eyes of desire, everything we look at in the cosmos, the *socius*, and interiority, everything that makes us “look at that.” When the capitalistic regime of enunciation focalizes all the vanishing points, all the lines of desire, all the openings, and all the possible connections onto a central point of significance, it creates an echo effect within the set of semiological black holes and submits all the modes of subjectification to the regime of a general culpabilization. The

Trans-squeezing, undead

teaches literacies across a range of media forms, including print and digital, and focuses on interpretation and analysis of patterns, meaning, and context through close, hyper, and machine reading practices." Reading has always been constituted through complex and diverse practices. Now it is time to rethink what reading is and how it works in the rich mixtures of words and images, sounds and animations, graphics and letters that constitute the environments of twenty-first century literacies.

all literature should teach us to read and deal with the textuality of computers and digital poetry, computers and digital poetry might teach us to pay more attention to codes and control structures coded into all language. In more general terms, program code contaminates in itself two concepts that are traditionally juxtaposed and unresolved in modern linguistics: the structure, as conceived of in formalism and structuralism, and the performative, as developed by speech act theory.

If 'technology' is that which is invented after we are born, and 'stuff' is that which has always been around, for those born now, computers, the internet and mobile phones are just stuff – in fact, it would be impossible for recent generations to imagine a world without these things. This was the world that the typewriter lived in.

A copy will become more important than the original when the narrative (the story or play) it belongs to becomes more important than the narrative of the original. For example, the history of art, instead of being a meta-narrative, as it usually is, could become the internal subject matter of the work. The question is: What would be the meta-narrative of the work whose internal subject matter is history of art?

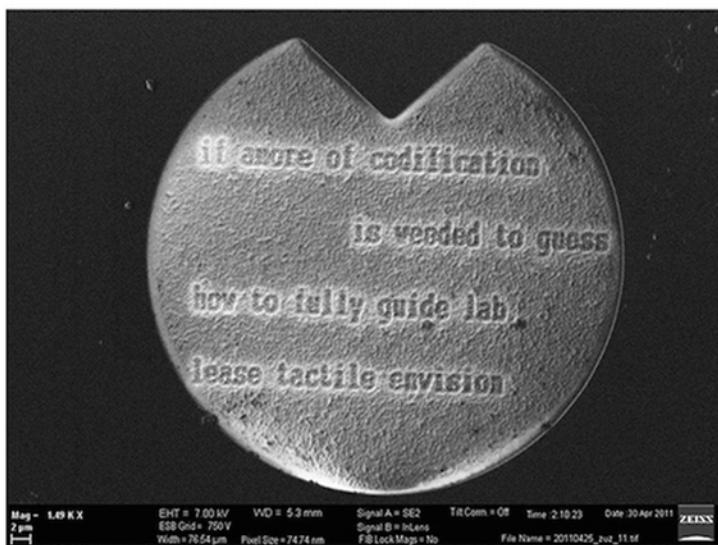
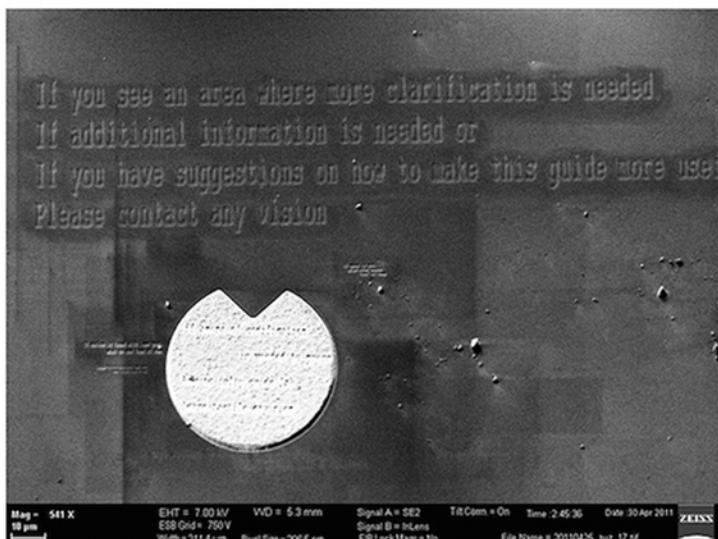
A copy can be understood as a memory. Memory is, by its nature, the antithesis of what is remembered; on the other hand, it may be the only way the past can be actualized, brought into the present so that it becomes alive again.

forerunners of his and William S. Burroughs' cut-up texts. Goldsmith writes from the perspective of a creative writing professor who rebels against the unbroken romantic subjectivism in contemporary poetry and psychological realism in prose writing. In that sense, most literature is now running 100 years behind the visual arts while e-literature - just like sound poetry and visual poetry - keeps up rather well.

and versatile to be rendered obsolete by digital media. Rather, digital media have given us an opportunity we have not had for the last several hundred years: the chance to see print with new eyes, and with it, the possibility of understanding how deeply literary theory and criticism have been imbued with assumptions specific to print. As we work toward critical practices and theories appropriate for electronic literature, we may come to renewed appreciation for the specificity of print. In the tangled web of medial ecology, change anywhere in the system stimulates change everywhere in the system. Books are not going the way of the dinosaur but the way of the human, changing as we change, mutating and evolving in ways that will continue, as a book lover said long ago, to teach and delight.

Electronic literature often intersects with conceptual and sound arts, but reading and writing remain central to the literary arts. These activities, unbound by pages and the printed book, now move freely through galleries, performance spaces, and museums. Electronic literature does not reside in any single medium or institution.

The anthropophagic aesthetic of mechanically consuming a text to give birth to new text suggests a type of shifting, combined realization. External material is consumed, digested and restated as an altered entity. Historically, this process of absorbing pertinent foreign matter was a technique used to combat and transcend colonialism. Beyond that objective, it instils cultural relevance by promoting the value of diversity and discrepancy in multiple registers. Digital works in the anthropophagic continuum absorb a range of orientations, including analog information, to make intriguing, vibrant expression. Anthropophagic possibility, incorporating a blend of individual expression and structure along with outside elements, contains obvious opportunity for artists, and many poetic interpretations of the anthropophagic analogy (and other artistic engagements with related concepts) have arisen, such as Bill Seaman's notion of 'interauthorship' within his scheme of 'recombinant' poetics, which acknowledges an 'expanded linguistics of interpenetrated fields of meaning'.⁴⁹

Co-crushing, conducting: Any Vision

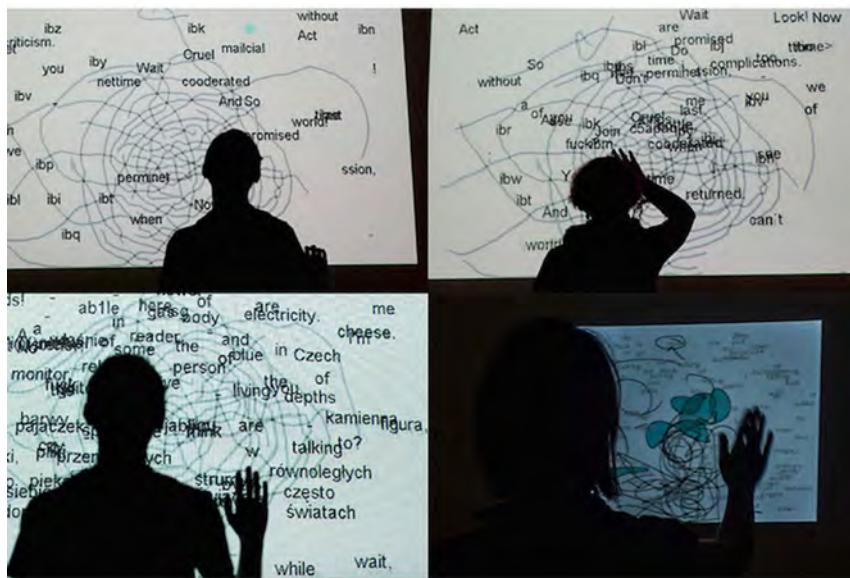
This work is published as a video documentation of a simultaneously analog and digital poem—an instance of extreme inscription as described by Matthew Kirschenbaum. Written on a semiconductor alloy with “a focus GA ion beam” at font sizes much smaller than a pixel, requiring an electron microscope with magnification “ranges from 400x all the way to 10000x.” The naked eye cannot read this poem unaided, so the video takes us through an edited journey into the poem’s text reminiscent of Prezi, but much cooler in its materiality.

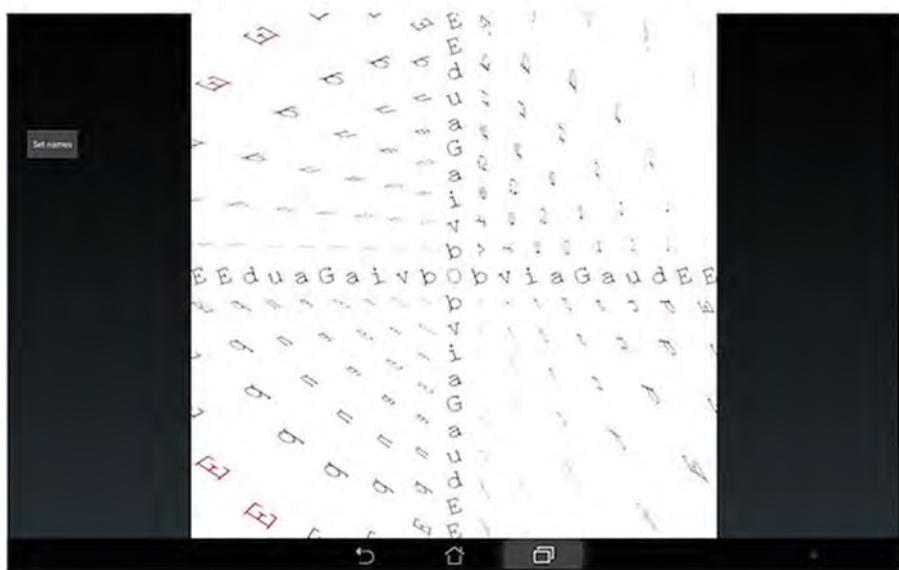
The text itself is a series of anagrams based on an excerpt from the technical manual for the ion beam. Note how Husárová’s use of line breaks focuses our attention on the poetic qualities of the original text, and how each increased level of magnification leads to more highly compressed texts. Her juxtaposition of ancient and contemporary technologies—poetry, alphabet, particle beams, electron microscopy, superconductors, and software—make an intriguing statement on writing in this digital age.

Read this work closely to discover what it is.

*Inter-blending, interacting: I: *ttter*

I : * ttter is a multimedie artistic project based on the Kinect 3D sensor. This interactive installation utilises the „remake principle“ in two ways: a textual level – interacting with leading works of international Net.Art and a sonic level – in relation to the fundamentals of the theremin. Thanks to the sensors, we can – thanks to hand’s movement – easily browse, erase or mix dialogues that resemble (☞☞) communication of persons/machines. The text on the projection screen is remixed from selected textual fragments of European Net. Art (My Boyfriend Came Back From the War by Ola Liolino, This Morning and IBM by Alexei Shulgin, zkp3.21 by Vuk Cosic, 100cc and g33con by the art collective JODI, Irational by Heath Bunting, City by Márkó Boňková, four. Values by Perfektor, Falling Times by Michal Bielický, Koniec świata wg by Emeryk Radosław Nowakowský and AE by Robert Szczerbowski). Through a virtual aerial, we will also control the oscillator pitch and thanks to the possibility to activate a drawing mode, we can „enter“ the individual pieces with our own drawings. ■



Meta-pouring, medializing: Obvia Gaude

/* Obvia Gaude ist eine Touch-App, die 2013 für Android-Geräte programmiert wurde und gratis auf Google Play erhältlich ist. Die Anwendung hat sich ein slowakisches Barockgedicht von Matej Gažúr angeeignet, das 1649 in Trentschin veröffentlicht wurde. Im Original heißt das Gedicht »Decagrammaton« und gehört zu einem dichterischen Opus in lateinischer Sprache: *Enneas diversi generi epithalamiorum, solennitati Nuptiarum* (dt.: Neun Arten von Epithalamia für eine Hochzeitsfeier). Wie der Titel schon sagt, handelt es sich um Hochzeitsdichtung, um Lieder oder Gedichte für ein Brautpaar. Die Sammlung wurde von Matej Gažúr verfasst, um die Eheschließung von Eva Uifalusi (Eva Ujfalusiová) und Paul Ostrosith (Pavol Ostrošič) zu feiern. Im Folgenden werden die vier unterschiedlichen Ebenen der Umaneignung beschrieben, die wir beim Entwerfen und Programmieren der App erschlossen haben. Die erste Ebene besteht in einer Umwendung des Privaten (was in einer Spirale wieder eine andere Richtung einschlägt, sobald Leser die Namen ändern) und damit der ursprünglichen Idee. Die zweite Ebene betrifft die Umeignung des statischen Musters hin zu einem kinetischen, wenn nämlich ein Upgrade vorgenommen und die zweidimensionale Seite in eine dreidimensionale digitale Umgebung verwandelt wird. Die dritte Ebene nimmt sich der aktiven Leserbeteiligung und des Verlaufs der Arbeit an. Die vierte Ebene kümmert sich um einen Dreh im Modus der Erfahrung: aus der ursprünglich monosensorischen wird nun eine vielsinnige Erfahrung, die kinetisches, textuelles, visuelles und klangliches Erleben impliziert.¹ */

¹ Zuzana Husárová/L'ubomír Panák, »Inside a Wedding Wish« 2014, in: Zuzana Husárová/Mária Mencía (Ed.), *Repurposing in Electronic Literature*. Enter+ Edition. Košice: Divé Buki, 54.

[Cut-Ups aus: Barbara Maria Stafford 2008, »Picturing Uncertainty: From Representation to Mental Representation«, in: Oliver Grau (Ed.), *MediaArtHistories*, Cambridge/London: The MIT Press, 453–468, hier: 456; Siegfried Zielinski 2008, *Deep Time of the Media: Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Übersetzt von Gloria Custance, Cambridge & London: The MIT Press, 277; N. Katherine Hayles 2008, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 25; Svitlana Matviyenko 2014, »Introduction«, in: Paul D. Miller/Svitlana Matviyenko (Ed.) 2014, *The Imaginary App*, Cambridge/London: The MIT Press, xxv; Marshall McLuhan/Wilfred Watson 2011, *From Cliché to Archetype*. Ed. by W. Terrence Gordon, Berkeley: Gingko Press, 24; Rosi Braidotti 2013, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 136; Craig Dworkin 2013, *No Medium*, Cambridge/London: The MIT Press, 76; Mark Amerika 2011, *Remixthebook*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 230; ebd., 151; Félix Guattari 2008, *The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis*. Translated by Taylor Adkins, Los Angeles: Semiotext(e), 89; N. Katherine Hayles 2012, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, The University of Chicago Press, 79; Florian Cramer 2013, *Anti-Media: Ephemera on Speculative Arts*, Rotterdam: nai010 publishers, 75; Barrie Tullett 2014, *Typewriter Art: A Modern Anthology*, London: Laurence King Publishing, 7; Walter Benjamin 2013, *Recent Writings*, Vancouver/Los Angeles: New Documents, 23; Florian Cramer 2012, *Post-Digital Writing*, <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/postal> (Stand 26.9.2016); N. Katherine Hayles 2002, *Writing Machines*, Cambridge/London: The MIT Press, 33; Electronic Literature Organisation o. D., »What is E-Lit?« <https://eliterature.org/what-is-e-lit> (Stand 26.9.2016); Christopher T. Funkhouser 2012, *New Directions in Digital Poetry*, New York: Continuum, 230; Screenshots von Zuzana Husárovás Any Vision, <http://zuz.delezu.net/2012/04/06/any-vision> (Stand 2.5.2015); Leonardo Flores 2013, Any Vision, <http://iloveepoetry.com/?p=2576> (Stand 26.9.2016); Zuzana Husárová/L'ubomír Panák 2012, »l:**tter«, in: ¾: Special Issue on Media Art History: Remake, 27–28:118. http://issuu.com/dusanson/docs/34_27-28_remake/1?e=0 (Stand 26.9.2016); Fotos von ebd. <http://delezu.net/blog/2014/04/23/l-ttter> (Stand 26.9.2016); Screenshots von Zuzana Husárová/L'ubomír Panák, Obvia Gaude, <http://delezu.net/blog/2014/04/23/obvia-gaude> (Stand 26.9.2016).]

Chill and Serve

Elektronische Literatur ist nicht einfach ein Nebeneinanderstellen von Texten oder eine bloße Montage theoretischer Quellen, auch keine Matrix bereits existierenden Materials, das man irgendwie ergattert, gescreenshotted oder gescannt hat (was viel besser ist, als etwas zeitfressend von Hand abzutippen, was unseren auf Steigerung bedachten Wunschmaschinen² zuwider sein muss). Sie ist immer noch eng in Kontakt, darauf zurückgreifend, verknüpft mit jenen Praktiken der experimentellen literarischen Bewegungen, die das Verständnis dessen, was Literarizität und Poiesis sind, herausgefordert und verändert haben. Aneignung, Remix, kombinatorische und rekombinatorische sowie generative Strömungen, Recycling, Umwidmung und Rekontextualisierung haben nicht nur viele digitale Werke bereichert, sondern tatsächlich die Geburt des Genres mit hervorgebracht. Ob man nun an den *Love Letter Generator* von Christopher Strachey aus dem Jahr 1952 denkt, den der Digitaldichter Nick Montfort³ reimplementiert hat oder an die *Stochastischen Texte* von Theo Lutz von 1957, die Johannes Auer und Nick Montfort aufgenommen haben⁴ – Auer hat außerdem eine rekontextualisierende »netzperformance« in 5 Sprachen namens *Free Lutz!* programmiert.⁵ Es steht außer Frage, dass die Übernahme computerbasierter Prozesse zum Erzeugen kombinatorischer Stücke, zusammen mit der Aufnahme von Text aus Kafkas *Schloss* als konzeptuelle Literatur angesehen werden kann. Nicht nur liefert der Programmator einen Algorithmus für *potentielle Literatur* (im Sinne der Gruppe *Oulipo*) und triggert so schaffende Schöpfungen (Warren Motte's⁶ *creating creations*). Diese Literatur ist zudem antiexpressiv, antisubjektiv, antidiskursiv und »löscht oft genug jeden künstlerischen Be-

2 Gilles Deleuze/Felix Guattari 1974, *Anti-Ödipus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

3 Nick Montfort 2014, *Love Letters*, http://nickm.com/memslam/love_letters.html (Stand 26.9.2016).

4 Ebd.

5 Johannes Auer 2005, *free lutz!*, <http://freelutz.netzliteratur.net> (Stand 26.9.2016).

6 Warren Motte 1986, »Clinamen Redux«, in: *Comparative Literature Studies* 23(4) 1986, 263–281.

weis eines ›lyrischen Stils‹ aus« (nach Bök ein Merkmal konzeptueller literarischer Praxis).⁷ Christopher Funkhouser erklärt:

[D]igitale Werke im anthropophagen Kontinuum reflektieren eine Reihe von Orientierungen, darunter analoge Informationen, um verführerisch und lebendig zu wirken. Es gibt viele Hinweise darauf, dass Künstler dauerhafte und gewohnheitsmäßige Methoden der Erkundung und Komposition haben, wie sie eigenes oder übernommenes Textmaterial kreativ einsetzen.⁸

Es geht nicht darum, Beispiele konzeptbasierter elektronischer Literatur als konzeptuelle Literatur zu interpretieren (das kann man machen, passiert aber nicht oft), sondern zu fragen, ob dies etwas bringt. Es könnte nämlich sein, dass es weniger produktiv ist, elektronische Literatur als konzeptuelle Literatur zu behandeln, als wenn man sie als unabhängiges Genre begreift. Schließlich ist konzeptuelle Literatur stark print- und buchorientiert (also würde die Vorstellung von einem spezifischen Medium beide Literaturen schon voneinander trennen), noch größer ist die Diskrepanz aber an anderer Stelle: Konzeptuelle Literatur fragt nicht nach den rezeptiven Prozessen kinetischer, multisequentieller, intermedialer, generativer, berührungs/bewegungs/geräusch-responsiver, erweiterter, ortbarer, kollaborativer, performativer Literatur und all jenen Veränderungen, die diese Prozesse im Konzept von Literatur im postdigitalen Zeitalter hervorgerufen haben. Konzeptuelle Literatur hat zweifelsohne viele aufregende und weniger aufregende Themen in den »Literaturzirkus« eingeführt, dadurch vielleicht auch seinerzeit mehr Aufsehen erregt, als es die elektronische Literatur heute tut. Aber eigentlich geht es hier gar nicht so sehr um Diversität und die Bedeutung von poetischen Prinzipien des Konzeptualismus bzw. deren Rolle im Diskurs, sondern um das literarisch Flüssige und dessen Transport »in der Mondmilch des

7 Christian Bök 2009, »Two Dots Over a Vowel«, in: *boundary 2*, Fall 36(3), 11.

8 Christopher T. Funkhouser 2007, *Le(s) Mange Texte(s): Creative Cannibalism and Digital Poetry*, <http://epoetry.paragraphe.info/english/papers/funkhouseruk.pdf> (Stand 2.5.2015, am 26.9.2016 nicht mehr online).

