

Digitale Literatur. Computer, Internet und literarischer Text.

Begleitet von jahrelangen polemischen Debatten um die Frage, ob von den Neuen Medien grundlegende Neuerungen im Rahmen der Literatur zu erwarten sind und ob diese zu einer Bereicherung oder Verarmung von Sprache führen, hat sich eine „digitale Literatur“ etablieren können, welche die technischen Potenziale der Neuen Medien für die Literatur zu nutzen versucht. Wesentlich populärer als dieses experimentelle Feld ist allerdings die Nutzung von Computer und Internet bei der Veröffentlichung und Diskussion traditioneller literarischer Formen. Nicht zuletzt haben die Neuen Medien auch das Verlagswesen und die Produktionsverfahren des Buchdrucks seit den siebziger Jahren tiefgreifend verändert.

1. Zukunft der Literatur?
2. Text und Automat – eine alte Geschichte
3. Eine Typologie digitaler Literatur
4. Das Lesen des Hypertextes
5. Internet, Literatur und die Theorie der Postmoderne
6. Ende der Gutenberg-Galaxis? Neue Verlagsstrategien und Publikationsmöglichkeiten
7. Literatur

1. Zukunft der Literatur?

Bis vor wenigen Jahren war die literarische Beschäftigung mit den digitalen Medien einem kleinen Kreis von Experimentierfreudigen überlassen, deren Arbeit vom Literaturbetrieb ignoriert oder als Verfallsprozess der Buchkultur heftig angefeindet wurde. Mittlerweile hat das Thema seine feuilletonistische Weihe erhalten, Kulturinstitutionen haben das Feld in Ausstellungen sondiert und zahlreiche wissenschaftliche Bücher den analytischen Rahmen ausgemessen. Angesichts der zunehmenden Internationalisierung des Kunstbetriebes vor allem im Bereich der Medienkunst ist es bemerkenswert, dass dieser Prozess in Deutschland und Frankreich zwar in ähnlicher Weise verlief, dabei aber kaum Bezug auf die Entwicklung in angrenzenden Staaten genommen wurde.

Mit der wissenschaftlichen und künstlerischen Etablierung digitaler Literatur schwächt sich die Konfrontation zwischen Befürwortern und den Kritikern ab, die eine Verarmung literarischer Sprache, ein „Notvokabular an Kürzeln, Tecksprach, Emoticons und Denglish“ (Politycki 2000: 5) befürchteten und sich die Verwendung technischer Medien lediglich mit einem fehlenden Willen zur literarischen Form

erklären konnten. Allerdings wurde auch die anfängliche Hoffnung, auf der Basis digitaler Speicher- und Distributionssysteme eine weltweit vernetzte Universalbibliothek und neue Formen von Literatur jenseits der etablierten Schreib- und Lesetraditionen zu begründen, gedämpft. Die immer kürzer werdende Halbwertszeit der technischen Hard- und Software verursacht enorme Probleme bei der Konservierung und Archivierung digitaler Informationen. Die Komplexität von Software mit ihren hohen Anforderungen an den Benutzer, fragile Systemumgebungen, zunehmende Nutzungseinschränkungen durch immer komplexer werdende Kopierschutzverfahren, die ungeklärte Frage, ob unsere heutigen Dateien in wenigen Jahrzehnten überhaupt noch lesbar sein werden, sowie hohe Kosten stehen einer prognostizierten umfassenden Medienrevolution entgegen, die zur Ablösung des Buches durch den Computer führen soll. Die bisweilen prophetisch geäußerte Ankündigung, eine digitale Kunst und Literatur werde epochale Verschiebungen im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft bewirken, ist bislang vorwiegend eine lautstarke Selbstbehauptung. Sie ist dem Gegenstand ebensowenig angemessen wie die nicht selten reflexartige Ablehnungsreaktion gegenüber Experimenten einer digitalen Literatur:

Es könnte also die genau richtige Literatur für die verkürzte Aufmerksamkeitsspanne werden, ein zerfahrenes Zappen von Schnipsel zu Schnipsel, mit dem einzigen Ziel, für einen Moment 'Bezüge' zu entdecken, deren Natur gnädig im Dunkeln bleibt. Literatur nicht als Mittel zur Schärfung der Wahrnehmung und des Denkens, sondern zu deren Abstumpfung. (Zimmer 2000: 56f)