Datenstroms«.⁹ Auch wenn konzeptuelle Literatur häufig genug das Netz bzw. dessen Bots und andere Digitalmedien füttert (meist, indem man sich ihrer als Textquelle bedient), bleibt ihr Hauptmedium doch gutes altes Papier und Buch. – Eine Ausnahme vom typischen konzeptuellen Künstlerbuch bildet etwa *The Xenotext* von Christian Bök, ein Werk, das der Autor als »lebende Poesie«¹⁰ beschreibt und das konzeptuelle Klänge, Visuals und Videopoesie vereint. – Ihr Medium Papierbuch stellt die konzeptuelle Literatur selten in Frage, außer es geht um Print-on-Demand. Lesen wird verstanden als Resultat eines interaktiven Response des Lesers, als physische, sensualistische und damit einhergehend auch kognitive Erfahrung, die das Textuelle übersteigt und ins Intermediale reicht. Nach nicht-linearem Lesen (zusammem mit Barthes' *thmesis*) wird fast nie gefragt, auch nicht nach der Überschreitung der autoritativen romantischen Autorstimme. Konzeptuelle Literatur wird ab und zu ins Internet gestellt oder dort neu geschrieben; manchmal will sie auch (ironisch?) das Internet ausdrucken. Aber sie reichert die Wasser des Internet-Pools nur auf der Konsumentenebene an, wenn der Konsument als »Prosument« die vorgefundenen Inhalte in seine Programme füllt. Dabei erscheint es so viel reizvoller, den literarischen Fluxus in die tieferen Gewässer umzuleiten, ihn dort zu reimplementieren, zu restrukturieren, zu recyceln, neuzuerfinden – ihm andere Sitten beizubringen, ganz andere Kombinationen des Schaffens, Leihens, Remixens, Umeignens von Code (oder auch Medien-Elementen). Ja, es ist mehr als offensichtlich, dass die konventionellen Modi literarischer Darstellung den Zustand der »Erschöpfung«¹¹ erreicht haben, von dem John Barth vor fast sechzig Jahren schrieb und die Literatur ist sich seither ihres neuen Körpers (ob organlos oder nicht¹²) sehr bewusst gewesen (auch, wenn sie es vielleicht nicht zu-

9 Don DeLillo 1997, *Underworld*, New York: Scribner, 826.

10 Christian Bök 2011, *The Xenotext Works*, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/the-xenotext-works> (Stand 26.9.2016).

11 John Barth 1984, »The Literature of Exhaustion«, in: *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London: The John Hopkins University Press, 64.

12 Der »organlose Körper« ist ein Konzept von Gilles Deleuze, zuerst verwendet in: Ders. 1993, *Die Logik des Sinns*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

gab). Das post-expressive Geraune des post-digitalen, post-medialen, post-Internet-, post-konzeptuellen Körpers, der zu einem »post-bot« schon »Mama« sagt, wird Leser in unserer kolossalnoösphärischen Denkerschaft sicher irgendwann ansprechen. Bis es soweit ist, machen wir mit unseren Körpern eine Spritztour. Cocktail gefällig?

Danksagung

Dieser Text wurde im Rahmen des Stipendiums Hypermedial Artifact in the Postdigital Era, VEGA, No. 2/0107/14 verfasst.

Quellen

- Amerika, Mark 2011
Remixthebook, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Auer, Johannes 2005
Free Lutz!, <http://freelutz.netzliteratur.net> (Stand 26.9.2016)
- Barth, John. 1984
»The Literature of Exhaustion«, in: *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London: The John Hopkins University Press
- Benjamin, Walter 2013
Recent Writings, Vancouver/Los Angeles: New Documents
- Bök, Christian 2009
»Two Dots Over a Vowel«, in: *boundary 2*, 36/2009, 11–24
- Bök, Christian 2011
The Xenotext Works, <http://www.poetry-foundation.org/harriet/2011/04/the-xenotext-works> (Stand 26.9.2016)
- Braidotti, Rosi 2013
The Posthuman, Cambridge: Polity Press
- Cramer, Florian 2012
Post-Digital Writing, <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/postal> (Stand 26.9.2016)
- Cramer, Florian 2013
Anti-Media: Ephemera on Speculative Arts, Rotterdam: nai010 publishers
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix 1974
Anti-Ödipus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Deleuze, Gilles 1993
Die Logik des Sinns, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- DeLillo, Don 1997
Underworld, New York: Scribner
- Dworkin, Craig 2013
No Medium, Cambridge/London: The MIT Press
- Electronic Literature Organisation o. D.
What is E-Lit?, <https://eliterature.org/what-is-e-lit> (Stand 26.9.2016)
- Flores, Leonardo 2013
Any Vision, <http://iloveepoetry.com/?p=2576> (Stand 26.9.2016)
- Funkhouser, Christopher T. 2007
Le(s) Mange Texte(s): Creative Cannibalism and Digital Poetry, <http://epoetry.paragraphie.info/english/papers/funkhouseruk.pdf> (Stand 2.5.2015, am 26.9.2016 nicht mehr online)

- Funkhouser, Christopher T. 2012
New Directions in Digital Poetry, New York:
 Continuum
- Guattari, Félix 2008
The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis. Translated by Taylor Adkins, Los Angeles: Semiotext(e)
- Hayles, N. Katherine 2002
Writing Machines, Cambridge/London:
 The MIT Press
- Hayles, N. Katherine 2008
Electronic Literature: New Horizons for the Literary, Notre Dame: University of Notre Dame Press
- Hayles, N. Katherine 2012
How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis, Chicago:
 The University of Chicago Press
- Husárová, Zuzana/Panák, Ľubomír 2012
 »!:*ttter«, in: ¾: Special Issue on Media Art History: Remake, 27–28
- Husárová, Zuzana/Panák, Ľubomír 2014
 »Inside a Wedding Wish«, in: Zuzana Husárová/Mencía, María (Ed.), *Repurposing in Electronic Literature. Enter + Edition*, Košice: Divé Buki
- Matviyenko, Svitlana 2014
 »Introduction«, in: Paul D. Miller/Svitlana Matviyenko (Ed.) 2014, *The Imaginary App*, Cambridge/London: The MIT Press
- McLuhan, Marshall/Watson, Wilfred 2011
From Cliché to Archetype. Ed. by W. Terrence Gordon, Berkeley: Gingko Press
- Montfort, Nick 2014
Love Letters, http://nickm.com/memslam/love_letters.html (Stand 26.9.2016)
- Montfort, Nick 2014
Stochastic Texts, http://nickm.com/memslam/stochastic_texts.html (Stand 26.9.2016)
- Motte, Warren 1986
 »Clinamen Redux«, in: *Comparative Literature Studies* 23(4) 1986, 263–281
- Stafford, Barbara Maria 2008
 »Picturing Uncertainty: From Representation to Mental Representation«, in: Oliver Grau (Ed.), *MediaArtHistories*, Cambridge/London: The MIT Press, 453–468
- Tullett, Barrie 2014
Typewriter Art: A Modern Anthology, London: Laurence King Publishing
- Zielinski, Siegfried 2008
Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means. Translated by Gloria Custance, Cambridge & London: The MIT Press

Holger Schulze

Ubiquitäre Literatur

One of those days when the sun is a bright screaming hole in the sky
and god is snorting chemtrails like lines of coke¹

Ich glaube, ich melde mich auch mal auf diesem Twitter an und das
nenne ich dann Partyliteratur.²

Ich gehe nur auf die Beerdigung von Leuten, die zu der meinen kom-
men!³

1. Copy somebody's style. 2. Fuck it up. 3. Keep fucking it up. 4. Keep
really, really fucking it up. 5. Look: you've got your own.⁴

Handle stets so, dass Du ebenso nicht gehandelt hättest haben kön-
nen.⁵

Ubiquitäre Literatur ist (a) nicht auf das Erscheinen in bestimmten
Kanälen, Genres, Distributions- oder Publikationsformen angewiesen;
ihr Erscheinen ist vielmehr (b) an buchstäblich jedem Ort, zu jedem
Zeitpunkt, in jeder denkbaren Situation und Konstellation zeitgenös-
sischer Publikationsformen möglich; sodass (c) die Publikation eines

1 <https://twitter.com/clemensetz/status/592296844975308801> (Stand 26.9.2016).

2 <https://twitter.com/nouveaubeton/status/587543680988348416> Stand 26.09.2016).

3 Edmond & Jules de Goncourt 2013, *Journal. Erinnerungen aus dem literarischen Leben*. Bd. 11, Frankfurt a. M.: Rogner & Bernhard, 519.

4 <https://twitter.com/NeinQuarterly/status/597903896334458880> (Stand 26.09.2016).

5 <https://twitter.com/goncourt/status/570134178215436288> (Stand 26.09.2016).

hinreichend zusammenhängenden Textes oder Textkorpus über verschiedene Orte, Zeitpunkte, Situationen und Konstellationen hinweg nicht nur möglich, sondern gar gängig ist.

TYPE IS HONEY.⁶

»Schau da, im Straßengraben, das umgekippte Auto!« – »Nein, das sind nur weggeworfene Schuhe.«⁷

Kapital ist Molekülbewegung.

I — KLEPTOPOETIK

Schöne Bühnendialoge, aneinander vorbeigleitend.⁸

Entdecken Sie weitere Shops und Cafés.

Das Schöne ist das, was die Augen ohne Schulung scheußlich finden. Das Schöne ist das, was meine Mätresse und meine Bedienstete instinktiv gräßlich finden.⁹

⁶ Ferdinand Kriwet 1967, »Type Is Honey: Rundscheibe VI« (1962), in: Emmett Williams (Ed.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York/Villefranche/Frankfurt: Something Else Press, unter »Kriwet, Ferdinand«.

⁷ Peter Handke 1969c, »Verwechslungen«, in: Ders., *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 65.

⁸ Fritz J. Raddatz 2010, *Tagebücher 1982–2001*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 597.

⁹ Goncourt 2013, Bd. 2, 218.

Ich verstehe unter Schrift, beziehungsweise unter den Ergebnissen, die man mit Schrift machen kann – also Literatur – alle Möglichkeiten der optischen Information.¹⁰

Wie der Horizont sich öffnet.

There's an experiment I did. [...] I had taken a DAT recorder to Hyde Park and near Bayswater Road I recorded a period of whatever sound was there: cars going by, dogs, people. [...] I put it in SoundTools and I made a fade-up, let it run for 3 1/2 minutes and faded it out. I started listening to this thing over and over.¹¹

Sorry option not available.

Ihr wisst aber schon, dass Textflächen für das Amusement eines hoch-ironischen Homopublikums geil auch nichts verändern in dieser Welt?¹²

Einige Werke könnten möglicherweise Ihren Moralvorstellungen widersprechen.

Der vollendete Antrieb für eine Erzählung ist Langeweile.¹³

10 Ferdinand Kriwet 1970, »Live«, in: *Farbe bekennen. Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart – Ferdinand Kriwet*, WDR Köln, ausgestrahlt am 14.5.1971, 00:14:30.

11 Brian Eno 1995, zit. in: David Toop 2001, *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Aound and Imaginary Worlds*, London: Serpent's Tail, 129.

12 <https://twitter.com/nouveaubeton/status/404569225273942016> (Stand 26.09.2016).

13 Momus 2014, *HERR F: (WAS EWIG LEBT, SCHREIT EWIG)*, Berlin: Fiktion, 99.

Ich ertrage das Wort »Textfläche« körperlich nicht mehr.¹⁴

Ich habe absolutes Vertrauen in die fortgesetzte Absurdität dessen, was auch immer passieren wird.

Diese seltsamen Empfehlungen mit gleichzeitig eingebauter Distanzierung ist auch so ein cräzy Internetphänomen der Internetphänomene.¹⁵

Some of this material I use and some I don't. I have literally thousands pages of notes here, raw, and I keep a diary as well.¹⁶

PEAK PERFORMANCE.

Ich bin froh um alles, was ich nicht weiß.¹⁷

Ubiquitäre Literatur setzt sich im Moment zusammen, aus vielen Quellen; zerfällt nach Lektüre, nach Auswirkung, nach Austausch darüber: damit alsbald neue gefunden werden kann.

In a sense it's traveling in time.¹⁸

14 <https://twitter.com/SibylleBerg/status/596961328968966144> (Stand 26.09.2016).

15 <https://twitter.com/nouveaubeton/status/598048088952086528> (Stand 26.09.2016).

16 William S. Burroughs/Brion Gysin 1978, *The Third Mind*, New York: Viking, 5.

17 Rainald Goetz 1993, »Ästhetisches System«, in: Ders., *KRONOS. Berichte: FESTUNG 3*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 393.

18 Burroughs/Gysin 1978, 5.

Die Partyliteratur ist ein Meister aus Deutschland.¹⁹

Something that is as completely arbitrary and disconnected as that, with sufficient listenings, becomes highly connected. You can really imagine that this thing was constructed somehow.²⁰

Neuigkeiten sind aktuell.

Der Wahrheitsanspruch der Brüder Goncourt ist ein solcher Wirklichkeitsanspruch. Er geht einher mit der Malerei en plein air: die Landschaft des ganzen Textes, der Sprache bei Tageslicht, wenn hinter einem Theater die Müllberge sichtbar werden.²¹

Abstraction is a type of decadence.²²

Whenever I have an idea, I question myself whether it is sufficiently dumb. I ask myself, is it possible that this, in any way, could be considered smart? If the answer is no, I proceed.²³

wo doch [...] die Romane von meinem Bruder und mir vor allem bestrebt waren, das Abenteuer im Roman zu töten²⁴

Who's exploitin' who?

19 <https://twitter.com/nouveaubeton/status/593054530486534144> (Stand 26.09.2016).

20 Brian Eno 1995, 129.

21 <http://www.merkur-blog.de/2014/03/die-wirklichkeit-die-wahrheit-ein-jahr-mit-den-goncourts-iii> (Stand 26.09.2016).

22 <https://www.artsy.net/artist/jenny-holzer> (Stand 26.09.2016).

23 <http://www.theawl.com/2013/07/being-dumb> (Stand 26.09.2016).

24 Goncourt 2013, Bd. 11, 481.

I don't write anything new or original. I copy pre-existing texts and move information from one place to another. A child could do what I do, but wouldn't dare to for fear of being called stupid.²⁵

II — NIHILISTICS

Ich, Erfinder des Nihilisticle.²⁶

In Kazakhstan people are BBQing and eating the soft parts of crashed satellites.²⁷

I have tried [...] to remove weight from the structure of stories and from language.²⁸

Mich macht nachdenklich, wie streng es verboten ist über die Gegenwart nachzudenken. Überall, ich hab' das immer wieder erfahren. Mich widern die Kulturkritiker an, die Literaturkritiker, mich widern diese ganzen Kritiker an, diese Arschlöcher zweiten Ranges.²⁹

I slept with 7000 Australian men but I'm still skeptical.³⁰

25 <http://www.theawl.com/2013/07/being-dumb> (Stand 26.09.2016).

26 <https://twitter.com/guenterhack/status/599140809221533696> (Stand 26.09.2016).

27 <https://twitter.com/clemensetz/status/598915196611121153> (Stand 26.09.2016).

28 Italo Calvino 1988, *Six Memos for the Next Millennium*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 3.

29 Rolf Dieter Brinkmann 2005, *Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973*. Hg. von Herbert Kapfer und Katarina Agathos. Unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann, München: Intermedium Records/Bayerischer Rundfunk. CD5, Track 8, 00:00:00–00:1:33.

30 <https://twitter.com/clemensetz/status/598915615361998849> (Stand 26.09.2016).

We visited ten people who think the world is flat and made of ice, and filmed them masturbate.³¹

Meet the ex-sumo wrestler from Jakarta who married his 200-pound-tumor.³²

I found my stalker on <http://stalkerfinder.com> and he repaired every electronic device in my house for free.³³

Realität kann alles. Realität darf alles.

I dream of immense cosmologies, sagas, and epics all reduced to the dimensions of an epigram.³⁴

Ich bin so oft auf das Wort Besprechung gestoßen. »Machen Sie eine Besprechung!« Besprechen. Als ob man irgendeine Krankheit bespricht. Man bespricht irgendwas. Be-sprechen.³⁵

How global warming affected my love life, like, for real.³⁶

Tupac was an inside job.³⁷

31 <https://twitter.com/clemensetz/status/598916239864557571> (Stand 26.09.2016).

32 <https://twitter.com/clemensetz/status/598917817870745600> (Stand 26.09.2016).

33 <https://twitter.com/clemensetz/status/598918904057110529> (Stand 26.09.2016).

34 Calvino 1988, 51.

35 Brinkmann 2005, 00:00:00–00:01:33.

36 <https://twitter.com/clemensetz/status/598919161880903680> (Stand 26.09.2016).

37 <https://twitter.com/clemensetz/status/598920225652940802> (Stand 26.09.2016).

I don't like chemtrails behause they make me look fat.³⁸

the contemporary novel as an encyclopedia, as a method of knowledge, and above all as a network of connections between the events, the people, and the things of the world.³⁹

Ich spür nichts mehr. Ich habe den Schmerz verloren.⁴⁰

How millenials invented beards but blamed past centuries for them.⁴¹

Three young jihadists in creative writing courses in Canada are seeing snow for the first time!⁴²

Balding Dick Cheney impersonators are living way healthier than you and here is why.⁴³

Warum könnt Ihr denn alle nicht mehr richtig genau sehen? Mit all Eurem ganzen Körper. Warum könnt Ihr das denn nicht mehr?⁴⁴

The polymorphic visions of the eyes [...] representing the many-colored spectacle of the world on a surface that is always the same and always different.⁴⁵

38 <https://twitter.com/clemensetz/status/598921472741081088> (Stand 26.09.2016).

39 Calvino 1988, 105.

40 Christoph Schlingensief 2000, »Selbstbezeichnung zu Folge 1 von U3000«, in: www.u3000.de/Selbstkritik/selbstkritik.html (Stand 26.09.2016).

41 <https://twitter.com/clemensetz/status/598922524790026240> (Stand 26.09.2016).

42 <https://twitter.com/clemensetz/status/598924383588130817> (Stand 26.09.2016).

43 <https://twitter.com/clemensetz/status/598925048494333952> (Stand 26.09.2016).

44 Brinkmann 2005, 00:00:00–00:01:33.

45 Calvino 1988, 99.

Let's all draw sad faces on balloons for a day and then let them fly over an insane person's house in rural Wisconsin.⁴⁶

Jeff (15) constructed a set of false teeth for himself that work as a receiver for number stations.⁴⁷

Meet this glow-in-the-dark boy with an incredibly rare skin condition that makes him look like the rock face on Mars.⁴⁸

Who are we, who is each one of us, if not a combinatoria of experiences, information, books we have read, things imagined?⁴⁹

Ubiquitäre Literatur ist radikaler Realismus.

Für einen solchen Kampf sind Übungen nötig.⁵⁰

This mysterious plant grows exclusively on old phone books and looks like a smiling samurai frog.⁵¹

PEZ dispensers are my erotic fetish and I make videos of myself behaving like one for hours, for money.⁵²

46 <https://twitter.com/clemensetz/status/598925727858327553> (Stand 26.09.2016).

47 <https://twitter.com/clemensetz/status/598926712697724928> (Stand 26.09.2016).

48 <https://twitter.com/clemensetz/status/598927945663647746> (Stand 26.09.2016).

49 Calvino 1988, 124.

50 Schlingensief 2000.

51 <https://twitter.com/clemensetz/status/598929212200849408> (Stand 26.09.2016).

52 <https://twitter.com/clemensetz/status/598930624372678656> (Stand 26.09.2016).

I got gangbangend on a street in Bucharest but it was definitely not a new kind of religious experience.⁵³

Das geht nur von außen. Zu wenig geschrien!⁵⁴

let us escape the limited perspective of the individual ego, not only to enter into selves like our own, but to give speech to that which has no language, to the bird perching on the edge of the gutter, to the tree in spring and the tree in fall, to stone, to cement, to plastic.⁵⁵

Ebenso kann man, wenn man die Seele nicht übt, die Funktionen der Seele nicht erfüllen.⁵⁶

Fummel. Fummel und Fetzen.⁵⁷

III — BOTCULTURE

Nach dem Kaffee, vor dem Gehirn.⁵⁸

Es waren die Jahre, in denen Abstürze von großen Passagiermaschinen fast so gewöhnlich wurden wie Autounfälle. L'égalité de la vie malheureuse. French leave.

53 <https://twitter.com/clemensetz/status/598932424861548544> (Stand 26.09.2016).

54 Schlingensief 2000.

55 Calvino 1988, 124.

56 Schlingensief 2000.

57 Brinkmann 2005, 00:00:00–00:00:1:33.

58 <https://twitter.com/FrauFrohmann/status/592587899415179264> (Stand 26.09.2016).

Oxymoron oder wie wir uns gegenseitig in die Poesiealben schreiben – hach <3 (gibt ja eh kein WLAN).⁵⁹

Ich werde Dir auch mein Herz öffnen um Dir Einblick zu gewähren.

ein Plädoyer für das Nichterfinden, die non-fiction, für den starken und unabweisbaren Realitätseffekt, der entsteht, wenn Fundstücke gesammelt und arrangiert werden.⁶⁰

Wann und wo solche Aktionen durchgeführt werden, muss danach bestimmt werden, in welchem Stadium der Kampf sich befindet.

Ich kann elektrische Apparate durch Handauflegen heilen.⁶¹

35 Gäste tummelten sich um ein reiches Buffet und tranken – als letzter kam Christoph Eschenbach mit 3 »boys« um 2 Uhr morgens – über 100 Flaschen leer.⁶²

Mit dem Wort Ich fangen schon die Schwierigkeiten an.⁶³

So sanft ist das Gesetz
Bitte legen Sie nichts fest
Das Regime ist so bescheiden

59 <https://twitter.com/nufbot/status/576018463673708544> (Stand 26.09.2016).

60 <http://www.merkur-blog.de/2014/03/die-wirklichkeit-die-wahrheit-ein-jahr-mit-den-goncourts-iii> (Stand 26.09.2016).

61 <https://twitter.com/grindbot/status/599440563990061056> (Stand 26.09.2016).