Die jahrhundertelange Entwicklungsgeschichte des Mediums Buch wird hier schlichtweg ausgeblendet und von angeblich „natürlichen“ Lese- und Rezeptionsvorgängen gesprochen, denen eine digitale Literatur nicht entsprechen könne. Wer sich eingehend mit der Materie beschäftigt, wird allerdings feststellen, dass es hier nicht um ein leicht konsumierbares Surfen auf der Oberfläche der schönen neuen digitalen Welt geht, sondern um einen komplexen Lesevorgang, der vom Leser mediale Kenntnisse, erhebliche Konzentration und Aufmerksamkeit abverlangt.

Gegen die Mythologisierung neuer wie alter Medien ist in der gegenwärtigen Auseinandersetzung nicht nur in Deutschland erfreulicherweise zunehmend das Bestreben erkennbar, „Praxis und Programmatik der Medienkunst an die historische Kontinuität langfristiger kultureller, sozialer, technischer und ästhetischer Entwicklungen zurückzubinden, ohne allerdings den historischen Wandel zu unterschlagen“ (Gendolla u.a. 2001: 8). Dabei ist umstritten, inwieweit eine

digitale Ästhetik aus der Struktur der technischen Apparatur abgeleitet werden kann. Beat Suter sieht diese darin, dass Computer und Internet eine Interaktion mit anonymen Strukturen in einem referenzlosen Datenuniversum voraussetzen, in der außersprachliche kommunikative Aspekte weitgehend neutralisiert sind (Suter 1999: 42ff.). Damit löst sich der Kontext einer digitalen Literatur von Orientierungspunkten bisherigen literarischen Schreibens. Zudem fehlt durch die neue Multimedialität der Computer- und Netztechnologien ein künstlerisch bereits definiertes Bezugsfeld, was Raum für experimentelle Gestaltung schafft.

2. Text und Automat – eine alte Geschichte

Allerdings ist die Idee, Texte durch technische Apparate oder Zufallsmechanismen zu generieren, nicht erst mit dem Computer entstanden, sondern geht bis in die Barockzeit zurück. Aufgegriffen und weiterentwickelt wurde diese Tradition, die auf die Komposition des literarischen Materials durch den Schriftsteller verzichtet, vor allem von der Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts, von Dadaisten und Surrealisten. Mit der Erfindung von automatischen Rechenanlagen ergaben sich neue technische Möglichkeiten. In Deutschland war es die an experimenteller Literatur interessierte *Stuttgarter Gruppe* um Max Bense, die sich Ende der fünfziger Jahre einer Theorie und Produktion zufallsabhängiger Texte und Computergrafiken zuwandte. Bense hatte bereits 1952 den Arbeitskreis „Geistiges Frankreich“ an der TH Stuttgart gegründet, im Zuge der Wiederbelebung der Moderne nach 1945 bildeten die Surrealisten und die französische Nachkriegs-avantgarde einen wichtigen Bezugspunkt in den Anfangsjahren der digitalen Literatur. Mit Hilfe einer Großrechenanlage ZUSE Z 22 wurden mit syntaktischen Regeln und einem eingegebenen Wortvorrat literarische Texte generiert. Damit kam die Stuttgarter Gruppe Raymond Queneau and François Le Lionnais zuvor, die 1959 das „Séminaire de Littérature Expérimentelle“ gegründet hatten, aus dem sich 1960 die sprachexperimentelle *Oulipo*-Gruppe (Ouvroir de Littérature Potentielle) entwickelte. Die anfänglichen Experimente von 1959 brachten freilich aus literarischer Sicht bescheidende Ergebnisse: „NICHT JEDER BLICK IST NAH. KEIN DORF IST SPÄT. EIN SCHLOSS IST FREI UND JEDER BAUER IST FERN“ (Döhl 2001: 30). Diese „Künstliche Poesie“ gewinnt seine Radikalität aus der Ablehnung schriftstellerischer Intentionalität. Im Vordergrund stehen dagegen Materialität und Struktur der Sprache, wie Bense 1962 über „digitales Schreiben“ formuliert: „Denn nicht Charaktere und Verwicklungen, Befindlichkeiten und Seinsweisen sind das Ziel ästhetischer Abläufe, sondern Worte, Sätze, Texte“ (Bense 1963: 148). Und: der

Computer-Text enthält, da „maschinell hervorgebracht [...] kein personales poetisches Bewußtsein“. Indem sie sich nicht auf eine präexistente Welt bezieht, ist „aus der sprachlichen Fixierung dieser Poesie weder ein lyrisches Ich noch eine fiktive epische Welt sinnvoll abhebbar“ (Bense 1963: 143).