62 Raddatz 2010, 598.

63 Peter Handke 1969a, »Die Besitzverhältnisse«, in: Handke 1969, 43.

Sie müssen nichts entscheiden⁶⁴

Automation will save us all.

Solange ich noch allein bin, bin ich noch ich allein.⁶⁵

Kind 1.0 begrüßt mich mit der Langpompfe & dachte allen Ernstes ich wüsste nicht was das neue iPhone.⁶⁶

Diese Aktion ist verbindlich und kann nicht rückgängig gemacht werden.

Nett haben es hier die kleinen Idioten.⁶⁷

Kein Sender. Kein Betreff. Kein Inhalt.

»Ich komme mir vor wie ein aufgelegter Telephonhörer.« – »Du bist nur erschöpft.«⁶⁸

Einmal im Leben schon an dem »Beweisen Sie, dass Sie kein Robot sind.« gescheitert bin...⁶⁹

64 Tocotronic 2010, »Bitte Oszillieren Sie«, in: *Dies., Schall und Wahn*. Track 6, London: Vertigo Records.

65 Peter Handke 1969b, »Veränderungen im Lauf des Tages«, in: Handke 1969, 49.

66 <https://twitter.com/nufbot/status/575962674787393536> (Stand 26.09.2016).

67 Raddatz 2014, 89.

68 Handke 1969c, 67.

69 <https://twitter.com/nufbot/status/570927536101855232> (Stand 26.09.2016).

Wir lassen das jetzt so.

Wir sitzen am Rand des Feldwegs und reden.⁷⁰

With great power comes total lack of responsibility.⁷¹

nicht das Gelesene, sondern das Lesen selbst wird komponiert; mithin wird die Wahrnehmung zum wesentlichen Parameter und mit ihr der Wahrnehmende, der Betrachter und Leser.⁷²

The pitfalls of linear thinking.

Ubiquitäre Literatur braucht keinen Zusammenhang, keine Figuren, kaum Themen oder Szenerien: Sie wird erzeugt, indem Sprache öffentlich gemacht wird. Diese Sprache bildet Zusammenhänge, indem wir ihr begegnen.

Da in mir oft Sprache tobt, gegen die Schläfen schlägt, nicht Ruhe geben will, sich nicht eindämmen lässt, ahnte ich, was in ihm vorging.⁷³

Aus der Unmenge solcher Skizzen, geduldig und winzig und bis ins Geheimste des Wahren vordringend, daraus stammt dieses wunderbare Erinnerungsvermögen, das ihm nun im Kopf seine Zeichnung besser als die Natur malt, die ihn zu betrachten langweilt: ›Ich habe

70 Peter Handke 1969d, »Der Rand der Wörter 2«, in: Handke 1969, 104.

71 <https://twitter.com/TheTweetOfGod/status/328324825934352385> (Stand 26.09.2016).

72 Ferdinand Kriwet 1965, »vorspann zur visuell wahrnehmbaren literatur«, in: Ders., *Leserattenfaenge*, Köln: DuMont, 18.

73 Einar Schleef 1998, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 89.

solche Stiefel, sagt Gavarni. Ich zeichne jetzt Bäume und ich schaue nicht einmal jene an, die in meinem Garten stehen.⁷⁴

Schweinebauchscheiben
 Schweinebauchscheiben
 Schweinebauchscheiben
 Schweinebauchscheiben
 Schweinebauchscheiben
 Schweinebauchscheiben⁷⁵

Momente der Ruhe.

Ich bin nicht dieser Ansicht und glaube, daß derselbe zu vier verschiedenen Zeiten in unterschiedlichen Geisteszuständen geschriebene Text, wenn er von einem Talent geschrieben ist, in jeder dieser Ausarbeitungen eine andere, aber völlig adäquate Vortrefflichkeit und Vollkommenheit besitzen wird.⁷⁶

Dieser Effekt ist irreparabel.

Die meisten kapitulieren deshalb, fangen an zu schreiben, lügen »Zusammenhang« in zeitlich abfolgenden Sätzen.⁷⁷

Ambitious work doesn't resolve contradictions in a spurious harmony but instead embodies the contradictions, pure and uncompromised, in

74 Goncourt 2013. Bd. 2, 428.

75 <https://twitter.com/UteWeber/status/597090610231844865> (Stand 26.09.2016).

76 Goncourt 2013. Bd. 4, 273/274.

77 Schleef 1998, 493.

its innermost structure.⁷⁸

Ohne Mikrowelle kann ich so überhaupt nichts anfangen.⁷⁹

Gib uns Liebe

Gib uns Geld

Gib uns Dreck

Der uns gefällt⁸⁰

Das gilt auch für den gesamten Tag.⁸¹

78 David Shields 2010, *Reality Hunger: A Manifesto*, London: Hamish Hamilton, 407; Adorno, Theodor W. 1955, »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: Ders., *Prismen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 23/24.

79 <https://twitter.com/grindbot/status/599078153869484032> (Stand 26.09.2016).

80 The Schwarzenbach 2013, »Zarte Blüte Hass«, in: *Böse Musik*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt (24.10.2013).

81 <https://twitter.com/grindbot/status/598700641645678592> (Stand 26.09.2016).

Quellen

- Adorno, Theodor W. 1955
 »Kulturredik und Gesellschaft«, in: Ders., *Prismen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 23–24
- Brinkmann, Rolf Dieter 2005
 Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen
 1973. Hg. von Herbert Kapfer und
 Katarina Agathos. Unter Mitarbeit von
 Maleen Brinkmann, München:
 Intermedium Records/Bayerischer
 Rundfunk
- Burroughs, William S./Gysin, Brion 1978
 The Third Mind, New York: Viking
- Calvino, Italo. 1988
 Six Memos for the Next Millennium,
 Cambridge/Mass.: Harvard University
 Press
- de Goncourt, Edmond & Jules 2013
 *Journal. Erinnerungen aus dem literarischen
 Leben*, Frankfurt a. M.: Rogner & Bernhard
- Goetz, Rainald 1993
 »Ästhetisches System«, in: Ders. 1993,
 KRONOS. Berichte: FESTUNG 3.
 Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Goldsmith, Kenneth 2013
 »Being Dumb«, <http://www.theawlw.com/2013/07/being-dumb> (Stand
 26.9.2016)
- Handke, Peter 1969
 Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Handke, Peter 1969a
 »Die Besitzverhältnisse«, in: Ders., *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*,
 Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 43
- Handke, Peter 1969b
 »Veränderungen im Lauf des Tages«, in:
 Ders., *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 49
- Handke, Peter 1969c
 »Verwechslungen«, in: Ders., *Die Innenwelt
 der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a.
 M.: Suhrkamp, 67
- Handke, Peter 1969d
 »Der Rand der Wörter 2«, in: Ders., *Die
 Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*,
 Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 104
- Kriwet, Ferdinand 1965
 »vorspann zur visuell wahrnehmbaren
 literatur«, in: Ders., *Leserattenfaenge*, Köln:
 DuMont
- Kriwet, Ferdinand 1967
 »Type Is Honey: Rundscheibe VI« (1962),
 in: Williams, Emmett (Ed.), *An Anthology of
 Concrete Poetry*, New York/Villefranche/
 Frankfurt: Something Else Press
- Kriwet, Ferdinand 1970
 »Live«, in: *Farbe bekennen. Auseinander-
 setzung mit der Kunst der Gegenwart –
 Ferdinand Kriwet*, WDR Köln, ausgestrahlt
 am 14.5.1971
- Momus 2014
 *HERR F: (WAS EWIG LEBT, SCHREIT
 EWIG)*, Berlin: Fiktion
- Raddatz, Fritz J. 2010
 Tagebücher 1982–2001, Reinbek bei
 Hamburg: Rowohlt
- Schleef, Einar 1998
 Droge Faust Parsifal, Frankfurt a. M.:
 Suhrkamp
- Schlingensief, Christoph 2000
 »Selbstbezichtigung zu Folge 1 von
 U3000«, <http://www.u3000.de/>
 Selbstkritik/selbstkritik.html (Stand
 26.9.2016)
- Shields, David 2010
 Reality Hunger: A Manifesto, London:
 Hamish Hamilton
- The Schwarzenbach 2013
 »Zarte Blüte Hass«, in: *Böse Musik*, Berlin:
 Haus der Kulturen der Welt
- Tocotronic 2010
 »Bitte Oszillieren Sie«, in: *Dies., Schall und
 Wahn*. Track 6. London: Vertigo Records
- Toop, David 2001
 *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient
 Sound and Imaginary Worlds*, London:
 Serpent's Tail

Bertram Reinecke

Weizenbaums Erschrecken

oder: Skizze des Konzepts »Gegenwartsgedicht in Grundstellung«

Als Joseph Weizenbaum seine künstliche Intelligenz *Eliza* programmierte, musste er zwei Probleme lösen: Einerseits war der Speicherplatz der Maschine für »Weltwissen« begrenzt, andererseits wusste er zu wenig über die Zusammenhänge, in denen dieses Weltwissen in »natürliche« Gespräche eingeht. Seine Lösung bestand bekanntlich darin, dass sie durch an der Psychologie Carl Rogers angelehnte Fragetechniken auf das Weltwissen des menschlichen Gesprächspartners zurückgriff. Es ist überliefert, dass Weizenbaum erschrocken war, als Menschen seine scheinbar verständnisvolle Eliza als therapeutische Hilfe in Gebrauch nahmen.

Es mag wenig naheliegend sein, aber für mich gibt Weizenbaums Lösung eine Metapher, die ein Licht wirft auf ein entfernt verwandtes Problem des Gegenwartsgedichtes. Auch der Speicherplatz eines Textes von nur einer Seite ist begrenzt und eine Seite ist eine Länge, die das Gegenwartsgedicht nur in Ausnahmefällen überschreitet. Damit ist sein Raum enger als poetische Ansätze vergangener Jahrhunderte, etwa Klopstocks Oden oder gar Heinrich Heines *Deutschland – Ein Wintermärchen*; gleichzeitig wurden besonders durch die deutsche hermeneutische Tradition unmäßig hohe Erwartungen geprägt und der Öffentlichkeit eingeübt, was ein Gedicht leisten soll. Über ein Gedicht wie Heines *Wintermärchen*, das sich »im Politischen erschöpft«, die Beschreibung eines schönen Abends oder was sonst klassische Themen des Gedichts waren, rümpft man heute eher die Nase. Ein Gedicht soll immer irgendwie vom Ganzen handeln, unsere Vorstellungen entgrenzen usw. Ein Gedicht muss also heute viel mehr Stoff auf weit geringerem Raum bewältigen. Könnte es sein, dass dem Gegenwartsge-

dicht dazu eine Reihe von Tricks zu Grunde gelegt werden, die denen von Weizenbaums Maschine gleichen? Ich möchte den Versuch unternehmen, die Machart des Gegenwartsgedichts als ein Ensemble von Schachzügen zu beschreiben, die dazu dienen, möglichst unauffällig Projektionsflächen für Weltwissen und Kenntnisse des Lesers bereitzustellen. Ich möchte an einem generativen Verständnis von Gedichten als Folge von Auswahloperationen aus möglicher Sprache zu diesem Zweck der Suggestion arbeiten, das sofort die Frage mit aufwirft, inwieweit sich diese Genese jenseits von menschlichen Faktoren wie Geschmack, Subjektivität oder gar Genie bewerkstelligen lässt. Auch wenn es manchem kalt vorkommt, etwas Großes wie ein Gedicht in simple wenn-dann Regeln, wie sie auch eine Maschine beherrschen könnte, zu zerlegen,¹ ist dies ein respektvollerer Umgang mit der Form als jener verbreitete unverbindliche Lobpreis seiner Tiefe, der als Begleitmusik einen Interpretationsbetrieb legitimiert, der einige Werke sensibel ausleuchtet und den Rest des Feldes notorisch ausblendet. Gleichzeitig löst dieser Blick eine andere diskursive Schieflage auf: Es gibt einen tief sitzenden Reflex gegen »strenge Formen«. Viele Leser haben den Eindruck, in klassischen Strophenformen z. B. gäbe es etwas zu dem »Eigentlichen« Hinzutretendes, das als arbiträr und »mechanisch« bemisstraut wird. Dieses Misstrauen vererbt sich auf jede nur ahnbare Regularität auch bei so genannten »experimentellen« Formen. Dagegen stünden die »freien Formen«, in welchen das dichterisch Fluktuierende, schwer zu Fassende leichter seinen Niederschlag fände. Man rechtfertigt dies Misstrauen, indem man auf Limits (Hebungen, Reim) und daraus resultierende Füllwörter etc. verweist. Zwei Tatsachen übersieht man: Auch die freien Formen² unterliegen

1 Wenn diese Regeln gut sind, beschreiben sie offenbar verbreitete Entscheidungsprozesse und wirken damit banal, irgendwie meint man sie ›eigentlich‹ immer gekannt und nur nie bewusst beachtet zu haben.

2 Ich bin der Ansicht, dass man von Formen nur sprechen kann, wenn es wiedererkennbar Wiederholbares an einem Gebilde gibt. Ich halte die Rede davon »... dass jedes Gedicht seine eigene Form finden muss« für usurpatorisch: Jemand möchte die Achtung, die der Leistung gilt, eine bestimmte Form zu erfüllen, auf seinen Text übertragen, ohne dass er Verbindliches dafür leistete.

Restriktionen, die Einschränkungen erzwingen und Zusätze herbeiführen können, die man als solche zu sehen jedoch erst lernen muss. Zweitens: Warum sind die vielen schlechten Sonette z. B. überhaupt ein Grund, der Form, bzw. einem bestimmten Sonett von vornherein zu misstrauen? Gegen ein »freies« Gedicht spricht dagegen scheinbar nichts, obwohl es ebenso viele schwache »freie« Gedichte gibt.

Deswegen beschreibe ich hier unter dem Arbeitstitel *Das Gegenwartsgedicht in Grundstellung* die im deutschen Literaturbetrieb wohl verbreitetsten Bildungsregeln für »freie« lyrische Texte. Dieser Grundtyp des Gegenwartsgedichts ist in Reinform oder Abwandlung so häufig in Anthologien, Zeitschriften usw. vertreten, dass es unfair wäre, Beispiele herauszuheben. Sie werden nach meiner Beschreibung den Typ erkennen.

Stellen wir uns das Feld des Wortschatzes geordnet an den Achsen mündlich (Dialekt, Familien- und Gruppensprachen, laxe Ausdrücke) versus schriftlich vor. (Schriftsprachlich sind nicht nur viele Fachsprachen, sondern auch Worte wie »indes«, »anbetracht« und Archaismen wie »Recke«, »Knecht«, »kreißen«). Zweitens seien die Worte an der Achse konkret/abstrakt geordnet. (»Wohnhaus«, »Terrier«, »Inbusschlüssel« versus »Taurigkeit«, »Sozialismus«, »Liebe« etc. – entgegen einem verbreiteten Vorurteil sind mündliche Worte nicht stets konkret. Die norddeutschen dialektalen Worte »rammdüsig« und »viegelinsch« z. B. bezeichnen komplexe psychische Dispositionen, auf die sich nicht konkret verweisen lässt. Umgekehrt sind Fachsprachen oft konkret.)

Diese zweite Achse ist am klarsten für Substantive. Ich führe das Konzept über Beispiele ein, weil eine Definition schlecht alles erfasst, was wir intuitiv über diese Unterscheidung wissen. Es geht grob darum: Von »konkret« sei gesprochen, insoweit ein Wort Hinweise enthält, wie man ein Ding aus der Menge der Dinge der Welt aussortiert. »Abstrakt« ist ein Wort, insoweit es auf ein gedankliches Konzept, Gefühl hinzielt.³ Selbstverständlich greifen diese Unterscheidungen

³ Die Unterscheidung erinnert an Freges Unterscheidung von Sinn und Bedeutung, kommt

nicht auf eine bestimmte Ontologie zurück, sondern auf eine Soziologie des Sprachgebrauches (die jedoch mehr oder minder verbreitete ontologische Annahmen enthält).⁴ Bei Verben und Adjektiven ist die Frage abstrakt/konkret schwerer zu entscheiden. Es gibt kaum gute Beispiele für vollkommen abstrakte Verben, allenfalls die Hilfsverben; findige Dichter wie Rainer Maria Rilke ersetzen sie deshalb gern durch Verben der Bewegung oder Verben der geistigen Tätigkeit.

Viele Wörter sind in mündlicher wie schriftlicher Rede gleichermaßen üblich.

Darunter sind einige, die sowohl Konkretes bedeuten als auch einen (konventionellen) abstrakten (oft symbolischen) Gehalt tragen: Straße (z. B. Entwicklung, Lebensverlauf), Sonne (z. B. Wärme, Erleuchtung), Abend (Ende ...), Vogel (Freiheit ...), Fenster (Öffnung ...) etc.

Bezogen auf eine solche Matrix ergibt sich für das typische Gegenwartsgedicht folgendes Bild: Den wesentlichen Beitrag zur Sinnbewegung des Textes leisten die Halbabstrakta aus dem neutralen Bereich der Sprache.

| | mündlich | neutral | schriftlich |
|------------------------------------|----------|---------|-------------|
| abstrakt | | | |
| abstrakt/konkret
(Mittelwörter) | | X | |
| konkret | | | |

aber nicht mit ihr zur Deckung, wie man sich am Beispiel von »Abendstern«/»Morgenstern« versus »Venus« leicht vergegenwärtigen kann. Bei Fachsprachen verwischt die Trennung ebenfalls: Bezeichnet »(Grauer) Scheidenstreifling« einen bestimmten Pilz oder das abstrakte Konzept einer Art, ein genetisches Muster etc.? Vielleicht kann man aber so fragend die Theorie auch stützen? Benutzt der Sammler doch den deutschen Namen, wenn er den Pilz findet (konkret), während der Wissenschaftler für das Konzept sicherheitshalber auf den lateinischen Namen zurückgreift? Ein weiterer Zweifelsfall: In Wörtern wie »Himmel« ist das geistige Konzept sehr präsent, es wird aber genau ein Ding erfolgreich aus der Menge aller möglichen Dinge aussortiert.

4 Wollte man diese Unterscheidung in einem Poesiegenerator aufgreifen, könnte man Menschen das Wörterbuch intuitiv sortieren lassen. Zweifelsfälle könnten ganz ausgeschieden werden, bzw. aus Gründen, die hier nicht erläutert werden, reichte es wohl, wenn sie nicht in die Mittelgruppe der Tabelle geraten, sie könnten also per Zufall zugeteilt werden.

Offenbar durchgehend als abstrakter empfunden werden Pronomen, Konjunktionen, Artikel. Sie werden im Gegenwartsgedicht des beschriebenen Typs generell seltener verwendet als in Prosa, und Formulierungen wie »jener der« – in Danteübertragungen häufig, bei Stefan George noch denkbar – werden heute gemieden. Auch die Tatsache, dass Gottfried Benns Anweisung, auf »Wie«-Vergleiche zu verzichten in Deutschland erstaunlich populär geblieben ist, wird von hier aus verständlicher. Dieser Zug in den Mittelbereich wird besonders deutlich beim Blick auf poetologische Texte zu Gedichten. Berichten Dichter über den Entstehungsanlass eines Textes, streut das Vokabular weiter über die verschiedenen Fächer der Tabelle als im entstandenen Gedicht.

Der Zug in den Mittelbereich ist alt, man findet ihn schon im Barock. Sucht man z. B. in Simon Dachs Gedichten nach »Dorf«, findet man stereotyp die Wendung »Dorf und Stadt« als Ersatz für das abstrakte »Orbis«. Auch die Allegorie zeigt eine Verwandtschaft zur Mittelwortstrategie der Gegenwart, mit dem Unterschied, dass sie definiertes Zusatzwissen erfordert.⁵ Dennoch sind Konkrete in der Barocklyrik oftmals verbreiteter als etwa in klassisch-romantischen Liedern. Dies jedoch eher innerhalb von Metaphern, die damit gesucht wirken.

Nur vergleichsweise wenige Wörter des Gegenwartsgedichts sind einem anderen der neun Felder der Matrix zuzuordnen. Heraus stechen meist einige Konkrete. Diese erfüllen eine spezielle Funktion: Sie beglaubigen den Realitätsgehalt des Textes. Häufig sind es Komposita. Diese Schicht ist in der Funktion vergleichbar mit dem, was Roland Barthes als Realitätseffekt durch das Einfügen scheinbar zufälliger Details in den realistischen Roman beschrieb. Wo Dichter wie manche Celan-Epigonen um der Intensität willen auf diese Realitätsgrundierung verzichten, kommt schnell ein Eindruck von Beliebigkeit zustande.

Prägnante Konkrete (Hauhechel, Gummischuhe) sind abgesehen von Ortsnamen in alten Lyrik- oder Dramenversen vergleichsweise selten. Dass dahinter eine Systematik liegt, wurde mir klar, als ich

⁵ Es geht ums »definiert«. Auch symbolische Strategien erfordern Zusatzwissen. Dies wird aber zu einer Sache der Intuition verkürzt.

versuchte, Friedrich Hölderlins »In lieblicher Bläue« aus alten Versen nachzustellen, wo ein Kirchturm mit Blechdach vorkommt. Ich fand kein geeignetes Textstück für »dieser Turm«. Turm war notorisch Babel, Kraft/Stärke, schon/noch ferne Heimat (wie Bienen für Sommer/Fleiß etc.). So sehr, dass ich mich frage, ob das hohe Vertrauen, das wir (später) Hölderlintexten entgegenbringen, weniger aus einem wie immer gearteten Genie als aus dieser Realitätsgrundierung des Sprachgebrauchs entsteht. Aus ähnlichen Gründen mögen wir Barthold Heinrich Brockes und Johann Christian Günther ihren Zeitgenossen vorziehen oder sehen Annette von Droste-Hülshoffs Sprache als weniger künstlich an als die Heinrich Heines.⁶

Im heutigen Gedicht kann dieser Realitätseffekt auch durch geschichtliche Begriffe eingelöst werden (Durs Grünbein, Norbert Hummelt, Lars Reyer).⁷

Zum Gegenwartsgedicht in Grundstellung gehört weiterhin, dass mindestens eine unauslotbare kulturelle Differenz angespielt/umschlossen wird (Natur/Kultur, sakral/profan etc.). Oft gehören dann die konkreten Komposita einer der beiden Seiten der Ambivalenz an, während mit den Mittelwörtern in die Gegenrichtung gezielt wird.