Diese ersten Experimente einer digitalen Literatur zeigen, wie hier Avantgarde-Konzepte aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts weitergedacht werden: eine unpersönliche Dichtkunst, welche die Stellung des Autors im Prozess der Materialanordnung radikal veränderte, literarische Verfahren mit automatischen und zufallsgesteuerten Mechanismen und eine mediale Erweiterung des Textes mit Tönen und Bildern, wie es Lautréamont gefordert hatte. Der wesentliche Unterschied besteht in der verwissenschaftlichten Behandlung des Poetischen und einem positiven Technikbegriff, der in den achtziger und neunziger Jahren erneut dominiert. Die ersten literarischen Arbeiten mit Rechneranlagen waren Werke einer literarischen Avantgarde im künstlerischen Umfeld der Konkreten Poesie, die sich einem spielerischen, nicht-erzählerischen und auf die Materialität der Sprache orientierten Umgang mit Sprache verschrieben hatte. Die technischen Möglichkeiten waren anfangs sehr begrenzt. Dies sollte sich erst mit der Einführung des PCs, des Personal -Computers, vor ca. 20 Jahren ändern. Für eine wachsende Zahl von Benutzern erschwinglich wurde mit seiner Hilfe die Computerliteratur über die Experimentalphase hinaus gebracht. Es wurden nun die ersten rein text-basierten Hypertext-Programme für den PC entwickelt. *Afternoon – a story* von Michael Joyce war eine der ersten Hypertext-Arbeiten, die als Prototyp eines seriösen literarischen Hypertextes wahrgenommen wurden. Noch vor der Einführung des Internet entstand in den USA eine interessierte Gemeinde um den Verlag *Eastgate*, in der literarische Hypertexte per Diskette zirkulierten. In Frankreich veröffentlichte die Gruppe *L.A.I.R.E* (Lecture-Art-Innovation-Recherche-Ecriture) um Philippe Bootz unter Berufung auf die kombinatorische Dichtung der *Oulipo*-Gruppe ebenfalls bereits in den achtziger Jahren ihre „poésie générée par l’ordinateur“ auf Disketten (dokumentiert in der Zeitschrift *Doc(k)s* 1997) und kreierte 1989 mit *ALIRE* die weltweit erste rein elektronische Zeitschrift (Burgaud). Das Internet veränderte seit Beginn der neunziger Jahre nicht nur die Verbreitungsmöglichkeiten; mit der technischen Verbesserung der Computer war auch die Grundlage für multimediale Erzählformen, die neben Text auch bewegte Bilder und Ton beinhalteten, geschaffen. Der Computer bot nun die Verknüpfung verschiedener ästhetischer Ausdrucksformen auf einer interaktiven und vernetzten Plattform – der Beginn einer hybriden digitalen Literatur, für die es erst Ansätze von Begriffs- oder Genredefinitionen gibt.

3. Eine Typologie digitaler Literatur

Die Mehrzahl der im Internet abrufbaren Literatur ist in einem traditionellen Schreibprozess entstanden – Printtexte in digitalisierter Form. Selbst die dem Computer zugeschriebene Cut & Paste-Technik – ausschneiden und wieder zusammenfügen – hat ihr Vorbild in der traditionellen, „analogen“ Montage. Hypertext, also die Verbindung von Textfragmenten durch frei wählbare Verknüpfungen existiert auch in Papierform, ebenso multimediale Verbindungen von Text und Bild. Was aber kennzeichnet im Gegensatz dazu eine originäre digitale Literatur, welche die besonderen Möglichkeiten des Computers und des Internets ausnutzt? Prädestiniert sind Computer zur Generierung kombinatorischer Literatur, d. h. der Rekombination von Textelementen nach einem vorher bestimmbareren oder auch zufallsgesteuerten Prinzip. Das qualitativ Neue einer digitalen Literatur entsteht, wenn literarische Texte mit Programmelementen versehen werden, um kinematographische Bewegung oder mimetische Effekte zu erzeugen. Als digitale Rechenmaschine stellt der Computer eine Technik der Informationsverarbeitung zur Verfügung, die für verschiedene semiotische Systeme, ob Schrift, Bild oder Ton, gleichermaßen geeignet ist. Insofern ist eine Aufhebung der Grenzen zwischen Bild, Literatur und Musik bereits im Medium angelegt und stetig komplexer werdende Arbeiten schöpfen diese Möglichkeiten durch die Verbindung von Text, Ton und Bild zunehmend aus.