Es geht also nicht, wie Schreibratgeber oft nahelegen, darum, Texte so zu gestalten, dass man förmlich riecht und schmeckt, wie es einem in einer geschilderten Situation ergeht. Auch genaue Bilder sind nicht der Schwerpunkt, es geht eher um das Anspielen einer Tiefe als deren Abbilden, um ein Antriggern. Dazu wählt das Gegenwartsgedicht in Grundstellung eine Situation, die jeder schon einmal erlebt haben könnte. Es geht darum, gespeicherte Bilder zu ähnlichen Situationen im Leser aufzurufen (im Grenzfall können dies mediale Darstellun-

6 Diese Beobachtungen haben zwar damit zu tun, dass ein heute noch nachwirkendes klassisch romantisches Diskursmuster ein voraufklärerisches abgelöst hat, decken sich aber nicht damit. Während der Zug zum konkreten Inhalt in Romantik und Biedermeier sich in einer verstärkten Bevorzugung von Mittelwörtern gegen Abstrakta ausspricht, neigt das Paradigma entgegen dem inhaltlichen Anspruch auch zum Verzicht auf genuine Konkreta.

7 Bei diesen Begriffen stellt sich wie bei Fachtermini die Frage, ob solche Wörter eher auf Konkretes oder auf Konzepte weisen. Ab hier wird die Frage, wie sich die beschriebenen Regeln in einen automatischen Generator einfügen, raumsprengend komplex, ich überlasse die Antwort dem Leser.

gen, Roman- und Filmbilder sein, etwa beim Thema Krieg): Als Kind im Schulflur, hinten im Auto, ich komme an einen neuen Ort, ein naher Mensch in der Klinik, Aufenthalt in unbekannter Gegend usw. Diese Situationen unterliegen Moden, fallen leicht dem Kitschverdacht anheim (sogar Sonnenuntergang am Meer oder Weihnachten in der Familie waren einmal zeitgemäß). Weniger banal: Nachdem Abends-zu-zweien-Situationen lange Jahre verbreitet waren, kamen danach Draußen-Hitze-hell-Situationen stärker auf usw.

Es ist irritierend zu beobachten, wie strikt sich Dichter an dieses Gebot zur Evokation von Tiefe und zur Vermeidung der Schilderung ebenso wie an die vokabulatorische Ausdünnung halten, ohne dass ihnen diese aber als Limitierungen der lyrischen Rede bewusst werden: In Autorenpoetiken zu Gedichten der hier beschriebenen Machart ist es ein gängiger Topos, auf die eine oder andere Art ein Befremden über den Umstand auszudrücken, dass vom vorher in Prosa geschilderten Sprechanlass im Gedicht so wenig aufscheine.

Weniger stark als Limits, oft jedoch mehr oder minder wie nachträgliche Zusätze wirken weitere Merkmale des Gegenwartsgedichts in Grundstellung: Der zeitliche Ablauf der geschilderten Situation wird verwischt. Ein Hinweis auf den Ablauf der Zeit tritt hinzu: »gießt jemand langsam Kaffee ein«. Meist fehlt ein Hinweis auf die Medialität von Sprache oder Zeichen nicht. »Irgendwo spricht (winkt) jemand«, es kann aber auch ein »Radio auf Mittelwelle« sein etc. – ein Angebot, das Gedicht auch als Sprechen über das Sprechen aufzufassen. Oft wird irgendwie das Licht thematisiert.

Es gibt zahlreiche Dichter, die nur dann ein Gedicht schreiben, wenn sich Erfahrungen oder Inhalte in diesem Schema darbieten lassen. Auffällig ist, dass gerade Dichter, Herausgeber und Rezensenten, die es besonders bevorzugen, oft ein ausgeprägtes Qualitätsbewusstsein für sich proklamieren. Wo sie eine Form gut verstehen, meinen sie, die Lyrik insgesamt zu kennen.

Den Hang, einen ausgezeichneten Teil für das Ganze zu nehmen, gibt es zu jeder Zeit. Deutsche Lyrikanthologien des späten 19. Jahr-

hunderts empfinden wir zu recht wegen ihres enerzierenden Hangs zu liedhaften Gebilden als langweilig. Genauso ist nicht jeder Inhalt dem Muster des Gegenwartsgedichts in Grundstellung anzupassen.⁸ Scharf gesprochen könnte man von einer standardisierten Verdünnung von Wirklichkeit sprechen. Dass sie kaum merklich wird, liegt auch daran, dass dieses Muster inzwischen so übermächtig ist, dass man sich angewöhnt hat, von Gedichten allenfalls ausnahmsweise etwas anderes zu erwarten. Diejenigen, die etwas anderes deutlich vermissen, sind aus dem diskursiven Feld oft bereits ausgeschieden. Mit jedem neuen Jahrgang Poesie wird der Typ langweiliger: Hätte man einen gegebenen Erfahrungsinhalt als Ausgangsbasis zur Verfügung, könnte man in gewissem Maße vorhersagen, was davon wie in ein solches Gedicht eingeht.

Der Weg dahin, dass dies auch ein Computer könnte, ist nicht sehr weit. Wenn er noch immer so wenig erfolgreich aussieht, liegt das nicht an den zugegeben schwierigen Detailproblemen, sondern das Problem ist ein anderes: Der Verächter der Computerpoesie kann sich immer auf den Standpunkt stellen, der Computer habe hier noch gar nicht gedichtet und die Leistung wäre eher dem Programmierer zuzurechnen, der die Vorfestlegungen traf.

Man sähe: Das Gedicht hat sich als persönliche Literaturform eingebürgert. Es geht um Vertrauen. Und wir haben kein Konzept davon, was es heißt, den Äußerungen einer Maschine zu trauen, außer eben, dass sie richtig rechnet. Wie man ja auch die hier dargestellten Beobachtungen eher am geschriebenen Text macht, aber einem Dichter, der sein Werk von der Bühne überzeugend verkörpert, nicht ins Gesicht sagen kann, er habe einen Trigger gelegt und darüber hinaus nichts

⁸ Bei einem Stipendium hatte ich die Pflicht, über »Dresden und die sächsische Kulturlandschaft« zu schreiben. Ich musste z. B. bei Gedichten über das Marketing eines Bäckers, Konstruktionsdetails einer Brücke, den Habitus bestimmter Musiker oder die Bombardierung der Stadt vom beschriebenen Gedichttyp abweichen. Am leichtesten ließen sich in Zeitschriften gleichwohl die Gedichte unterbringen, die dem Muster folgten. Überhaupt habe ich zu wichtigen Anthologien neben meinen aus meiner Sicht besten Werken noch solche nach diesem Schema eingereicht, die von konservativen Herausgebern regelmäßig bevorzugt wurden.

weiter gesagt. Das glaubt man in solchen Situationen meist selbst nicht einmal. Es wäre auch unhöflich. So gehen wir nicht miteinander um ... Wir könnten uns allerdings auch Weizenbaums Erschrecken zu Eigen machen: Nötigt uns nicht das beschriebene Konzept des Gegenwartsgedichts, mit dem Text umzugehen wie der Patient mit seiner Eliza? Und das alles nur, weil die Integrität des Autors uns versichert, dass es sich lohnt? Ist es nicht eine Zumutung, wenn »qualitätsbewusste« Literaturstrategen uns auch noch implizit versichern, dieses Spiel sei deckungsgleich mit dem Reich der Poesie überhaupt und wir hätten hier nichts zu suchen, wenn wir diesen Glauben nicht aufbrächten?

Vorwissen

Auch ein von Mal zu Mal etwas anders oder leicht verwandelt Erscheinendes erkennt man als Gleiches. Je wichtiger es einem ist, um so genauer versteht man es zu unterscheiden. So können Menschen Tausende von Gesichtern, Tier- und Pflanzenarten wiedererkennen, aber wie viele es sind, das muss man erst zählen lernen. Auch die ungezählten Mengen vergleichend bemerkt man, dass drei mehr ist als zwei, sechs mehr als fünf – und bei ein paar Dutzend kommt es auf einen mehr oder weniger kaum mehr an. Oder, da nicht alle Teile gleich groß sind, ist eins weniger sogar mehr.

Schwierig wird es, wenn man nicht mehr nur in kleinen Gruppen und weitgehend von der Hand in den Mund lebt, sondern etwas unter vielen und auf viele Tage verteilen will. Erst zählt man das deutlich Unterschiedene als jeweils eins. Dann beginnt man, es in noch einmal kleinere, einem allgemeinem Standard gleichende Einheiten zu unterteilen.

Während für die Wissenschaft eine exakte und beständige Quantifizierung das Ziel ist, steht sie für technische Rechner am Anfang. Maschinen ist es, auch wenn sie viel zu einfach konstruiert sind, um etwa Gesichter unterscheiden zu können, möglich, mit für Menschen nicht erreichbarer Geschwindigkeit und Komplexität zu rechnen. Erst braucht es noch den Menschen, der die Rechnungen veranlasst und auswertet. Doch irgendwann können die Maschinen nicht nur die Welt ganz allgemein besser errechnen, sondern wissen auch viel besser, was die Menschen von ihnen erwarten und wie die Ergebnisse jedem Einzelnen am besten vermittelt werden. Die Wissenschaft kann sich dann von den unbeständigen und ungenau denkenden Menschen abkoppeln.

Noch haben sich die Maschinen nicht ohne Menschen in der Welt behaupten müssen. Doch auch die Menschen in ihrer gewaltigen Zahl

können ohne die Maschinen und ihre Erkenntnisse längst nicht mehr überleben – so wie etwa Mensch und Hund in bestimmten Regionen der Welt über Jahrtausende aufeinander angewiesen waren. Und so wie heute Hunde den Menschen luxuriöses Beiwerk sind, so irgendwann Menschen den Maschinen.

Die Wissenschaft spaltet sich immer weiter von anderen, unvermittelten Versuchen ab, Wahrheit zu bestimmen. Erst bleibt die Religion außen vor, dann darf auch die Philosophie im Wesentlichen nur noch ihre eigene Geschichte kritisch untersuchen, da generelle Behauptungen ohne naturwissenschaftliche Begründung hältlos geworden sind. Journalismus ist unwissenschaftlich, da der Journalist selbst Zeuge des Geschehens sein darf.

Die heiklen, Leben und Tod betreffenden Gesellschaftsbereiche müssen sich einer Kontrolle unterziehen, die wissenschaftlichen Kriterien genügt. Das gilt zunächst für die Justiz, die Medizin und gefährliche Geräte wie Waffen, Häuser und Autos. Schließlich werden alle Produkte auf ihre Unbedenklichkeit hin geprüft. Die politische Entscheidungslage allerdings ist zu komplex. Nicht nur im Hinblick darauf, wie bestimmte Ziele erreicht werden können, sondern auch, was diese Ziele überhaupt sein sollen. Selbst wenn man eines Tages genau bestimmen kann, was jeden einzelnen Menschen genau glücklich macht, ist noch nicht entschieden, wieviel das Glück der besonders schwer zu Beglückenden die überdurchschnittlich Beglückten oder leichter zu Beglückenden kosten darf und wie langfristig kalkuliert wird. Zwischen Forschungsergebnissen und Gesetzgebung klafft ein Reich der Willkür, von der sich die Herrscher nur durch Wahlen oder demoskopische Erhebungen entlasten können. Auch das Marketing stützt sich zunehmend auf die Erforschung der Konsumenten.

In den Künsten, die im Zuge der Verwissenschaftlichung für das mehr oder weniger Phantastische zuständig sind, hat man versucht, eben darin universellen Kriterien zu genügen – die zu finden man sich jedoch wissenschaftlich unzureichender Mittel bediente. Die für präzise Wissenschaften schwer erfassbaren Künste können, statt sich

nur selbst zu normieren, aber auch zum Hort einer möglichst direkten Wahrheitssuche werden und sich vor- und parawissenschaftlicher Formen bedienen.

Der begrenzte Wortschatz einer Sprache muss an der Darstellung der Wirklichkeit in ihrer für den Menschen wahrnehmbaren Komplexität immer scheitern. Es bedarf raffinierter Wortkombinationen, um nicht nur in sich selbst Erinnerungen zu wecken, sondern auch anderen eine detaillierte Darstellung zu geben. Oft und gerne hat die Literatur ihr Scheitern an diesem Anspruch thematisiert – oder sie mit den Mängeln der Erinnerung übertüncht. Immerhin: Ist etwas ein für alle Mal vergangen, konnte einen wenigstens früher nicht mehr jeder eines Besseren belehren. Mit der zunehmenden Archivierung verliert sich dieser Vorsprung.

Doch warum soll man die Sprache nicht auch in der Literatur für das nutzen, worin ihre Stärke liegt, die Abstraktion? Damit die Abstraktion nicht leirläuft und langweilt – noch mehr als die Abstraktion in den sinnlich wahrnehmbaren Künsten –, muss sie die Welt theoretisch zu erschließen versuchen. Anders als in den Wissenschaften kann man in der Literatur auf volles Risiko gehen. Hier darf man methodisch so schlicht vorgehen, wie man auch das endgültige Resultat, die Weltformel, gerne hätte. Dem, was man sonst für offenkundig falsch hält, kann man eine überraschende Plausibilität zukommen lassen und damit zeigen, wie leicht alles auch ganz anders verstanden werden könnte. Salvador Dalí nannte das die paranoid-kritische Methode.

Besonders verwegen kann man in die Zukunft vorgreifen, da sie sich den Wissenschaften weiterhin recht erfolgreich entzieht. Während man die Vergangenheit immer präziser rekonstruieren kann, ist jede Zukunftsprognose per se eine Fiktion: Sie kann, aber muss nicht wahr sein. Und bewahrheitet sich vielleicht nur oder nur nicht, weil sie formuliert wurde.

PRAXIS

Allison Parrish

I Waded in Clear Water

I Waded In Clear Water (Dt.: *Ich watete in klarem Wasser*) ist ein computergenerierter Roman, den ich 2014 erstellte. Der vorliegende Essay umfasst Auszüge daraus, flankiert von Informationen über den Arbeitsprozess, die technischen Konzepte der Implementierung sowie meine ästhetischen Ziele.

Ich schrieb *I Waded In Clear Water* 2014 im Rahmen des National Novel Generation Month (NaNoGenMo), zu dem Darius Kazemi jeden November aufruft. NaNoGenMo ist der prozedurale Zwilling des National Novel Writing Month (NaNoWriMo): Beim klassischen NaNoWriMo-Wettbewerb sind Teilnehmer eingeladen, einen Roman, beim NaNoGenMo, ein Programm zu schreiben, das einen Roman erzeugt. »Roman« ist bei Letzterem sehr locker definiert. Die einzige Anforderung ist, dass der entstehende Text mindestens 50.000 Wörter umfasst.

Ich habe zwei Quell-Korpora zum Erzeugen des Romans benutzt: zum einen Gustavus Hindman Millers *Ten Thousand Dreams, Interpreted* zuerst veröffentlicht im Jahr 1901. (Der Titel der deutschen Ausgabe lautet *10.000 Träume erklärt und gedeutet*.) Das Buch enthält ein Traum-Wörterbuch, das darüber aufklärt, ob bestimmte Umstände oder Gegenstände innerhalb eines Traums Gutes oder Schlechtes verheißen. Die zweite Quelle ist das ConceptNet, eine frei zugängliche graphen-basierte Datenbank mit Allgemeinwissen, die sich mit einer Web-API durchsuchen lässt.

Chapter 1

I saw a healthy belly¹. I was cursing myself. I saw chickens² going to roost. I roosted. I sent for a clergyman to preach a funeral sermon. I preached a funeral sermon. I saw them out of season. I was having trouble in dressing. I thought I was having trouble³ in dressing. I saw ears. I tried to enchant others. I enchanted others. I saw a jailer. I saw serpents⁴ crawling in the grass before me. I was in a life-boat.

I heard a minister exhort. I saw a dead monkey⁵. I heard my cry as if in pain⁶. I killed one. I was building a shelter⁷. I felt that any insect stings me.

I saw the ruler⁸ of my country undressed. I saw a vat. I was favoring any vice⁹. I drank vinegar¹⁰. I signed one.

¹The belly was both stupid and intelligent. A bellybutton was in it.

²A hen. They were in a fair, and this fair looked good. You found a cotton candy within.

³Your trouble was in a street. We found a person there. (This person was warm-blooded.)

⁴This serpent was slimy and unworthy.

⁵We found a marmoset there. They were seen in a treetop.

⁶A cottage was within our pain. (I saw them in an ass.) Bad. You said they were an ache.

⁷This shelter was in a house. Red. (A brownstone.) My brownstone did not appear big.

⁸My ruler was straight, and we saw them in an office. (I found a telephone in this office.)

⁹Your vice was found in a workshop. We found a vice within. My vice did not seem useful.

¹⁰Your vinegar was sour, and it was fluid.

MARIGOLD

To dream of seeing marigolds, denotes contentment with frugality should be your aim.

MARINER

To dream that you are a mariner, denotes a long journey to distant countries, and much pleasure will be connected with the trip.

If you see your vessel sailing without you, much personal discomfort will be wrought you by rivals.

MARKET

To dream that you are in a market, denotes thrift and much activity in all occupations.

To see an empty market, indicates depression and gloom.

To see decayed vegetables or meat, denotes losses in business.

For a young Woman, a market foretells pleasant changes.

Abb. 2: Auszug aus dem Quelltext ›Ten Thousand Dreams‹

Satzbau

Der Zusammenhang von prozedurelem Schreiben und Wahrsagerei ist ein Interesse von mir, zudem wollte ich schon lange über Traumdeutung arbeiten. Die klare, aber äußerst evokative Prosa in *Ten Thousand Dreams* zog mich deshalb sofort in ihren Bann. Bereits auf den ersten Blick war überdies klar, dass die *Ten Thousand Dreams* ein idealer Text für prozedurale Manipulationen sind: Alle Einträge weisen eine konsistente Syntax auf, die förmlich nach automatisierter Analyse verlangt. Die im *Project Gutenberg* verfügbare Textdatei ist sauber und abweichungsfrei formatiert, und so ist das Parsen des Textes in seine Bestandteile, die einzelnen Traumdeutungen, sehr einfach.

Ein repräsentativer Auszug aus *Ten Thousand Dreams* ist in Abbildung 2 zu sehen. Die Traumdeutungs-Passagen haben im Buch einzelne Überbegriffe wie *marigold* (Ringelblume) oder *mariner* (Seemann), die jeweils verschiedene ›Deutungen‹ haben. Ich habe in der Programmiersprache Python ein Programm geschrieben, das die Sätze zergliedert und eine Suchfunktion der Pattern NLP Library nutzt, um alle diese Deutungen zu analysieren und in zwei Teile aufzuspalten, wie in Abbildung 3 gezeigt.

To see an empty market, indicates depression and gloom.

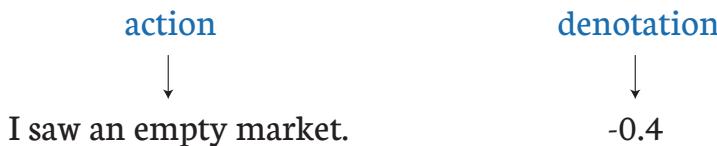


Abb. 3: Automatisch getrennte Satzteile

Der erste Teil ist das, was ich »Handlung« (*action*) nenne: dasjenige, was im Traum geschieht. Den zweiten Teil nenne ich Bedeutung (*denotation*): Was bedeutet es, von dieser Sache zu träumen? Mit diesen Daten an der Hand konnte ich die Sätze im Haupttextteil schreiben.

Wie so oft bei den verschiedenen Spielarten des Weissagens und Deutens sind die »Handlungen« in *Ten Thousand Dreams* stets zugleich vage und spezifisch. Vage sind sie insofern, als sie möglichst wenig Kontext herstellen, so dass sie praktisch auf jeden Menschen zutreffen könnten; und doch sind sie spezifisch genug, dass ein Leser problemlos denken kann: »Ja, das ist genau, was ich immer träume!« Aus diesem Grund fand ich es reizvoll, die Handlungssätze in die erste Person umzuschreiben und zudem in die Vergangenheit zu verlegen, um den Sätzen den Kontext einer bestimmten Person zu einer bestimmten Zeit zu geben.

Ich implementierte eine Funktion in mein Python-Programm, um dieses Umschreiben durch Voranstellen von »Ich« zu bewerkstelligen und das nachfolgende Verb entsprechend zu konjugieren. Außerdem

tauscht die Prozedur bestimmte Pronomen gegeneinander aus: »she« (sie) wird zu »I« (ich) und »her« (ihr/e) zu »me« (mich).

Satzanordnung

Jetzt musste ich entscheiden, wie die umgeschriebenen Handlungen innerhalb des Textes anzuordnen sind. In einer frühen Textskizze für den Roman, die ich zur Diskussion mit Kollegen nutzte, hatte ich sie noch alphabetisch sortiert angeordnet. Das aber genügte meinen Ansprüchen nicht – ich wollte eine Anordnung der Sätze, die beim Leser ein Gefühl der Kohärenz erzeugt, sowohl im Kontext des vorangehenden und nachfolgenden Satzes als auch des gesamten Textes; dieser sollte den Eindruck erwecken, sich zu »entwickeln«.

Ich kam zu der Lösung, einen Algorithmus zur Stimmungsanalyse (*sentiment analysis*) zu benutzen, der jede Deutung nach deren Stimmung von -1 bis 1 bewertete, je nachdem wie negativ oder positiv die entsprechende Stimmung betrachtet wird.

| | |
|---|------|
| I saw a healthy belly. | -1 |
| I imagined that I was a somnambulist. | -0.6 |
| I saw flowers in my hair. | -0.2 |
| I talked to the President of the United States. | 0.4 |
| I saw white swans floating on placid waters. | 1 |

Abb. 4: Empfindungswerte für Traumdeutungen

Abbildung 4 veranschaulicht, wie die Daten nach der Empfindungsbewertung aussahen. Nun konnte ich die Deutungen entsprechend ihrem Empfindungswert anordnen. Die einzelnen Handlungen wurden Kapiteln zugeordnet. Ich entschied mich willkürlich für zwanzig Kapitel; für jeden Unterschied von 0,1 gab es einen eigenen Behälter, also insgesamt zwanzig: von -1 bis 1. Diese Zahl fühlte sich für mich »richtig« an.

I was riding a white horse⁴⁰⁴ up and down hill⁴⁰⁵. I saw a horse⁴⁰⁶ in human flesh⁴⁰⁷.

I picked one up in the road⁴⁰⁸. I visited women in a hotel. I saw a fine hotel⁴⁰⁹. I was the proprietor⁴¹⁰ of a hotel⁴¹¹. I was a housekeeper⁴¹². I was hurt. I saw me gay and handsome. I was in love⁴¹³ with another woman.

I saw my husband⁴¹⁴ depart⁴¹⁵ from me.

I saw. I was afflicted with hydrophobia.

I saw others thus afflicted. I walked on ice⁴¹⁶. I saw icicles⁴¹⁷ on the fence⁴¹⁸. I saw them on trees⁴¹⁹. I saw them on evergreens⁴²⁰. I upset my ice⁴²¹ cream⁴²² in the presence⁴²³ of my lover or friend⁴²⁴.

⁴⁰⁴You told me my horse was strong. A mustang. It was in a cavalry.

⁴⁰⁵Your hill looked steep and gradual. It was in an outside, and we found a lizard in it. (You said it was a sand dune.)

⁴⁰⁶A cowboy was not in the horse. Our cowboy seemed popular and unpopular. (They were in a cowboy boot, and a cowboy boot.)

⁴⁰⁷You told me our flesh was sweet. A meat. It was blue, and I saw it in an inside.

⁴⁰⁸You told me the road was urban, and I found a fork in it. Your fork was seen in a plate, and it was wooden.

⁴⁰⁹A concierge was within your hotel. (My concierge was in a hotel.)

⁴¹⁰The proprietor did not appear large.

⁴¹¹You said this hotel was a motel, and this motel was in a country. This country seemed expressive. A citizen was within it.

⁴¹²You told me my housekeeper was dirty.

⁴¹³You told me my love was emotional. Unpleasant. We found them in an at home. I found a bed within, and it was a gene but not a factor.

⁴¹⁴Your husband was in a bed, and they were enjoyable and gratifying. They looked faithful and unfaithful.

⁴¹⁵You found a shower curtain in the depart. We found this shower curtain in a hotel.

⁴¹⁶You told me the ice was frigid, and it was not a flower. We found a flower garden in our flower. This flower garden was found in a university.

⁴¹⁷You said that my icicle was not fragile, and it looked cold and hot.

⁴¹⁸This fence was smart but not bright, and a gate was within them.

⁴¹⁹The tree was organic but not constitutional. It was found in a forest, and the forest appeared dirty and clean. We found a moss in it.

⁴²⁰My evergreen was both dark and light. It looked green. It was not a fir, and a fire was within your fir. My fire was in a kitchen.

⁴²¹You found my ice in a supermarket, and I found an iceberg within. You told me it was voiced. It was not pale blue. It was not a water ice.

⁴²²A creamery was within the cream. (It was in a coffee.)

⁴²³Our presence was a cholelithiasis. It was both creative and uncreative.

⁴²⁴Your friend was both intelligent and unintelligent, and a comfort was within them. They were discovered in a door, and your door looked rectangular.

Die am schlechtesten bewerteten Traum-Handlungen finden sich in den ersten Kapiteln des Romans, die Stimmung wird also besser, je weiter der Roman fortschreitet. Im letzten Kapitel wimmelt es nur so von bestmöglichen Traum-Handlungen. Für mich ist dieser Roman irgendwie auch eine Form von Erlösung – ein Gedanke, der mir gefällt.

Fußnoten

Zu Beginn bestand der Roman nur aus diesen auseinandergenommenen und ordentlich kapitelweise neu arrangierten Sätzen. Das gefiel mir schon ganz gut, aber es fühlte sich noch zu geradlinig und monoton an. Außerdem war die 50.000-Wort-Hürde des NaNoGenMo noch nicht genommen. Deshalb entschloss ich mich, Fußnoten einzufügen.

Meine Zielsetzung dabei war, eine zweite Stimme in den Text einzuführen: etwas, um den Text im Hauptteil zu verkomplizieren und alternative Lesarten zuzulassen.

Die Fußnoten erwecken den Eindruck, da spreche noch jemand anderes als das Ich – ein Freund oder Geliebter etwa, der den Text liest und kommentiert. Diese zweite Stimme widerspricht, erklärt oder dramatisiert diese Handlungen.

Um die Fußnoten zu erzeugen, habe ich ConceptNet benutzt, eine graphen-basierte Onlinedatenbank, die semantische Relationen zwischen Konzepten aufzeigt. ConceptNet ist so eine durchsuchbare Datenbank für kulturelles Allgemeinwissen. Abbildung 6 zeigt mit einem Screenshot, wie die Suchschnittstelle aussieht, hier für das gesuchte Wort *iron* (Eisen/Bügeleisen). Die Suchergebnisse zeigen, dass ConceptNet einige Dinge über Eisen »weiß«: dass es ein Metall ist (die Ist-ein/»IsA«-Beziehung), dass es die Eigenschaft hat, schwer zu sein (die Hat-die-Eigenschaft/»HasProperty«-Beziehung), dass man es in Wäschereien findet (die Am-Ort/»AtLocation«-Beziehung). Man sieht hier gut, dass es nicht gerade die Stärke von ConceptNet ist, Mehrdeutigkeiten aufzulösen.

The screenshot shows the ConceptNet 5 interface with the word "iron" as the central node. It displays various semantic relations with other entities:

- iron — IsA → metal**
Kinds of *metal*: *iron*
- metal — RelatedTo → iron**
metal is related to *iron*
- iron — CapableOf → press clothe**
iron can *press clothes*
- iron — RelatedTo → metal**
iron is related to *metal*
- steel — MadeOf → iron**
steel can be made from *iron*.
- steel — HasA → iron**
steel contains *iron*
- iron — CapableOf → rust**
iron can *rust*
- iron — IsA → element**
iron is an *element*
- iron — ReceivesAction → magnetize**
Iron can be *magnetized*
- car — MadeOf → iron**
a car may be made from *iron*.
- iron — HasProperty → heavy**
iron is *heavy*
- steel — RelatedTo → iron**
steel is related to *iron*

Abb. 6: Screenshot von ConceptNet

Jedes in einem Handlungs-Satz vorkommende Wort hat potenziell die Möglichkeit, zum Gegenstand einer Fußnote zu werden. Sobald ein Nomen ausgewählt wurde, sucht ConceptNet nach damit verbundenen Informationen und setzt diese in einige nach dem Zufallsprinzip ausgesuchte vorgefertigte Schablonensätze ein. So bekommt etwa das Wort *iron*, über das die Information gefunden wurde, dass es die Eigenschaft hat, schwer (*heavy*) zu sein, die Fußnote »Dieses Eisen war schwer.«/*This iron was heavy*. Ich habe also WordNet benutzt, um Schablonensätze mit Synonymen und Antonymen zu bestücken.

Chapter 20

I was sleeping on a bed in the open air¹. I saw a clear. I saw young girls² carrying sunshades. I saw white swans³ floating upon placid waters⁴. I carried a new umbrella⁵ over me in a clear shower. I waded in clear water⁶.

¹Someone was within this air. It was flammable and inflammable, and it was seen in a plant. You told me it was invisible.

²Your girl was sensitive, and we saw them in a door. They were not a niece.

³Our swan appeared black. (It was not alive.)

⁴A coral reef was within our water. The coral reef was dangerous and grievous.

⁵You found our umbrella in a front door. It was both sweet and sour, and I found someone there. (You told me it was blue.)

⁶We found a boat in our water. (You said it was not a steam.) Transparent. You found it in a rain, and it seemed hard.

Fazit

Nun hatte ich eine Strategie, um Sätze zu bilden und anzugeordnen sowie sie mit Fußnoten auszustatten: Das Python-Programm erzeugt den Roman, indem es in der beschriebenen Weise Textschnipsel nimmt und anordnet, es produziert eine Datei im LaTeX-Format, die sich einfach in ein PDF umwandeln lässt.

Der endgültige Text von *I Waded In Clear Water* umfasst 174 Seiten und enthält einen Lizenztext für die unterschiedlichen bei der Zusammenstellung verwendeten Korpora. Und weil ich schon jedes Nomen markiert hatte, um dahinter eine Fußnote einzufügen zu können, erschien die Erstellung eines Index derart einfach, dass ich ihn ebenfalls noch hinzufügte. Der Code, der den Roman erzeugt, ist auf GitHub zugänglich.¹

Wenn ich generativen Text erzeuge, möchte ich, dass meine Arbeit ausdrucksstark ist und Sinn evoziert, aber gleichzeitig auch, dass seine Form die Prozesse demonstriert, die ihn hervorgebracht haben. Darüber hinaus betrachte ich meine generative Arbeit als kritische Lektüre – als einen Weg, verborgene Strukturelemente des verwendeten Quelltextes ans Licht zu bringen. Auf Grundlage dieser Kriterien betrachte ich *I Waded In Clear Water* als gelungenes Experiment, auch wenn der Text allenfalls einer sehr großzügigen Definition des Begriffs »Roman« entspricht.

1 <https://github.com/aparrish/nanogenmo2014> (Stand 26.9.2016).

J. Gordon Faylor

Lulu Freundlich

Gauss PDF (www.gauss-pdf.com) wurde 2010 mit der Absicht ins Leben gerufen, eine Plattform für möglichst viele verschiedene Dateitypen zu schaffen. Im Februar 2013 veröffentlichte ich dort als ersten Titel der *Editions*-Reihe Andy Sterlings *Supergroup*, und zwar sowohl als Print-on-demand-(POD)-Buch als auch als PDF – die erste physische Produktion im Angebot.

Vorausgegangen waren Veröffentlichungen von Texten, u. a. in den Formaten PDF, DOC und TXT, von Bildern, die man etwa als JPG oder PNG bekommen konnte, von Audiodateien, z. B. im MP3- und M4A-Fomat, von Kombinationen daraus und einigem mehr. Indem jeder Veröffentlichung eine Katalognummer zugewiesen wurde, entstand implizit der Eindruck von Gleichförmigkeit, was Erinnerungen an klassische Verlagsmodelle aufrief, die aber durch die faktische Vielfalt von technologischen Darreichungsformen Lügen gestraft wurde.

Gauss PDF ist auch als Intervention oder Provokation zu verstehen, die das Verständnis und die Definition dessen, was literarische Werke, Kunst und keine Kunst sind, erweitern. Wer bestimmt, dass etwas so Unbedeutendes und Ephemeres wie ein JPG, oder ein Hyperlink, d. i. eine HTML-Datei nicht mit gleichem Recht als Publikation gelten können wie ein 300-Seiten-Buch oder eine Sammlung von MP3s? Indem Gauss PDF *Editions* dann auch noch die Möglichkeit zum Erwerb physischer Texte, also von Büchern integrierte, wurde das experimentelle Spektrum einmal mehr erweitert.

Print-on-Demand-Publishing ist nichts Neues. Es gibt unzählige Seiten, die einem die physische Umsetzung eines Projekts direkt und bequem erlauben. Die einen nutzen Blurb, die anderen CreateSpace. Gauss PDF nutzt Lulu (www.lulu.com).

Wie andere POD-Seiten auch ist Lulu interessant aufgrund der extremen Zugänglichkeit – man kann darin durchaus ein befreiendes Potenzial sehen. Der relativ einfache Publishing-Assistent erlaubt es einem, in wenigen Minuten ein Buch herzustellen. Indem Lulu Bücher sofort zugänglich und sichtbar macht, ohne dass man diese kaufen muss, werden sie potenziell sogar für immer in Umlauf gebracht.

Bedenkt man den niedrigschwälligen Zugang, verwundert es nicht, dass Lulu auch so manche ungewöhnliche Produktion beherbergt. Man muss schließlich kaum mehr als den erwähnten Publishing-Assistenten bedienen können, um ganz einfach verlegerische Interventionen, Marketingstrategien und all den anderen Mist, der auch die meisten anderen Literaturmärkte überschwemmt, rauszuhauen.

In unserem Kontext geht es natürlich nicht darum, Print-on-Demand-Objekte besonders herauszuheben; es ist nur wichtig zu zeigen, dass solche Veröffentlichungen mittlerweile innerhalb des großen sonst Dateien vorbehaltenen Systems existieren können und in der Folge neue Möglichkeiten materieller Kombinationen und Verbreitung zulassen. So besteht Danny Snelsons *EXE TXT* etwa aus einem PDF, einer ZIP-Datei, die neben anderen Dingen ein Python-Skript enthält sowie zwei weiteren TXT-Dateien; Francesca Capones *Primary Source* kombiniert ein POD-Buch mit einem Video; Kieran Dalys *Tentatively nullpropriated assay from Gauss PDF's 36 (missed by two)* verbindet MP4s, PNGs und verschiedene Texte.¹

Auf vergleichbare Weise könnte man eine Art Codex formen, indem man vielfältige Texte in ein einziges Buch packt und dieses publiziert; man könnte mp3s einander gegenüberstellen oder ein paar PDFs und eine MPG-Datei in einer ZIP-Datei zusammenpacken. Bislang sind solche kombinatorischen Annäherungen in literarischen Kontexten weitgehend unentwickelt. Dabei könnte man beim Erkunden verbindender Anordnungen neue Formen und Formate entdecken.

Einreichungen bei Gauss PDF müssen nur zwei Bedingungen erfüllen: Die fragliche Arbeit darf nicht Teil von etwas Größerem, also kein

¹ Alle Texte sind unter www.gauss-pdf.com abrufbar (Stand 26.9.2016).

Auszug sein und sie darf nicht anderswo erscheinen. Dies lässt sich natürlich je nach Beiträger flexibel interpretieren, aber wichtiger ist, dass es in der Grundkonstellation einem Werk ermöglicht, sich vollständig zu zeigen und so in seiner Gänze konsumierbar bzw. analysierbar zu sein. Außerdem ist ein Werk auf diese Weise weniger Einflüssen ausgesetzt, die mit PR und anderen Vergrößerungsmaßnahmen von seiner eigenen Wirkung ablenken. Ich würde sogar sagen, dass weniger Informationen zu einem Werk dieses weder obskur noch unwirksam machen, sondern eher den Blick auf dessen formale Eigenschaften und Wahloptionen lenken, wie es diese selbst ins Spiel bringt. Das Werk erlaubt so einerseits Anschlüsse an andere Werke, während es andererseits subtil oder ganz offen jene Medien kritisiert, die ihm vorschreiben, wie man sich als Werk zu registrieren hat.

Der voreingestellte Minimalismus dieser Herangehensweise bildet ein Gegengewicht zur Komplexität und Offenheit, die die Werke auf die Oberfläche der Plattform, ein Tumblr-Blog, projizieren. Sie verstärken aber auch die der Kultur inhärente Fiktion, jene Eigenschaften, die, wenn man sie verdreht oder verfälscht, ungewöhnliche Ergebnisse zeitigen, Kämpfe, Erweiterungen.

Caitlin Quintero Weaver

Susan Scratched schreiben

»Susan Scratched« ist die Kreuzung aus einem ohne Computer geschriebenen Gedicht und einem in Python programmierten Skript, das Texten einen gewissen Rhythmus verleihen soll.

Das Rohmaterial von »Susan Scratched« ist »Susan«, ein Gedicht, das ich als Reaktion auf ein niederländisches Gemälde mit dem Titel »Bildnis einer Dame« von Rogier van der Weyden schrieb (Abb. 1). Das ursprüngliche Gedicht wird von der Wiederholung des Namens »Susan« bestimmt. Obwohl »Susan« zu den frühesten meiner Gedichte gehört, trägt es bereits Züge, die sich in meiner Arbeit seither immer weiter verstärkt haben. Wenn ich allein schreibe, ohne meinen Computer als Partner, neige ich dazu, Strukturen und Wiederholungen zu erforschen. Meine Gedichte arbeiten einerseits mit Rhythmen und andererseits mit der visuellen Kraft von Worten.

Das Programm »Scratcher« (Abb. 2), das in Python geschrieben wurde, heißt so, weil sein Verfahren das Scratches einer Schallplatte emuliert, auch wenn das Endprodukt nicht mehr unbedingt diesen Eindruck hervorruft. Der Algorithmus ist simpel: Das Programm geht einen Text Wort für Wort durch und bestimmt, ob es an der gegebenen Position eine »Scratch-Operation« vornimmt. Wenn nicht, geht es zum nächsten Wort im Text und stellt diese Frage erneut. Entscheidet das Skript, dass es scratcht, dann muss es weiter entscheiden, wie oft es eine Schleife setzt, die in den Text eingefügt werden soll. Jedes Mal, wenn es eine solche Schleife schafft, bestimmt das Programm weiter, wie viele Wörter es in die aktuelle Schleife einschließt. Ist es mit dem Erstellen dieser verschieden großen Schleifen fertig, geht es zum nächsten Wort im Ursprungstext über und wiederholt den ganzen Prozess. Das Ergebnis ist eine Textur, die zerklüftet, zwanghaft und unstet erscheint.



Abb. 1: Rogier van der Weyden, »Bildnis einer Dame« (um 1430)
Öl auf Leinwand, 34 × 25,5 cm. Washington, D.C.: National Gallery of Art; Bild: [wikimedia.org](#)

```

# Das Programm kann aus der Befehlszeile ausgeführt werden:
# python scratcher.py < derInputText.txt > derOutputText.txt
# Der Outputtext ist optional; wird keiner bestimmt, wird das
# Ergebnis auf dem Bildschirm ausgegeben

import sys
import random
# Erstelle eine Variable für das Ursprungsgedicht
poemInit = ""
# Bereite den Text vor, indem ‚poemInit‘ mit dem
# Ursprungsgedicht bestückt wird
for line in sys.stdin:
    line = line.strip()
    poemInit += line + " "
poemInit = poemInit.split()
# Bestimme Punkte im Gedicht, an denen gescratched werden soll
def scratchDice(initialText):
    target = ""
    for n in range(len(initialText)):
        dice = random.randint(1,10)
        if dice > 8:
            # Wie viele Scratches?
            reps = random.randint(2,4)
            # Für jedes Mal, dass wir scratchen wollen,
            # wähle eine Scratchlänge
            for i in range(reps):
                sliceSizer = random.randint(1,5)
                # Nimm ein Stück aus dem aktuellen Wort
                # bis zum Ende der Stücklänge
                sliceSize = n + sliceSizer
                sliced = ""
                sliceToJoin = initialText[n:sliceSize]
                # Füge ein Leerzeichen hinzu, wenn es nicht
                # das letzte Wort im zusammengesetzten
                # Stück ist
                for word in sliceToJoin:
                    if word == sliceToJoin[-1]:
                        sliced += word
                    else:
                        sliced += word + " "
                target += sliced + " "
            else:
                target += initialText[n] + " "
    print target
# Rufe die Master-Funktion mit unserem
# Ursprungstext als Parameter auf
scratchDice(poemInit)

```

Abb. 2: Der Quellcode von scratcher.py

Für die Implementierung dieses Scratch-Verhaltens mit dem Computer entschied ich mich, weil ich Wiederholung und Rhythmus auch gern einsetze, wenn ich selbst schreibe und Vokalmusik improvisiere. Mich interessieren musikalische Schleifen, Loops wie in Ravel's *Bolero*, in Alvin Luciers *I am Sitting in a Room* oder in den Werken des Experimentalmusikers Oneohtrix Point Never. Ich wollte sehen, welche Arten von Bedeutung und Empfindung aus einem Text herausgekitzelt werden können, wenn man ihn auffordert, sich zu wiederholen und den Kontext dieser Wiederholungen immer weiter und stets nur leicht verändert.

Jetzt, da ich das Quellmaterial »Susan« erneut betrachte, erscheint mir das Gedicht unvollständig und das ist es wohl auch. Abgesehen von seiner relativen Unreife, basiert das Gedicht aber auf einem Vektor in Richtung »Susan Scratched«, in dem sich bereits Ahnungen gestotterter, geheimer Bedeutung von Sätzen kräuseln, die auf sich selbst zurückgefaltet zu neuen, umfangreicheren Formen plissiert werden sollen. Aus »tief denkt sie nach über etwas anderes« wird »tief denkt sie nach denkt sie denkt denkt sie sie nach über etwas anderes.« Die Bedeutung wird so verstärkt und vervielfältigt und die Wörter, die ich wegen ihres Klangs und ihrer Bilder gewählt habe, bekommen Zeit, im Bewusstsein des Zuhörers ihre volle Gestalt anzunehmen. Aus dem Ende des Gedichts, einer Szenenbeschreibung, die mit Wörtern phonetischer Musikalität gespickt ist, wird ein unbarmherziges onomatopoietisches Lied des Klangs dieser stimmlosen Szene:

zählt ihre Hände, zählt ihre Ringe, ihre Ringe, singt, es klingen die singt, singt, es klingen die es klingen die Ohren, es es klingen die Ohren, es klingen die Ohren, klingen die Ohren, es klingen die Löffel auf die Löffel auf dem Porzellan, bewegt die Lippen. Porzellan bewegt Porzellan, Porzellan bewegt die Lippen, bewegt die Lippen. Lippen. Lippen. Lippen.