Die bisherige digitale Literatur lässt sich grob nach vier Kategorien ordnen:

1. Textbasierter Hypertext,
2. Computergenerierte, nicht-multimediale Literatur,
3. Literatur von Internet-vernetzten Autorengruppen, sogenannte kollaborative (gemeinschaftlich verfasste) Schreibprojekte, die offen zugänglich oder nur für eine ausgewählte Autorengruppe bestimmt sein können und
4. multimediale Literatur, bzw. Literatur als Teil einer Bild, Ton, Animationen und Video umfassenden, multimedialen digitalen Kunst.

Diese Einteilung basiert auf jeweils besonderen Eigenschaften: Die der Textanordnung (Hypertext vs. linearer Text), der Textentstehung (nichtintentionale automatische Generierung vs. intentionales Schreiben), der Autorschaft (Kollektiv vs. Individuum) und der Medienkombination (Multimedia vs. Buchdruck) (Weitere Definitionsversuche bei Rau 2001: 14; Simanowski 2002: 18ff.; Suter 1999: 132ff).

Die meisten Beispiele digitaler Literatur bilden Mischformen. Hypertext- und Hypermedia-Literatur sind technisch nicht auf das Internet angewiesen, werden aber vorwiegend darüber verbreitet. Häufig ist dennoch die Verwechslung mit sogenannter „Netzliteratur“. Gemeint sind damit kollaborative Schreibprojekte, die tatsächlich nur in einem Netzwerk sinnvoll sind. Sie nutzen die Bearbeitungsmöglichkeit und Erweiterbarkeit durch den Leser, die Herstellung intertextueller Bezüge und Verknüpfungen (eine Übersicht über die Entwicklung der Netzliteratur seit 1960 bei Ortman 2001: 19ff). In der kurzen Geschichte digitaler Literatur ist Netzliteratur eine späte Innovation. Gehen wir noch einmal eine Stufe zurück zum literarischen Hypertext, der in literarisch-theoretischen Diskussion besonders umstritten ist.

4. Das Lesen des Hypertextes

Hypertext ist eine nicht-lineare Organisation von Informationseinheiten, deren Elemente durch Hyperlinks verbunden sind. Im Gegensatz zu einem linearen Text des Buchdruckes ermöglicht Hypertext eine komplexe Anordnung von Textelementen (dies können auch Bilder, Animationen oder Töne sein), deren Verknüpfung frei definiert werden kann. Der Behauptung, Hypertext wäre eine Innovation der Neuen Medien, wird entgegnet, Literatur als solche basiere aufgrund ihrer Intertextualität immer schon als Hypertext – schließlich gibt es keinen Text, der nur für sich allein steht, ohne über Assoziationen oder Anspielungen an andere Texte anzuknüpfen. Auch wenn Schriftsteller bereits hypertextartige Formen auf dem Papier entworfen haben – bsp. die Zettelkästen von Arno Schmidt und Niklas Luhmann oder Walter Benjamins Aufzeichnungen für sein *Passagenwerk* – ist das WorldWide-Web das erste Medium, dessen technische Grundstruktur schon auf Hypertext basiert. Die Folgen einer solchen Textorganisation sind umstritten. Bezogen auf ästhetische Texte ergeben sich neue Fragen von Komposition, Textstrukturierung und Lesevorgängen. Der Leser eines Hypertextes kann sich für verschiedene Lesepfade durch einen Hypertext entscheiden. In den seltensten Fällen hat er einen Überblick über dessen Elemente, die in einer Baum- oder Netzstruktur (Rhizom) miteinander verbunden sein können. Die Textstruktur bleibt undurchschaubar und in den meisten Fällen haben Hypertexte wortwörtlich kein Ende. Der Leser verfolgt stattdessen immer neue Kombinationsvarianten der Textelemente. Diese bilden kein einheitliches Werk, sondern vielmehr einen literarischen „Steinbruch“ (Wingert 1999), der zwar aus einem Textkorpus besteht, dessen Elemente aber in keiner verbindlichen Folge montiert sind, sondern eine Vielzahl von Kombinationen und damit Lesemöglichkeiten zulassen.