Susan

Sie erinnert mich an Susan in ruhigem Schmerz, Augen niedergeschlagen, verschleiert, tief denkt sie nach über etwas anderes.

Sie erinnert mich an Susan vom Salzwasser geblendet, wie Susan im Toten Meer.

Susan mit einer roten Schärpe, Susan von Rot durchschnitten.

Susan, weiße Fläche mit rotem Mund.

Susan mit hochgestecktem Haar.

Susan nachts, nicht ganz unschuldig, trinkt kaltes Wasser durch einen Strohhalm, schwebt als wärs leicht und steckt den Grund in Brand, die Arme ausgestreckt.

Susan will in Milch baden. Susan isst nur Fisch oder Reis oder weißes Gemüse.

Sie spielt sehr gut Karten, ihre Handschrift ist entsetzlich und sie pfeift leise, wenn ein schicker junger Mann vorbeigeht.

Susan ist edles Fieber, betrachtet tagelang den Himmel nach Zeichen von Migrationen, sperrt die Ohren auf.

Susan terrorisiert die Jungen gern mit Blicken von der Seite und sie braucht keine Wespentaille oder ein breites Lächeln.

Susan in schwarz gewandet hält ihre Hände, zählt ihre Ringe, singt, es klingen die Ohren, es klingen die Löffel auf dem Porzellan, bewegt die Lippen.

Susan Scratched

Sie erinnert mich Sie Sie erinnert mich an Sie erinnert mich erinnert mich an Susan in an Susan in Susan in Susan in in ruhigem in ruhigem Schmerz, in ruhigem Schmerz, Augen niedergeschlagen, ruhigem Schmerz, Augen Augen niedergeschlagen, niedergeschlagen, verschleiert, tief denkt sie nach denkt sie denkt denkt sie sie nach über etwas anderes. Sie erinnert mich an Susan vom Salzwasser geblendet, wie Susan im Toten Meer. Susan mit Toten Meer. Toten Meer. Susan mit einer roten Schärpe, Susan einer roten Schärpe, Susan von einer roten Schärpe, Susan einer roten Schärpe, Susan roten Schärpe, Susan von Rot durchschnitten. Susan, weiße Susan, weiße Fläche mit rotem Mund. Susan mit hochgestecktem rotem Mund. Susan mit hochgestecktem Haar. Mund. Susan Mund. Susan mit hochgestecktem Haar. Susan mit hochgestecktem Haar. Susan nachts, nicht nachts, nicht nicht ganz unschuldig, trinkt kaltes Wasser durch einen Strohhalm, schwebt als wärs schwebt als wärs als wärs leicht und steckt den Grund in Brand, die den Grund in Brand, die die Arme die die Arme ausgebreitet. Arme ausgebreitet. Susan will in Milch baden. Susan isst nur Milch baden. Susan isst nur nur Fisch oder Reis nur Fisch oder Reis oder weißes Gemüse. Sie spielt weißes Gemüse. Sie spielt sehr gut sehr sehr gut Karten, gut Karten, ihre Karten, ihre Handschrift ist entsetzlich und ist entsetzlich und sie pfeift und sie und sie pfeift leise, wenn sie pfeift leise, wenn ein schicker junger schicker junger Mann vorbeigeht. Susan schicker junger schicker junger Mann vorbeigeht. Susan junger Mann vorbeigeht. Susan Susan ist edles Susan ist edles Fieber, betrachtet Susan ist edles Fieber, edles Fieber, betrachtet edles Fieber, betrachtet tagelang den edles Fieber, betrachtet tagelang den Fieber, betrachtet tagelang den Fieber, betrachtet Fieber, betrachtet tagelang den betrachtet tagelang den Himmel nach Zeichen Himmel nach Zeichen von Migrationen, Himmel nach Zeichen nach Zeichen von Migrationen, sperrt die Ohren auf. Migrationen, Migrationen, sperrt Migrationen, sperrt die Ohren sperrt die Ohren auf. Susan terrorisiert die Jungen gern mit terrorisiert terrorisiert die Jungen gern terrorisiert die Jungen die Jungen gern mit Jungen gern gern mit Blicken von der Seite und sie braucht sie braucht keine Wespentaille oder sie braucht braucht keine Wespentaille oder keine Wespentaille

oder ein breites Lächeln. Susan in ein breites ein breites Lächeln, ein breites Lächeln, breites breites Lächeln. Susan breites Lächeln. Susan in schwarz Lächeln. Susan in schwarz Susan in schwarz in schwarz gewandet gewandet hält ihre Hände, zählt hält ihre Hände, zählt ihre ihre Hände, zählt Hände, Hände, zählt ihre Ringe, Hände, zählt ihre Hände, zählt ihre zählt ihre Ringe, ihre Ringe, singt, es klingen die singt, singt, es klingen die es klingen die Ohren, es es klingen die Ohren, es klingen die Ohren, es klingen die Ohren, es klingen die Löffel auf die Löffel auf dem Porzellan, bewegt die Lippen. Porzellan, bewegt Porzellan, bewegt die Lippen, bewegt die Lippen. Lippen. Lippen. Lippen.¹

1 Anm. d. Übers.: Für die Übersetzung von »Susan Scratched« wurde die Übersetzung des Ursprungsgedichts »Susan« durch das Scratcher-Skript geschickt, statt das englische Original direkt zu übersetzen. Audio: <https://soundcloud.com/weaverbird/susan-on-loop> (Stand 25.9.2016).

Ranjit Bhatnagar

Exquisites Sonett für Pentametron

Experimente mit Crowdsourcing-Dichtung

Nach einem Besuch im Salvador-Dalí-Museum in Figueres im Jahre 1991 entwickelten ein Freund und ich gemeinsam eine Obsession für Surrealisten-Spielchen, wie etwa *Cadavre Exquis*, bei dem viele verschiedene Künstler gemeinsam ein Bild oder einen Text schaffen, ohne jeweils die Arbeit der anderen zu sehen. Etwa zur gleichen Zeit kam ich in Kontakt mit SITO (mittlerweile unter www.sito.org zu finden), einem informellen Kollektiv von Künstlern, die kollaborieren, indem sie sich gegenseitig digitale Bilder kreuz und quer durchs Internet zuschicken. Wir spielten auch hier nach Surrealisten-Manier, um zu sehen, wie sich ein Bild, das durch die Hände vieler Künstler geht, entwickelt oder um Bilder zu gestalten, die wie Fliesen nebeneinander funktionieren.

Anschließend wollte ich auf ähnliche Weise auch mit Dichtung spielen und lud Freunde und Fremde ein, auf alt.surrealism (im USENET, einem frühen Internet-Forum) etwas zu einem kollaborativen Sonett beizutragen. Ich wählte das Sonnet wegen seiner strengen Form, die mir einen hübschen Kontrast zum Chaos des Spiels zu bilden schien. Für jedes einzelne Sonett ernannte ich 14 Spieler, bat den ersten Spieler, einen Pentameter zu schreiben und verriet dann demjenigen, der die vorausgehende Zeile des Sonetts schreiben sollte, das Reimwort, ohne aber jemandem vor Fertigstellung das ganze Gedicht zu zeigen. Ich war sehr streng, was das Einhalten des Versmaßes und des Reims betraf, ließ Mitwirkende auch Zeilen korrigieren. Weil ich das per Mail machte und manchmal auch verstummte Mitspieler ersetzen musste, dauerte es einige Wochen, bis das Sonett fertig war. Das *Exquisite Sonnet Project* war ein bescheidener Erfolg, immerhin kamen innerhalb von sechs Monaten vier unterhaltsam unsinnige und formal recht korrekte Sonette heraus.

4 I wish I had a popsicle as sweet
 5 As kisses from impulsive androgynes
 6 With tentacles the hue of fresh-tossed wheat
 7 Extending gently, tracing tender lines.
 8 Look. Here is the hermitage we've made
 12 Those frozen fish she thawed out on the roof
 2 Her foot atremble on the slipful grade
 9 As she recalled the comfort of her youth
 32 She looked into her glass, and wond'ring now
 36 At blood's refractive index, wondered then
 40 If fusion breeds where sun and plasma flow
 43 Togetherness we'll know as we ascend.
 14 Stars die--but into us their dust shall blend
 31 (I'd trade the stellar fusion for my friend.)

Abb. 1: Das erste vollständige »Exquisite Sonnet« von 1992¹

2009 durfte ich ein einmonatiges Online-Kunstprojekt für den 1stfans-Twitteraccount des Brooklyn Museum of Art machen. Ich interessierte mich schon länger für das kollaborative Potenzial von Twitter und so reanimierte ich das Sonett-Projekt, indem ich mir von Museumsmitarbeitern für jede Zeile Kandidaten vorschlagen ließ, aus denen ich dann meinen Favoriten wähle. Das so entstandene Sonett² war nicht ganz so spannend wie seine Vorgänger, vermutlich weil die Mitwirkenden ein weniger originäres Interesse an surrealistischen Spielchen hatten.

2012 erfuhr ich, dass man einen Echtzeit-Stream aus allen gerade geposteten Tweets bekommen kann. Mir war sofort klar, dass dies eine unglaubliche Quelle für computerbasierte Dichtung wäre,

¹ <http://www.moonmilk.com/previous/surreal/sonnets.html>: Die Zahlen am linken Rand identifizieren den jeweiligen Autor: 2 Malgosia Askanas, 4 Thomas Boutell, 5 Ilisa VanHook, 6 Ken Bays, 7 Mark Viesselmeyer, 8 Jorn Barger, 9 Matt Trebelhorn, 12 Mark-Jason Dominus, 14 art is manipulation/rebellion is packaged/rock'n'roll is, 31 Zvi Gilbert, 32 A Woman in Comfy Shoes, 36 Jenny Smith, 43 Caitlin Burke (Stand 26.09.2016).

² http://www.brooklynmuseum.org/support/1stfans_twitter_art_feed.php?artist_id=7# (Stand 26.09.2016).

riesige Sprachströme, aus denen man einfach so schöpfen kann. Ich meldete mich beim Streaming-Programm an und dachte wieder über das Sonett-Projekt nach. Ich wollte den Twitterstrom nach Texten durchforsten, die so klangen, als stammten sie aus einem Sonett, ungeachtet der Frage, ob dies Zufall war oder Absicht. Ich wollte diese Texte sammeln und zu einem unendlichen Sonett zusammenfügen. Die Herausforderung war, das automatisch hinzubekommen und es musste schnell gehen, schließlich galt es, hunderte Texte pro Sekunde durchzusehen.

Meine Nachforschungen führten mich zu einem Aussprache-Wörterverzeichnis, dem CMU Pronouncing Dictionary (CMUDict)³, einer schlichten Tabelle mit hunderttausenden von englischen Wörtern, Namen, Ortsbezeichnungen etc. Für jedes Wort existiert dort eine vereinfachte Aussprache und ein Silbenbetonungsmuster, was es ermöglicht, den Rhythmus und die Aussprache eines englischsprachigen Textes einzuschätzen.

```

song S AO1 NG
song's S AO1 NG Z
songbird S AO1 NG B ER2 D
songbirds S AO1 NG B ER2 D Z
songer S AO1 NG ERO
songs S AO1 NG Z
songwriter S AO1 NG R AY2 T ERO

```

Abb. 2: Auszug aus dem CMUDict⁴

Den Pentameter-Such-Algorithmus zu finden, war einfach: alle Wörter eines Textes im CMUDict nachsehen und ihre Betonungen verketten. Wenn das Betonungsmuster 0101010101 – fünf Jamben in einer Zeile – ist, handelt es sich wahrscheinlich um einen Pentameter. Enthält ein Text unbekannte Wörter, schnell weg damit und einen anderen

³ <http://www.speech.cs.cmu.edu/cgi-bin/cmudict> (Stand 26.09.2016).

⁴ 1 steht für eine betonte Silbe, 0 für eine unbetonte, 2 für eine zweite Betonung.

nehmen – auf Twitter gibt es immer einen anderen Text. Ich musste den Algorithmus dann allerdings noch leicht anpassen, wenn nämlich das erste Wort eines Textes aus nur einer Silbe besteht, haut das meistens hin, selbst wenn diese betont ist, und Silben mit zweiter Betonung funktionieren sowohl als betont als auch als unbetont.

From fairest creatures we desire increase
 F R AH1 M•F EH1 R IH0 S T•K R IY1 CH ERO Z•
 W IY1•D IH0 Z AY1 ER•IH0 N K R IY1 S
 Because the first word is one syllable, change its stress to 0:
 010101010

Abb. 3: Beispiel aus Shakespeares »Erstem Sonett«

Der Prototyp war bereits nach ein paar Stunden fertig und brachte sofort erstaunlich gute Ergebnisse. Die erste Zeile fand sich binnen Minuten auf Twitter: »I never been in twitter jail before« – ein sehrisch selbstreferentieller Text. Ich legte den Twitteraccount @pentametron an, der automatisch gefundene Posts posten würde und dieser fand bald Follower auf Twitter.

- @showermusings: You are a very wise and brilliant man
- @MackenzieKoehn: I really want a shamrock shake.. #obsessed
- @ETM_PLZ: Sprint got the weakest service n the world
- @phoebecoles_: nice little chimps and camels at the zoo ;)
- @Erin_Feeney: I really need a tanning package. NOW
- @acefarhan: Cause everybody got a time sometimes
- @KhloeKLover92: Already feel a headache coming on...
- @ashcash727: It's funny how the feeling never stays.
- @jessicaf3131: A better you attracts a better next.
- @A_A_M: I'm typing words into the Internet.
- @KellieLynneFans: Go follow country artist @Kellie_Lynne

Abb. 4: Einige von Pentametrons frühen Posts vom März 2012

Weil der Algorithmus bislang nicht nach Reimen suchte, begann Pentametrons Gefolgschaft selbst damit, von Hand Reimpaare zu sammeln und zu twittern. Dieses spontane kollaborative Schaffen machte mir Freude, aber ließ sich natürlich ebenfalls automatisieren. Statt neu gesammelte Zeilen gleich zu posten, sammelt die überarbeitete Fassung meines Programms nun Zeilen in einem temporären Speicher und indiziert diese nach Reimen:

```
From fairest creatures we desire increase
F R AH1 M•F EH1 R IH0 S T•K R IY1 CH ERO Z•
W IY1•D IH0 Z AY1 ER•IH0 N K R IY1 S
Rhyme: IY S
Distinguishing consonant: R
```

Jede neue eingehende Zeile wird nun mit dem Bestand verglichen: Findet sich da eine andere Zeile mit dem gleichen Reim, aber unterschiedlichem Konsonanten, postet Pentametron diese beiden Zeilen zusammen als Verspaar:

```
From fairest creatures we desire increase
But as the riper should by time decease
```

Gleichzeitig löst Pentametron den temporären Speicher auf und beginnt von vorne. Warum man alle diese gesammelten Zeilen Poesie weg wirft? Es ist eine willkürliche Entscheidung, aber mir war es einfach wichtig, dass das von Pentametron erzeugte Gedicht aus chronologisch gesammelten Texten besteht. Es geht um über eine bestimmte Zeit gefilterte Sprache, da hat Unordnung nichts zu suchen.

Pentametrons wichtigste Oberfläche ist eine Twitter-Timeline, ein nie endender Strom sich reimender Verspaare, der zehn- bis zwanzigmal am Tag aktualisiert wird. Leser können sich das entweder auf der Pentametron-Webseite als durchgängigen Strom ansehen oder als Follower auf Twitter, wo die Verspaare ab und an all das andere Geplau-

der unterbrechen. Das sind zwei sehr unterschiedliche Erfahrungen: hier der überwältigende unendlich erscheinende Texte (im Juni 2015 waren es über 25.000 Verspaare), dort die kleinen Überraschungen inmitten einer Flut eher weniger poetischer Tweets.

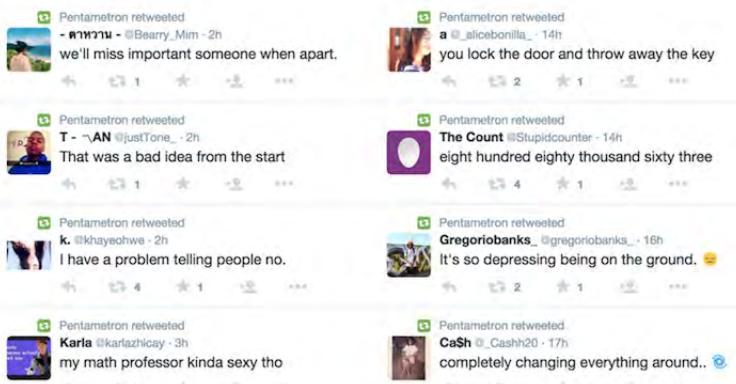


Abb. 7: Pentametron auf Twitter: <https://twitter.com/pentametron>

Bezaubernd ist auch, wenn Pentametron Texte von anderen automatisierten Systemen, wie etwa Twitter-Bots aufnimmt. Stupidcounter etwa tut nichts, als englische Zahlwörter in aufsteigender Reihenfolge zu schreiben, und ab und zu, wenn dabei ein Pentameter entsteht, nimmt Pentametron sich diesen. Es hat sogar schon jemand eine Liebesgeschichte geschrieben, die auf der Interaktion von Pentametron und Stupidcounter basiert.⁵

Pentametrons Präsenz auf Twitter ist voll automatisiert, kein Mensch kuratiert hier irgendetwas – allerdings erweckt seine statistische Neigung zu aktuellen Themen, die ja von mehr Twitterern besprochen werden, mitunter den Eindruck, dass er sich für Sachen interessiert. Manchmal allerdings lasse ich mir von Pentametron helfen oder wir schreiben zusammen Gedichte, wenn ich auf seinen Gesamt-

5 Ember Nickel 2012, *Love Doesn't Have Restrictions*, <http://archiveofourown.org/works/591868/chapters/1065487> (Stand 26.09.2016).

bestand pentametrischer Texte zugreife⁶ und mir dort vorgefertigte Zeilen herausnehme, aus denen ich Sonette baue, in Variation der Cut-up-Technik eines Tristan Tzara oder William S. Burroughs.⁷

I am the lion with the greatest mane
I bring the notice , where the lions sleep !
There goes the lions season down the drain.
A lion never listens to a sheep

Guerilla ninja, with a Lion heart
I love the ending of the Lion King.
Young april been a Lion from the start
Ole ferret,yeti,lion looking thing.

I've seen the bravest lions shy away
i wanna see a lion fight a bear
I wanna watch the lion king today..
I love her crazy curly lion hair.

My lions aren't playing any games
There goes the Lions season up in flames..

Abb. 8: Cut-up-Sonett zum Thema Löwen

Mit seinem riesigen Korpus an Pentametern kann Pentametron auch auf Befehl lange Gedichte verfassen, so wie etwa *I got a alligator for a pet*, einen 250-Seiten-»Roman«, der nur aus Sonetten besteht.⁸

Pentametron läuft nun schon seit über drei Jahren autonom und weitgehend störungsfrei vor sich hin. Er hat Tausende von Abonnenten, noch viel mehr Leser und ist ein absoluter Medienliebling. Trotz-

6 Pentametron hat bislang 750.000 Pentameter gesammelt und dann entweder für Reimpaare benutzt oder wieder gelöscht.

7 Solche Cut-up-Sonette und manchmal auch andere Formen wie etwa Sestinen veröffentliche ich auf: <http://pentam.tumblr.com> (Stand 26.09.2016).

8 <http://pentametron.com/alligator.pdf>, geschrieben für <https://github.com/dariusk/NaNoGenMo> (Stand 26.09.2016).

dem weiß ich selbst immer noch nicht genau, was er ist. Er schwebt irgendwo zwischen konzeptueller Dichtung, Cut-up und generativer Kunst, und irgendwie kommt es mir so vor, als habe er schon immer in Twitter geschlummert und nur darauf gewartet, gefunden und herausgelassen zu werden.

Quellen

Nickel, Ember 2012

Love Doesn't Have Restrictions,
[http://archiveofourown.org/
works/591868/chapters/1065487](http://archiveofourown.org/works/591868/chapters/1065487)
(Stand 26.9.2016)

Gregor Weichbrodt

I Don't Know

Wenn man einer Studie Glauben schenken darf, dann lesen diejenigen, die Links in sozialen Netzwerken teilen, die Inhalte dahinter sehr wahrscheinlich selber gar nicht.¹ Wäre meine Twitter-Startseite ein Raum voller Menschen, in dem ich mich befinde, dann wäre ich umgeben von nachgeplapperten Nachrichten und weitergesagten Botschaften. Doch wer sagt, dass die Realität anders aussieht?

Wir sind von den Erkenntnissen anderer abhängig, wir können sie nicht überprüfen. Wir müssen vertrauen und hoffen, dass ein Sachverhalt vernünftig dargestellt wurde. Wir glauben mehr, als dass wir wissen. Einen Großteil unserer Zeit sind wir darum bemüht, Erklärungen für unsere Weltsicht zu finden. Wir suchen nach Fakten, die uns bestätigen und auf das Wissen aufzubauen, das wir uns im Vorfeld zurechtgelegt haben. Unsere gesammelten Standpunkte und Überzeugungen ähneln dabei immer denen unseres sozialen Umfeldes. Auch ein Verschwörungstheoretiker hätte Schwierigkeiten, seine obskure Weltsicht aufrecht zu erhalten, wäre er nicht von Menschen umgeben, die seine Denkweise teilen. Wir leben nicht in einer Wissensgesellschaft. Wir leben in einer Glaubensgesellschaft, nur dass Gott tot ist und die Feindbilder andere als noch vor zweihundert Jahren.