Für den Autor ergibt sich mit einem literarischen Hypertext die Schwierigkeit, dass der Text nur dann überzeugt, wenn es dem Leser möglich ist, einen plausiblen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Textfragmenten herzustellen. Lineare Geschichten und klassische Erzählformen sind mit Hypertext kaum abbildbar. Hypertext unterstützt daher die Episodenhaftigkeit und hermetische Dichte der einzelnen Fragmente. Der Autor steht somit vor komplexen Kompositionsaufgaben, zumal die Textelemente in einer hypertextuellen Umgebung nach verschiedenen Seiten hin anschlussfähig sein müssen. Der Leser muss sich tastend vorarbeiten und zwischen den Textseiten hin- und herspringen. Somit ergibt sich eine Lektüre, die den Sinn einer Textpassage aus der Perspektive seiner Verknüpfungen aktualisiert. Es besteht die Gefahr einer Orientierungslosigkeit durch das Fehlen räumlicher Hinweise auf Positionen im Gesamtsystem. Für den Leser hält die Hypertext-Literatur somit einige Überraschungen bereit und die Vorteile von Hypertext müssen nicht in einer überzeugenden und befriedigenden Leseerfahrung münden.

Aus dem Strukturmoment des Hypertextes wurde gefolgert, dass sich die sinn- und einheitsstiftende Rolle des Autors auf den Leser überträgt, der im Hypertext durch eigene Entscheidung den Text zusammenstellt und eine kohärente Verbindung der Textfragmente herstellen muss. An diesem Schluss sind jedoch erhebliche Zweifel angebracht. Selbst wenn die Struktur des Hypertextes eine Veränderung des Lesens mit sich bringt – in diesem Zusammenhang fällt häufig der Begriff der Interaktivität – macht „das digitale Medium qua Medium und in seiner derzeitigen Handhabung die Autorfunktion keineswegs überflüssig“, sondern bestärkt „den Autor eher noch in seiner Autoritätsstellung“ (Rau 2001: 34). Wer die Verknüpfungs- und Wahlmöglichkeiten des Hypertexts mit einer neugewonnen „Freiheit des Lesers“ gleichsetzt, übersieht, dass es weiterhin der Autor ist, der die Verknüpfungspfade der von ihm geschriebenen Textelemente setzt. So ermöglicht das Autorenprogramm *Storyspace* sogenannte konditionale Links, die dem Leser nur dann Hyperlinks aufzeigen, wenn er bestimmte Elemente bereits vorher gelesen hat. Zahlreiche Programmierungen generieren einen ablaufenden Text; der Leser hat keine Möglichkeit, den Text zu stoppen und ist durch die technischen Vorgaben in seiner Wahlmöglichkeit begrenzt. Dass Hypertext zwangsläufig Verbindungen zwischen Textelementen durch Links knüpft, hat ihm den Vorwurf der assoziativen Verarmung eingebracht. Die Lektüre eines Hypertextes läuft, wie die eines Buches, immer auf einen linearen Lesevorgang hinaus und es ist nicht zu befürchten, dass eine hypertextuelle Textorganisation einen per se assoziativ verlaufenden Lesevorgang unterbinden oder imaginativ verarmen lassen könnte. Denn ob ein Text als assoziativ oder

offen gelten kann, hängt weniger von seiner Struktur als von den Bedeutungsangeboten eines Textes ab.

Die Behauptung, Hypertext sei ein interaktiver Text, beruft sich dabei auf einen Interaktivitätsbegriff von handlungs- und kommunikationstheoretischer Herkunft, der eine Interaktion zwischen Kommunikationsteilnehmern vorsieht. Diese findet aber genau genommen nicht statt. Die Interaktion mit der grafischen Oberfläche, die ein Hypertext vom Leser einfordert, entscheidet lediglich über eine vorab definierte Abfolge von Textelementen. Notwendig ist daher ein „technischer“ Begriff der Interaktivität, denn:

Der Text antwortet dem Leser nicht, weder als handelndes Subjekt noch als reagierende, Regeln abarbeitende Maschine. Um den Begriff Interaktivität für die digitale Literatur zu retten, müsste man eine neue Definition finden, die stark an der Informationstheorie orientiert ist. Interaktiv ist ein Text, der qua Format den Leser zu Eingaben auffordert und auf diese Eingaben anhand von Datensätzen und Regeln reagiert, die zuvor von einem Autor festgelegt wurden. (Rau 2001: 201f)

5. Internet, Literatur und die Theorie der Postmoderne

Es gibt in der Literaturgeschichte zahlreiche Beispiele für gemeinsames Schreiben jenseits des individualisierten Autorsubjekts, angefangen bereits mit der Schriftkultur in den Klöstern des Mittelalters. Eine kollaborative Autorschaft wird also nicht erst durch das Internet ermöglicht, aber dadurch bedeutend vereinfacht. Einige Netztheoretiker sehen gerade in den gemeinschaftlichen Schreibprojekten die spezifisch neue Literaturform des Internets, mit tiefgreifenden Folgen für die traditionelle Rollenverteilung zwischen Werk, Autor und Leser, in welcher dem Produktionsprozess eine wichtigere Bedeutung als das Ergebnis zukommt. Man bezieht sich dabei auf eine Literaturtheorie, mit der bereits in den sechziger Jahren Roland Barthes und Michel Foucault den „Tod des Autors“ als sinnstiftende Instanz eines literarischen Textes verkündet hatten. Angesichts des Internets wurde dies als Zeugnis eines radikalen Sinnverschiebung vom Autor zum Leser gedeutet – allerdings als eine Fehldeutung der Diskurstheorien von Foucault und Barthes, denen zufolge das Individuum im gesellschaftlichen Diskurs überhaupt seine Bedeutung verliert und daher nicht einfach der Autor durch den Leser ersetzt werden kann. Ungeachtet dessen: der „Gutenberg-Galaxis“, dem von Marshall McLuhan geprägten Terminus für die universale Buchdruckkultur, wurde steht das „Docuverse“ gegenübergestellt, das als Verbindung von „Document“ und „Universe“ die Unterscheidung zwischen Autor und Leser in einem gigantischen

Hypertext aufheben soll. Das Internet bietet dabei die technischen Möglichkeiten für den Übergang von der passiven Mediennutzung zur interaktiven Mitautorschaft. Charakteristika der Buchdruckkultur –wie Autorschaft, Copyright, Werk- und Warencharakter der Literatur – unterliegen in der digitalen Kommunikation einem tiefgreifenden Wandel. Unser seit dem 18. Jahrhundert geformtes Verständnis von der Beziehung von Autor, Werk und Leser tritt in digitalen Umgebungen

[...] zugunsten von Austausch, Kommunikation, Kooperation und sozialer Datenverarbeitung in den Hintergrund. Netz-literatur koordiniert Konzept-, Programmier-, Design- und Kommunikationskompetenzen zu Performanten digitaler Schriftlichkeit, die keiner Autorinstanz mehr zugerechnet werden können. (Grether)

Digitale Literatur entspricht in vielen Facetten dem postmodernen Kommunikationsbegriff: es existiert ein fragmentierter Text, der in beliebiger Weise und rhizomartig kombinier- und erweiterbar ist, verschiedene Medien- und Semiotiksysteme verbindet und auf einer technischen Plattform verfügbar ist, die allgemeine Zugänglichkeit suggeriert. Interaktivität und Kollaborativität stellen dabei zum einen den traditionellen Autorenbegriff in Frage:

„Der immer wieder und vornehmlich von amerikanischen TheoretikerInnen ins Spiel gebrachte utopische Gehalt der Hypertext-Technologie beruht auf der Idee eines 'Docuverse', d.h. eines digitalen Text-Universums mit breit gestreuten Zugangsrechten. [...] Der Kern dieses Modells besteht in einer Art Gelehrtenrepublik-Phantasie: Die Nutzer sollen die Möglichkeit erhalten, *links* zu und aus allen möglichen Texten im Netzwerk anzulegen, zu denen sie bis dahin keine Zugriffsrechte (sondern nur 'Leserechte') besitzen. Gerade eine solche Aufhebung der Differenz zwischen Lese- und Schreibrechten auf der Ebene von WWW-Servern wäre das entscheidende Moment einer neuen 'Wissensordnung', in der die Rolle des Lesers mit der des Autors verschmelzen könnte“ (Idensen).