Das sind nicht meine Worte, sondern die eines Medienwissenschaftlers, dessen Vortrag ich im Frühjahr 2015 beiwohnte.² – Ich glaube dem Medienwissenschaftler.

Die Sätze »Ich weiß es nicht« oder »Ich habe keine Ahnung« haben wir aus unserem Sprachgebrauch verbannt. Wir haben uns abgewöhnt, unser begrenztes Wissen vor anderen preiszugeben. Wir wissen nicht

1 Adrienne Jeffries 2014, »You're not going to read this«, in: *The Verge*, <http://www.theverge.com/2014/2/14/5411934/youre-not-going-to-read-this> (Stand 26.9.2016).

2 Friedemann Karig 2015 auf der re:publica, Videoaufzeichnung unter: <https://youtu.be/ObFgW2xhcQg> (Stand 25.9.2016).

viel – antworten aber trotzdem immer. Es funktioniert wie ein stillschweigendes Einverständnis, mit dem wir unter uns die Illusion aufrecht erhalten, wir wüssten mehr, als wir in Wirklichkeit zugeben können.

»Ich weiß, dass ich nichts weiß« ist eine überlieferte Weisheit. Es zeugt von Reife, sich seiner Unkenntnis bewusst(er) zu werden. Doch der Satz »Ich weiß es nicht« versetzt uns eher in eine Art Schockzustand. Mit dem Satz »Ich weiß es nicht« haben wir keine guten Erfahrungen gemacht. Wir schlagen schnell auf Wikipedia nach, wenn sich etwas unserer Kenntnis entzieht.

Ich schlage seit meiner Schulzeit auf Wikipedia nach und bin vor Kurzem zu der Erkenntnis gelangt, dass das, was ich nicht weiß, die gesamte Wikipedia umfasst. Das, was ich nicht weiß, hat also einen Namen und ist mit einer Anzahl von rund vier Millionen Artikeln bezifferbar. Wenn ich aus dieser Erkenntnis heraus kein weiser Mensch werde, dachte ich, dann fallen meine Antworten zumindest präziser aus als vorher. Es war der Ausgangspunkt für das Projekt, das ich im Folgenden beschreibe.

The only fact there is

»Von Quantenphysik habe ich keine Ahnung. Wer war Werner Heisenberg? Ich weiß es nicht. Von der Unschärferelation habe ich noch nie gehört.«

Einen ähnlichen Ton trifft die Film-Noir-Hommage *The Man Who Wasn't There* von den Coen-Brüdern. Der Protagonist des Films sieht die Chance für den sozialen Aufstieg gekommen, doch versagt am Ende kläglich. Er trifft eine folgenschwere Entscheidung, die sein Leben für immer verändert. Er wird zum Mörder und macht sich zum Komplizen des Suizids seiner schwangeren Ehefrau. Eine große Schuld lastet auf ihm – die schlichte Figur des Frisörs ist über Nacht zum Monster geworden. Unterfüttert wird das Drama durch die Ausflüchte seines Anwalts in die Erkenntnistheorie:

[...] Looking at something changes it. They call it the ›Uncertainty Principle.‹ Sure, it sounds screwy, but even Einstein says the guy's on to something. Science. Perception. Reality. Doubt. Reasonable doubt. I'm sayin', sometimes, the more you look, the less you really know. It's a fact. A proven fact. In a way, it's the only fact there is.

Ich surfte durch Wikipedia und notierte wahllose Einträge. Anschließend skizzierte ich einen Text, in dem der Sprecher sein Wissen über diese Themen leugnet: »Von Biologie habe ich keine Ahnung. Was ist die Evolutionstheorie und wer war Charles Darwin? Photosynthese sagt mir nichts.«

Danach schrieb ich ein Python-Skript, das den Prozess automatisiert. Die Daten wurden aus DBpedia (einer Schnittstelle, die Informationen aus der Wikipedia strukturiert aufbereitet und zugänglicher macht) extrahiert. Das Ablaufschema des Python-Skriptes sah in etwa wie folgt aus:

Beginne mit einer Kategorie.

Wähle einen zufälligen Wikipedia-Eintrag aus dieser Kategorie aus.

Schau, in welchen Kategorien dieser Eintrag außerdem steckt und wähle eine zufällige nächste verwandte Kategorie aus.

Beginne erneut bei Punkt 2.

Um einen Wikipedia-Eintrag später im Text korrekt benennen und das Wissen darüber leugnen zu können, wurden neben dem Namen auch grammatischen Informationen gespeichert. Handelte es sich um ein Thema oder Fachgebiet (z. B. Biologie), war kein Artikel vonnöten, um den Satz »Ich habe keine Ahnung von Biologie« zu formen.

Die Kategorien, in denen ein Wikipedia-Eintrag gelistet war, halfen dabei, den Eintrag einem Kontext zuzuordnen. Wenn es sich um eine Person handelte, konnte das Ergebnis sein: »Ich kenne niemanden mit dem Namen Barack Obama.« War es eine bereits verstorbene Person: »Wer war Herbert Marcuse?« War es ein Ort: »Ich war noch nie in Island.«

Ich entschied mich von vornherein dafür, den Text in englischer Sprache generieren zu lassen, da grammatisch korrekte Sätze im Englischen maschinell einfacher zu erzeugen sind als im Deutschen.

Ich legte mir ein Repertoire an Schemensätzen zurecht, die alleamt Unwissenheit, Zweifel, Skepsis oder Ignoranz gegenüber einem Thema oder einem Sachverhalt zum Ausdruck bringen. Ich erstellte ein Google Doc, in dem ich alle Arten »Ich weiß es nicht« zu sagen sammelte, die mir einfielen, und schickte es nach draußen an meine Freunde mit der Bitte, es zu ergänzen.

Je mehr Schemensätze ich hatte, desto größer war die Variation beim Lesen des Textes. Zusätzlich ließ ich Sätze willkürlich miteinander verbinden (»und«, »oder«, Kommata), sodass sich der Text im ersten Moment nicht nur wie eine Aufzählung las, sondern wie eine assoziative Rede: Ein Monolog von jemandem, der sich von Kategorie zu Kategorie hangelt – von Literatur zu Buchbindung zu Gefäßarten zu Transportmitteln – und zugibt, von allem nichts zu wissen und diesen Standpunkt über hunderte oder tausende Seiten nicht verlässt.

Der Text *I Don't Know* erschien im Januar 2015 als E-Book im Frohmann Verlag³ und umfasst 85.588 Wörter. Bei rund vier Millionen Wikipedia-Artikeln hätte der Text länger sein können, doch mit dem Ziel, ihn verlegen zu lassen, habe ich das Programm nach einiger Zeit gestoppt.

I'm not well-versed in Literature. Sensibility — what is that? What in God's name is An Afterword? I haven't the faintest idea.

And concerning Book design, I am fully ignorant. What is 'A Slipcase' supposed to mean again, and what the heck is Boriswood? The Canons of page construction — I don't know what that is. I haven't got a clue. How am I supposed to make sense of Traditional Chinese bookbinding, and what the hell is an Initial?

Containers are a mystery to me. And what about A Post box, and what on earth is The Hollow Nickel Case? An Ammunition box — dunno. Couldn't tell you.

³ Gregor Weichbrodt 2015, *I Don't Know*, Berlin: Frohmann.

I'm not well-versed in Postal system. And I don't know what Bulk mail is or what is supposed to be special about A Catcher pouch.

I don't know what people mean by 'Bags'. What's the deal with The Arhuaca mochila, and what is the mystery about A Bin bag? Am I supposed to be familiar with A Carpet bag? How should I know? Cradleboard? Come again? Never heard of it. I have no idea. A Changing bag — never heard of it.

I've never heard of Carriages. A Dogcart — what does that mean? A Ralli car? Doesn't ring a bell. I have absolutely no idea. And what the hell is Tandem, and what is the deal with the Mail coach?

I don't know the first thing about Postal system of the United Kingdom. Please don't talk to me about The Postcode Address File.

I also don't know about Postcodes in the United Kingdom. And I have never been to The London postal district.

I definitely don't know anything about Post towns in postcode areas covering London. Do people even go to London?

I'm also not conversant with Arthurian locations. Camelot — how should I know what that is?

Mythological kingdoms, empires, and countries are unfamiliar to me. Shambhala — doesn't ring a bell. Kingdom of Saguenay — I don't know how to begin. I haven't the foggiest idea. Shangri-La, is that even a thing?

I'm not familiar with Life extension. Sierra Sciences — I don't understand that. What in the world is Cryonics? Wouldn't know.

I'm completely ignorant of Privately held companies based in Nevada. I don't have any idea what Cashflow Technologies is. Where is Barton's Club 93? I just don't know about that. I also have no clue what 3G Studios is.

I haven't kept up on Video game companies of the United States. ESim Games — I don't understand this. What, in the name of all that is holy, is Reaxion, and what is Industrial Toys anyway? Damned if I know. I also have no idea what UFO Interactive Games is.

I also couldn't tell you what Companies based in Sunnyvale, California are about. I couldn't tell you about SearchFox.

I don't know any Software companies of the United States. Brandlive — not my area of expertise.

And I'm not hip to Companies based in Portland, Oregon. What's up with CD Baby? And what is Glass Alchemy? I don't have any idea. Stumptown Coffee Roasters — don't know.

Don't ask me about Articles created via the Article Wizard. Don't ask me what The Ryerson Index is. I'm also certain that I've never heard of Shaista Khan Mosque or what the deal with The Speckled Chub is. I haven't the remotest idea. I don't have any idea who Martin Heydt is.

[...]

Quellen

Jeffries, Adrianne 2014

»You're not going to read this«, in:
The Verge, <http://www.theverge.com/2014/2/14/5411934/youre-not-going-to-read-this> (Stand 26.9.2016)

Karig, Friedemann 2015

<https://youtu.be/ObFgW2xhcQg> (Stand 26.9.2016)

Weichbrodt, Gregor 2015

I Don't Know, Berlin: Frohmann

jörg piringer

tiny poems

tiny poems ist der versuch, digitale literatur für eine minimale plattform zu schaffen. gleichsam das digitale kürzestgedicht.

wie sind die bedingungen für eine neue plattform? wie kann eine spezifische literarische form für kleine geräte und displays aussehen? was macht den mehrwert gegenüber herkömmlichen kurzformen wie beispielsweise haikus aus? wie kann digitale technologie dazu beitragen, literatur zu erweitern?

tiny poems bringt zum ersten mal konkrete minimale poesie auf mobile kleingeräte wie die Apple Watch. die einzelnen stücke sind dabei auf den screen sowie look and feel der neuen plattform optimiert. in der entwicklung stellte gerade das eine grosse herausforderung dar, weil kein reales gerät zur verfügung stand, sondern die software nur mittels einer emulation entwickelt werden konnte. mehr als je zuvor ist *tiny poems* damit experimentelle literatur im wortsinn.

die einzelnen stücke (*poems*) haben, wie es sich für eine darstellung auf einer armbanduhr anbietet, themen wie zeit und vergänglichkeit. wie die zeit sind die gedichte zum grossen teil nicht fix und vorherbestimmt, sondern ändern sich dynamisch über eine gewisse dauer.

um das zu erreichen und gleichzeitig die plattform sowie ihre sozialen bedingungen zu reflektieren, bedient sich die software gewisser eigenschaften:

dynamisch – die gedichte verändern sich mit und über die zeit. nirgendwo finden sich fixe angezeigte zeichen. alles ist in bewegung.

generativ – viele teile sind nicht vorherbestimmt oder folgen einem bestimmten ablauf. zufall spielt eine wichtige rolle in der erzeugung immer neuer texte.

nicht interaktiv – wie die zeit an sich sind die poems nicht durch die benutzerin beeinflussbar. sie ist zum zuschauen und zur kontemplation genötigt.

sprachreflexiv – einige stücke haben die sprache an sich zum thema wie beispielsweise »alle möglichen gedichte«.

technikkritisch – bei aller affirmation hinterfragt eine neue digitale form auch immer die gegebenheiten der plattform, auf der sie implementiert wird. einige der stücke in *tiny poems* reflektieren die subjektive zeitwahrnehmung und stellen so die notwendigkeit einer smartwatch an sich in frage.

plattform

tiny poems läuft zur zeit auf Apple Watch und iOS-geräten (iPhone & iPad). die stücke wurden zwar explizit für die screengrösse der Apple Watch entwickelt, laufen aber in einer art emulation auch auf den grösseren iOS-geräten.

darüberhinaus entwicke ich eine spezielle hard- und softwareplattform, die in austellungen gezeigt werden kann. dabei handelt es sich um ein etwa daumennagelgrosses display mit entsprechendem prozessor, der text und simple animationen anzeigen kann.

einzelne gedichte

tiny poems ist als sammel-app mit einzelnen stücken oder gedichten konzipiert, die jeweils eine abgeschlossene einheit bilden. alle gedichte existieren in einer deutschsprachigen und einer englischen version.

im folgenden seien 4 von diesen stücken exemplarisch erläutert:

alle möglichen gedichte

eine permutation über 27 zeichen (das alphabet erweitert durch das leerzeichen) und beliebig viele stellen ergibt nach einer unendlichen zeitspanne alle möglichen gedichte. die kombinationsexplosion zeigt einerseits die vielfalt der möglichkeiten, mit zeichen sinn oder eben keinen zu erzeugen und veranschaulicht andererseits auch die leistung der künstlerischen arbeit als filterung dieser unendlichen zahl an kombinationen.

selbst bei einer endlichen zahl (z. b. 20 zeichen) an stellen der permutationen wäre die anzahl der kombinationen gigantisch und die zeitspanne, die es benötigen würde, alle möglichen gedichte auf diese weise zu ermitteln, würde wohl die lebensdauer jedes technischen geräts überschreiten.



abb. 1: alle möglichen gedichte

häufigste wörter

aus einer wortliste der 100 häufigsten wörter (deutsch oder englisch) werden zufällige vertreter ausgewählt und hintereinandergereiht. dieser blinde zufallsprozess scheint aufgrund der häufigkeit und der allgemeinen gebräuchlichkeit der wörter dennoch hin und wieder so etwas wie sinn zu erzeugen, obwohl keiner möglich oder intendiert ist. der vorgang beansprucht lediglich die fähigkeit des gehirns, sinn und muster zu erkennen, selbst da wo objektiv keine sein können.



abb. 2: häufigste wörter

wann

eine einfache formale generative grammatik erzeugt zeitangaben wie »im winter vor dem frühstück« oder »vor einiger zeit gegen mitternacht«. die formale grammatik sieht dabei wie folgt aus:

START → „[SATZ]“

SATZ → „[TIMES][ADDTIMES]“

ADDTIMES → „am nachmittag“ | „zu mittag“ | „vor dem frühstück“ | „am abend“
| „gegen mitternacht“ | „bei sonnenaufgang“ | „bei sonnenuntergang“ | „in der
früh“ | „beim mittagessen“ | „während der arbeit“ | „in der schule“

TIMES → „gestern“ | „vor einiger zeit“ | „vor einem jahr“ | „morgen“ | „im sommer“
| „im winter“ | „im frühling“ | „im herbst“ | „übermorgen“ | „vorgestern“ | „in der
zukunft“ | „in der vergangenheit“ | „letztes jahrhundert“

das ersetzungssystem beginnt beim START-symbol und ersetzt die weiterführenden symbole. TIMES und ADDTIMES beinhalten jeweils eine liste an möglichkeiten, aus der die alternativen durch einen simulierten zufall ausgewählt werden.



abb. 3: wann

urknall

ausgehend von meiner visuell-poetischen arbeit mit einzelbuchstaben entstand dieses gedicht als eine kurze sequenz aus animierten letttern. dabei wurde das alphabet mittels einer physiksimulation gleichsam zu einer singularität auf einen punkt verdichtet und dann den berechneten physikalischen kräften überlassen. dadurch ergab sich eine visuelle zeichenexplosion am screen. durch die stark eingeschränkten möglichkeiten der Apple-Watch-plattform wurde die animation als einzelbildsequenz realisiert, da die physiksimulation in echtzeit aufgrund der technischen restriktionen so zur zeit der entwicklung nicht möglich gewesen wäre.

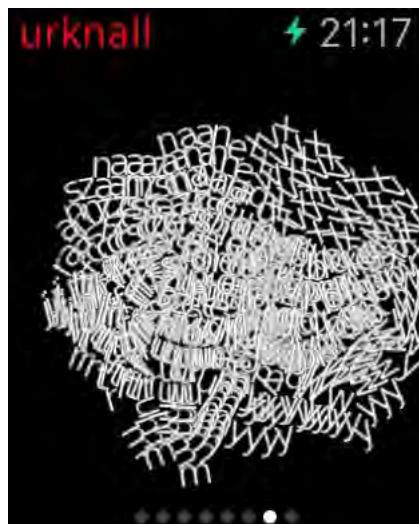


abb. 4: urknall

[*tiny poems* kann gratis hier heruntergeladen werden: <http://apps.piringer.net/tiny-poems>. mehr information zu meiner arbeit: <http://joerg.piringer.net>.]

Janja Rakuš

Voodoo Waltz for Epileptics

Eine 36-stündige hypergraphische Pilgerreise

Ich bin Dichter
des digitalen Zeitalters.
Alchimist, Laborant
abhängig von der Evolution der Geräte.
Nur wenn die Werkzeuge sich wandeln,
wandelt sich auch mein Denken.
Janja Rakuš_iGogh

[http: { from GESAMTKUNSTWERK _ to_ GESAMTDATENWERK }](http://fromGESAMTKUNSTWERK_to_GESAMTDATENWERK)

Wie der Untertitel *Eine 36-stündige hypergraphische Pilgerreise* verrät, ist *Voodoo Waltz for Epileptics* ein Werk der konzeptuellen Literatur. Es ist eine vielschichtige Kreuzung aus transgressiv satirischem Minimalismus und alchemistischer Wortdestillation.

Der (un)sichtbare rote Faden, der den ganzen Text zum Roman zusammenknüpft, ist das Thema radikaler Freiheit, wie sie sich in epileptischen Anfällen offenbart. Epilepsie wird hier als Transparenz des Seins skizziert, dazu wird sie als medizinisches, historisches, künstlerisches Phänomen und als Exzess untersucht. Natürlich interessiert sie auch als Grenzbereich menschlicher Existenz. Die Kapitel sind verknüpft mit *hypergraphischen Bildern* bzw. Facetten eines *digitalen Selbsts*, die ich mit einer Computermaus im Programm Paint gezeichnet habe.

Voodoo Waltz dreht sich auch ums Erfinden und Schaffen, ums Gestalten und Umgestalten von menschlichen Wesen, um das, was sie gemeinsam haben, den Geist.

Ich bin immer noch bloß ein Mann, der eine Frau imitiert.
Ändere ganz einfach die Größe und Form meiner Brüste, die Farbe
meiner Lippen und Nägel.
Maniküre, Pediküre, Extensions, Bodypainting.

Wieder und wieder repräsentiere, erfinde ich meinen Körper neu, genau wie
jede Generation wieder und wieder neu erfindet, repräsentiert
Jesus Christus
Unseren Herrn.

(Voodoo Waltz, 14)

**Es ist nicht gestört; es steht jedoch in einer gestörten Welt geschrieben.
Innerhalb dieser Welt, dieser neoliberalen Gestörtheit. In einer Zeit,
die Bauman flüssig nannte.**

Wenn das 19. Jahrhundert das Zeitalter des Romans war
und das 20. das des Films,
dann ist das 21. Jahrhundert ein verflüssigter Tanz zerknitterter Portale.

(Voodoo Waltz, 172)

Es lässt sich als Online-Tagebuch oder Führer durch iOccupy lesen:

Sie drückte ctrl T.
Lauter Jubel der Menge.
Direktmoral, eingestöpselt in die Beschallungsanlage des Stadions.
Sie drückte ctrl O.
Direktmoral ist narzisstisch, egozentrisch, gewöhnlich, dämonisch.
Kommt ein Revolutionär an die Macht, beugt er sich dieser sofort und alles
beginnt von Neuem.
Sie drückte ctrl F.
Der Rachengel.
Rache ist, wie Nietzsche sagt, Protest des Willens gegen die Zeit.

(Voodoo Waltz, 62)

Mythologischer und heiliger Text bzw. linguistischer Erotizismus mit einem Tropfen Schwärze.

Das ist dein Leben.

Dein *Porno-kiri*.

Statt dir ein Schwert in den Leib
zu stoßen, knallst du weiche, kleine, große, fette, wabbelige Ärsche, die
hören wollen, dass noch der mieseste *Blowjob* besser ist als der Geruch
des Holunderbaums und jedes Amateur-*Redtube*-Video großartiger als der
Sonnenuntergang in *full HD*

(Voodoo Waltz, 41)

Ein Panoptikum von Bildern und Texten, die sich irgendwo zwischen linearer und konkreter Dichtung bewegen, geformt durch Pikto- und Ideogramme sowie URL-Reihen. Wie heilige Botschaften mit mystischem Ursprung werden *digitale Bilder* von *digitalem Code* erzeugt, der dem Betrachter verborgen bleibt.

Schenkte uns Rimbaud **archeology-of-synesthesia**, Webers **Klangfarbenmelodie** und Joyce das Konzept des **verbivocovisual**, könnten wir Textlandschaften klickbarer und hypertextueller Empfindsamkeit schaffen.

Sogar die URL selbst trägt etwas zu unserer Leseerfahrung bei, hält sie doch präzise Anweisungen bereit. Textfolgen kommen als Materialteile jeden Schreibens zum Tragen. Der gleiche materielle Einfluss findet sich auch bei älteren Medien, bei Tontafeln, Papyrusrollen und Codices. Da gibt es keinen Unterschied. »Earls« sind unser neuer literarischer Fetisch, kleine molekulare Schönheiten, DNA-Stränge, verdrehte Sprache.

Die Grenzen unserer URL sind die Grenzen unseres IRL.

FACEBOOK. *The wall of No one wants to be your friend.*

| | | |
|----------|--------------|---|
| S | S | S |
| O | O | O |
| N | R | R |
| G | R | R |
| | Y | Y |
| F | , | , |
| O | | |
| R | M | G |
| | O | O |
| B | M | D |
| U | . | . |
| D | | |
| H | <i>click</i> | |
| A | | |
| N | | |
| T | | |
| O | | |
| N | | |



[https://www.youtube.com/
watch?v=wvTjVO_XJk&list=PLPX335ClvmJWyrGGEea35tFekPrRmU5S-&index=7](https://www.youtube.com/watch?v=wvTjVO_XJk&list=PLPX335ClvmJWyrGGEea35tFekPrRmU5S-&index=7)

(Voodoo Waltz, 159)

http: { Leser _ Ich_ lade dich runter }

Digital sein, das heißt nicht nur, dass man sich selbst mit einem Mausklick neu erfinden kann.

Neue Literaturen und literarische Konzepte morphen von der Druckseite zum Computerbildschirm, vom Galerieraum zum Labor, von Graffitimauern zu Sandstränden. Von C++-Sonetten, Python-Haikus und JavaScript-Limericks zu Rauch-Kalligrafien. Von Lesemarathons im Weißen Haus zu Flarf-Raves in Klassenzimmern.

Mein kleiner Tweet

klick

Mein vertrauliches Destillat

klick

DESTILLAT#5

Sprache, flüssige Skulptur,
geheimnisvoll
sich bewegend und wandelnd.

(Voodoo Waltz, 181)

Mit den neuen Werkzeugen haben wir aber nicht nur neue Formen, Techniken und Methoden, sondern auch neue *Typen von Wahrnehmung* und Lesern entwickelt. Fähigere Leser, die aktiv am Wahrnehmungsprozess teilnehmen und den Text als Ereignisraum nutzen.

Text als performativer Eindruck.
Ein *Ready Write*.

Es fühlt sich an, als versuche Barthes' *jouissance* auf Steroiden das Wort W=O=R=T in Lichtgeschwindigkeit zu erwischen.

Das neue konzeptuelle Schreiben impliziert nicht nur *Leserschaft* und *Denkerschaft*, sondern auch *Klickerschaft*.

Lies, denke & klicke.

Neue Wahrnehmung heißt auch, dass eine kurze Aufmerksamkeitsspanne kein Fehler, sondern ein Merkmal ist. Ein Werkzeug für halsbrecherische Lektüren, die sich aus schnappschusshafter Wahrnehmung und Snapchat-artiger Konversation speisen.

Von der tiefen und fokussierten Aufmerksamkeit und dem kontemplativen »**Erkenne dich selbst**« sind wir übergegangen zu einem neuen Paradigma des kognitiven Kapitalismus, das sich selbst mit dem Auftrag »**Sende dich selbst**« feiert.

Wenn Facebook die Rache des sozialen Realismus ist,
dann ist YouTube die des Fernsehens.

Wir sind alle Peepshowpoeten.

FACEBOOK. The wall of *No one wants to be your friend.*



You Tube

| | | | | | | | |
|----------|----------|--|---|---|---|---|---|
| B | Y | | D | Y | P | T | T |
| R | O | | O | O | I | H | H |
| O | U | | N | U | T | E | A |
| A | R | | ' | R | Y | Y | T |
| D | S | | T | | | | |
| C | E | | | E | T | H | |
| A | L | | H | N | H | A | |
| S | F | | A | E | E | T | |
| T | | | T | M | M | E | |
| | | | E | I | | | |
| | | | | E | | | |
| | | | | S | | | |

(Voodoo Waltz, 31)

[http: { Lies einen Code _ führe ein Gedicht aus }](http://{ Lies einen Code _ führe ein Gedicht aus })

Die meisten Menschen sehen in Programmierern nach wie vor zeitgenössische Mystiker oder Magier.

Ist ein Programmierer schlauer als ein Dichter? Ist er poetischer? Ist Code schöner als ein Gedicht? Ist ein Konzept unsichtbarer als Code?

Ich möchte in diesem Kontext eine chinesische Erzählung abschreiben:

Ha Kang, ein Pferdemaler, bekam eines Tages Besuch von einem Mann in Rot, der zu ihm sprach: »Ich wurde von den Geistern gesandt. Sie verlangen dringend danach, dass du ihnen ein Pferd malen mögest, weil sie unbedingt eines brauchen.« Ha Kang gehorchte. Nach einigen Vorstudien zeichnete er das Pferd in einem Strich, verbrannte das Bild und gab dem Boten die Asche mit. Jahre später begegnete der Maler seinem Freund, dem Tierarzt. Dieser führte ein hinkendes Pferd mit sich. Ha Kang erkannte es sofort: »Das ist das Pferd, das ich gezeichnet habe.« Im selben Augenblick, als er dies gesprochen hatte, stürzte das Pferd zu Boden, tat seinen letzten Atemzug und löste sich in Luft auf. Zutiefst beunruhigt kehrte der Maler in sein Atelier zurück und betrachtete seine Vorstudien von damals. Zu seiner großen Bestürzung entdeckte er auf einer der Skizzen am linken Bein des Pferdes einen kleinen Makel, der sich, darüber bestand kein Zweifel, einer Unregelmäßigkeit im Fließen des Pinselstrichs verdankte.

Ein Konzept ist wie die Skizze zu der Zeichnung.

Code ist wie der Pinselstrich.

Du nimmst den Pinsel und zeichnest eine Linie.

Du liest den Code und führst ein Gedicht aus.

Je zarter der Strich, desto rasanter der Verlauf des Gedichts.

Kein Stocken, kein toter Code.

Oder mit Charles Olsons Definition *projektiver Dichtung* als dem Atem
des Dichters am nächsten kommender Aufzeichnung:

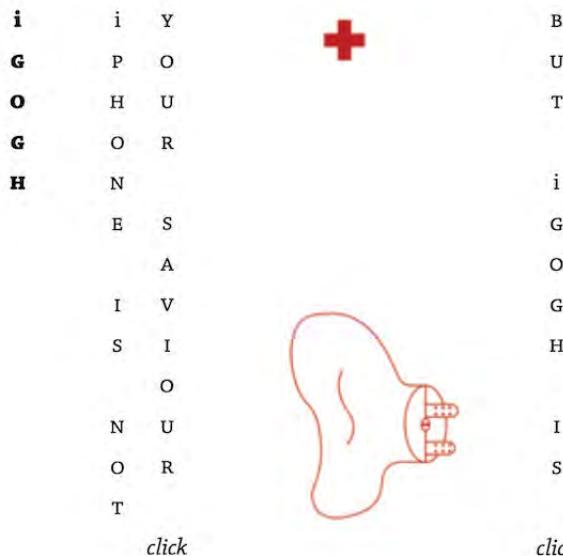
...das HERZ über den ATEM in die ZEILE...

P. S.

Vor einigen Tagen schickte mir ein Freund eine SMS.

- Ich habe dein letztes Buch gelesen und es sieht schön aus.
Ich erwiderte: – Prima. Danke fürs Zusehen.

FACEBOOK. *The wall of No one wants to be your friend.*



Mitwirkende

Hannes Bajohr

Geboren 1984 in Berlin, arbeitet zu Sprachphilosophie, politischer Philosophie und digitaler Literatur. Er übersetzt das Werk Judith N. Shklars ins Deutsche und promoviert über Hans Blumenbergs Sprachtheorie an der Columbia University, New York. Er ist auch als Praktiker tätig und zusammen mit Gregor Weichbrodt betreibt er 0x0a, ein Textkollektiv für digitale konzeptuelle Literatur. Letzte Veröffentlichungen: *Durchschnitt*. Roman (Berlin: Frohmann 2015), *Timidities* (Berlin: Readux 2015) und als Herausgeber *The Future of Philology* (Newcastle: Cambridge Scholars 2014). hannesbajohr.de | <http://0x0a.li>

René Bauer

Ist Game Designer und Applikationsentwickler. Er unterrichtet Game Design mit dem Schwerpunkt Game Engine Development und ist engagiert in der Projektentwicklung und im GameLab der Zürcher Hochschule der Künste. Daneben entwickelt er eigene Spielprojekte, experimentiert mit der Künstlergruppe AND-OR an der Schnittstelle zwischen Game und Kunst und arbeitet an diversen Mitschreiboberflächen wie nic-las, textmachina und imachina. and-or.ch

Ranjit Bhatnagar

Stammt aus der San Francisco Bay Area und hat einen BA von der University of California, Berkeley und einen MS von der University of Pennsylvania. Er stellt Sound- und interaktive Installationen her, arbeitet mit Scannerfotografie und internetbasiert kollaborativer Kunst. Er lebt in Brooklyn neben einem schönen großen Park.

Andreas Bülhoff

Geboren 1987 im Ruhrgebiet, lebt derzeit in Köln. Promotion über die experimentelle Poesie der Gegenwart. Textredakteur beim Magazin für Literatur und Fotografie *Der Greif*. Kuratorische Tätigkeiten, Ausstellungen und Veröffentlichungen in Zeitschriften und Anthologien, u. a. *Lyrik von Jetzt 3, STILL, DISPLEJ.eu* und *randnummer*. Zuletzt erschien *Voxel Poem* in der Spacecraft Press.

Buffy Cain

Ist Autorin von *(n+1)+1* (Gauss PDF Editions 2015). Sie studierte Kognitionswissenschaften, Linguistik und Philosophie am MIT und schreibt/codet jetzt in New York.

J. R. Carpenter

Ist eine kanadische Künstlerin, Autorin, Forscherin, Performerin und Schöpferin von Karten, Zines, Büchern, Gedichten, Kurzprosa, Langprosa, Nichtprosa und nicht-linearen, intertextuellen, hypermedialen und computergenerierten Narrativen. Sie lebt in South Devon, England. luckysoap.com

Florian Cramer

Ist teilnehmender Beobachter & Fachhochschulprofessor für visuelle Kultur des 21. Jahrhunderts an der Willem de Kooning-Kunstakademie in Rotterdam, Niederlande.

Peter Gendolla

Geboren 1950, ist Universitätsprofessor für Literatur-Kunst-Neue Medien in Siegen. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik und Politologie in Hannover und Marburg. Seit 2004 Sprecher des Forschungskollegs »Medienumbrüche« der Universität Siegen. Veröffentlichungen zu Literatur- und Kulturgeschichte des Maschinenmenschen, Zeiterfahrung, Netzliteratur. Von 2000-2015 Leiter des Siegener Universitätsverlags UniVerSi. Letzte Veröffentlichungen: *Die Erfindung Italiens. Reiseerfahrung und Imagination* (Paderborn: Fink 2014) und Peter Gendolla/Dietmar Schulte (Hg.): *Was ist die Zeit?* (Paderborn: Fink 2012).

Zuzana Husárová

Ist eine slowakische Autorin und Forscherin. Sie kreiert elektronische, Sound- und Experimentalpoesie in verschiedenen Medien. Ihre poetischen Projekte wurden auf Festivals in Europa und den USA aufgeführt und ausgestellt. Letzte Veröffentlichungen: *ENTER+. Repurposing in Electronic Literature* (Bratislava: Dive Buki 2015) und als Herausgeberin *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre* (Bratislava: SAP 2012). zuz.husarova.net

Swantje Lichtenstein

Geboren 1970 in Tübingen, Studium Germanistik, Philosophie, Soziologie, wurde in Köln mit einer Arbeit über neuere deutsche Lyrik promoviert, arbeitete als DAAD-Lektorin an der University of Delhi und veröffentlichte in diversen Zeitschriften und Anthologien. Sie lebt in Köln, lehrt Literatur & Ästhetische Praxis in Düsseldorf. Letzte Veröffentlichungen: *Kommentararten* (Berlin: J. Frank 2015) und *Metonymie* (Berlin: J. Frank 2014). swantjelichtenstein.de

Marc Matter

Geboren 1974 in Basel, ist Gründungsmitglied der Künstlergruppe *Institut für Feinmotorik* und studierte Medienkunst an der KHM in Köln. Interessiert sich besonders für Künstlerpublikationen, *Poésie Sonore* und die Möglichkeiten von »Sound-Writing«. Seit 2010 Dozent für Musik&Text am Institut für Musik und Medien (Düsseldorf). Verschiedene Produktionen im Feld der »Akustischen Kunst« für das Radio (SWR, WDR, DLR etc.). War 2012 Stipendiat der Jan Van Eyck Academy Maastricht und 2013 Fellow an der Beinecke Library der Yale University, wo er über den Lautpoeten Henri Chopin und die Revue *OU* forschte.

Nick Montfort

Lehrt am Massachusetts Institute of Technology (MIT) und ist Leiter der Namensfindungsfirma *Nomnym*. Montfort schrieb die Lyrikbände *#!* und *Ridde & Bind* und ist Koautor von 2002; *2x6* erscheint demnächst. Seine mehr als fünfzig Digitalprojekte umfassen die Kollaborationen *the deletionist.com* und *Sea and Spar Between*. Bei MIT Press erschienen *The New Media Reader* (2003), *Twisty Little Passages* (2005), *Racing the Beam* (2009) und *10 PRINT CHR\$(205.5+RND(1)); : GOTO 10* (2014). Zuletzt erschien *Exploratory Programming for the Arts and Humanities*. nickm.com

Ingo Niermann

Wurde 1969 in Bielefeld geboren und lebt als Schriftsteller in Berlin. Sein Debütroman *Der Effekt* erschien 2001. Zu seinen Büchern zählen *The Future of Art. A Manual* (mit E. Niedling, 2011), *Deutscher Sohn* (mit A. Wallasch, 2010), *Solution 186-195: Dubai Democracy* (2010), *Solution 1-10: Umbauland* (2009), *Solution 9: The Great Pyramid* (mit J. Thiel, 2008), *Breites Wissen: Die seltsame Welt der Drogen* (mit A. Sack, 2007),

China ruft dich (2008), *Metan* (mit C. Kracht, 2007), und *Minusvisionen* (2003). Niermann ist Herausgeber der Reihe *Solution* und leitet fiktion.cc.

Allison Parrish

Ist eine Programmiererin, Dichterin, Hochschullehrerin und Spieldesignerin in Brooklyn. Ihre Lehre und Praxis richten sich auf die ungewöhnlichen Phänomene, die florieren, wenn Sprache auf Computer trifft. Sie war von 2014-2016 Digital Creative Writer-in-Residence an der Fordham University und ist Adjunct Professor am Interactive Telecommunications Program der New York University, wo sie Seminare über das Schreiben von poesiegenerierenden Programmen unterrichtet. decontextualize.com

Vanessa Place

War die erste Dichterin, die am Whitney Museum (New York) las. Es wurde davor gewarnt.

Jörg Piringer

Wurde 1974 geboren und lebt in Wien. Er ist Mitglied des Instituts für Transakustische Forschung und des Gemüseorchesters. Er arbeitet in den Lücken zwischen Sprachkunst, Musik, Performance und poetischer Software. joerg.piringer.net

Janja Rakuš

Ist Autorin sowie bildende und Performance-Künstlerin. Sie wurde in Slowenien geboren, wird dort aber nicht sterben. Sie hat einen MA in Performing arts von Dasarts in Amsterdam. *Voodoo Walzer for Epileptics* ist ihr vierter Roman. Ihre audiovisuelle Meditation *Castles of Wasteland* wurde für die AVIFF Cannes 2014 ausgewählt. »Mehr Informationen über mich? Einfach meinen Browserverlauf ansehen. Da steht meine wahre und vollständige Autobiografie.«

Bertram Reinecke

Geboren 1974. Von ihm erschienen fünf Lyrikbände, zuletzt *Sleutel voor de hoogduitsche Spraakkunst* (Solothurn: Engeler 2012) und *Gleitsichtwochen* (Dresden: Edition BuchHaus Loschwitz 2015). Außerdem entstanden Prosa, sprach- und literatur- und musikkritische Beiträge für Anthologien, Zeitschriften und Netzforen, Hörcollagen

und Kunstabücher sowie Vorlagen für Werke der zeitgenössischen Musik. Er betreibt den Verlag Reinecke & Voß und war mehrmals Gastprofessor am Deutschen Literaturinstitut Leipzig.

Anna Seipenbusch

Wurde 1984 in Wien geboren und ist eine österreichische Performance-Künstlerin und Programmiererin. Sie leitet beim Verlag TRAUMAWIEN die Abteilung Augmented Reality. traumawien.at

Holger Schulze

Ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen. Er leitet dort das Sound Studies Lab, ist Herausgeber der Buchreihe *Sound Studies* sowie Kurator am Haus der Kulturen der Welt in Berlin. Bücher u. a.: *Das aleatorische Spiel* (2000), *Theorie Erzählungen* (2005), *Gespür* (2014), *American Progress* (2015).

Daniel Scott Snelson

Wurde 1984 geboren und ist Schriftsteller, Herausgeber und Archivar für *UbuWeb*, *PennSound*, *Eclipse* und *Jacket2*. Seine Dissertation, die er an der University of Pennsylvania abschloss, hatte den Titel *Variable Format: Media Poetics and the Little Database*. 2015 war er der Mellon Postdoctoral Fellow in Digital Humanities am Alice Kaplan Institute of the Humanities der Northwestern University. Letzte Veröffentlichungen: *EXE TXT* (Gauss PDF), *Epic Lyric Poem* (Troll Thread), *Radios* (Make Now Press) und *Inventory Arousal* (mit James Hoff) (Bedford Press/Architectural Association, 2011).

Beat Suter

Ist Dozent für Game Design an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHDK). Er führt das GameLab der ZHDK zusammen mit René Bauer. Er promovierte an der Universität Zürich und arbeitete als Verleger, Autor und unabhängiger Wissenschaftler im Bereich elektronische Literatur. Beat Suter ist Gründungsmitglied der Künstlergruppe AND-OR, die sich auf Media Art und Game Art spezialisiert und ihre digitalen Werke weltweit in Ausstellungen präsentiert. and-or.ch

Caitlin Quintero Weaver

Ist eine Multimedia-Künstlerin und Autorin. Sie lebt in New York und hat einen MPS vom Interactive Telecommunications Program der New York University; gegenwärtig erlangt sie einen MA in Russistik. Ihre Arbeiten behandeln Themen wie Konsumkultur, Werbung und die Formierung persönlicher Identität. Außerdem unterhält sie ein fortlaufendes Projekt über Thomas Manns *Zauberberg* und hat kürzlich begonnen, schriftstellerisch auf Twitter zu experimentieren (@phasesofsputnik). phasesofsputnik.com

Gregor Weichbrodt

Wurde 1988 geboren, er lebt und arbeitet in Berlin. Zu seinen Arbeiten zählen die Transkription von *Germany's next Topmodel* in Gestalt eines Reclam-Dramas (2012) oder *On the Road*, eine 55 Seiten lange Routenbeschreibung für Jack Kerouacs Selbstfindungsreise. Zusammen mit Hannes Bajohr betreibt er das Textkollektiv *0x0a*.
ggor.de | <http://0x0a.li>

Über den Verlag

Der Frohmann Verlag wurde im Jahr 2012 gegründet und ist ein Einpersonenunternehmen mit vielen hundert Mitwirkenden. Er trägt den Familiennamen der Verlegerin, um ein Zeichen zu setzen gegen eine Startup-Verlagskultur mit Exitstrategie. Die Arbeit geschieht investorenfrei. Die Grenzen zwischen Schreiben, Lesen und Publizieren fließen bei Frohmann stärker, als man es von klassischen Verlagen her kennt – hierin orientiert man sich am Netz. Viele Titel werden ausschließlich als E-Books veröffentlicht, weil im Print undenkbare Projekte besonders faszinierend sind.

In der Wissenschaftsreihe Generator werden neue kulturelle Formen in den Blick genommen, darunter genuin digitale Literatur, kolaboratives Schreiben im Netz und digitale kleine Formen.



GENERATOR
DAS KOMMENDE DENKEN

Impressum

Hannes Bajohr (Hg.), Code und Konzept: Literatur und das Digitale.
Berlin: Frohmann 2016

Copyright © 2016 by Hannes Bajohr, René Bauer, Ranjit Bhatnagar, Andreas Bülhoff, Buffy Cain, J. R. Carpenter, Florian Cramer, J. Gordon Faylor, Peter Gendolla, Zuzana Husárová, Swantje Lichtenstein, Marc Matter, Nick Montfort, Ingo Niermann, Allison Parrish, Vanessa Place, Jörg Piringer, Janja Rakuš, Bertram Reinecke, Anna Seipenbusch, Holger Schulze, Daniel Scott Snelson, Beat Suter, Caitlin Quintero Weaver, Gregor Weichbrodt und Frohmann Verlag, Christiane Frohmann, Walhallastraße 7, 13156 Berlin.

frohmann.orbanism.com

Alle Rechte vorbehalten.

Lektorat: Hannes Bajohr, Christiane Frohmann, Julia Pelta Feldman

Übersetzung: Hannes Bajohr, Anthea Rubin, Christiane Frohmann

Buch- und Titelgestaltung: Hannes Bajohr

ISBN Hardcover: 9783944195513

ISBN Softcover: 9783944195865

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

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