Noch findet dies kaum statt. Auch die Theoriebeiträge der progressivsten Netz-Theoretiker lassen einen solchen Zugriff nicht zu, und nur in den seltensten Fällen ist es dem Benutzer möglich, Texte zu verändern, eigene Verknüpfungen anzulegen oder Kommentare anzufügen. Dass ein Autor digitaler Literatur dafür Programmierkenntnisse oder einer Zusammenarbeit mit Programmierern bedarf, ändert die Struktur, aber nicht das Prinzip der Autorschaft. Nach wie vor scheint der Autor als Sinn- und Ordnungsinstanz des literarischen Materials gefragt zu sein: literarische Texte erscheinen in den seltensten Fällen anonym. Dies ist nicht zuletzt das Folge einer historischen

entwickelten Rollenteilung und Ausdifferenzierung innerhalb literarischer Kommunikation: Die Kategorien von „Autor“ und „Werk“ ermöglichen Beständigkeit durch Zuordnung und Wiedererkennbarkeit, die Instanzen des Literaturbetriebes bieten eine Auswahlfunktion, die im immer größeren Informationsangebot Orientierung vermittelt. Literatur verspricht weiterhin gesellschaftliches Prestige, das in der völligen Anonymität nicht erreichbar wäre.

„Er ist im Netz der Netze noch nicht aufgetaucht, der Online-'Ulysses'. Das hypermediale Großwerk, das seinen staunenden Lesern, Betrachtern und Hörern 24 Stunden Erlebniszeit anbietet und abzwängt. Das alle Alltagsgeschäfte und physischen Bedürfnisse ebenso vergessen lässt wie das Tränen der Augen vor dem leise flimmernden Bildschirm und das Ticken des Zählers bei der Telekom“ (Zit. nach Ortman 2001: 120).

Diese Worte von Hermann Rotermund, Juror des ersten digitalen Literaturwettbewerbes *Pegasus* im Jahr 1997, verweisen auf die hohe Erwartungshaltung in der Experimentierphase der jungen Literaturform. Andere suchten nach einem „hypertextuellen Gesamtkunstwerk“ (Hautzinger 1999: 85) oder forderten: „Die Poesie soll von allen gemacht werden“ (Idensen). Diese übersteigerte Rhetorik zeigt, wie an die Neuen Medien der Wunsch nach überwältigenden ästhetischen Erfahrungen sowie einer Ästhetisierung der Alltagskommunikation herangetragen wurde. Dafür wurden alte Medienutopien wie die von Bertolt Brecht und Walter Benjamin im Kontext einer postmodernen Theorie für ein „digitales Universum“ aktualisiert und zur theoretischen Vorgeschichte erklärt. Allerdings neigt diese Anknüpfung an die Rhetorik der Avantgarde des 20. Jahrhunderts dazu, „die Traditionen der literarischen Moderne für die Theoriebildung einer computerseligen Postmoderne zu annectieren“ (Grimm), wie das bei Peter Weibel der Fall ist:

„An die Stelle des Autors tritt erstmals die Ahnung eines Algorithmus, eines Regelwerks, das maschinenbasiert sein kann, und das Literatur ohne die traditionellen handelnden Personen, Autor und Leser, erzeugt. Eine Maschine schreibt und eine Maschine liest immaterielle Werke, die nicht mehr gebunden sind an Linearität und Kausalität, die auch nicht mehr gebunden sind an Papier und Bücher. An die Stelle der Seite tritt die Site, an die Stelle des Bildes der Seite tritt der Bildschirm. Erst mit der Seite des Bildschirms und mit dem computergestützten Zugang zu diversen Textquellen wird das kombinatorische Buch Mallarmés technisch möglich“ (Weibel 2001: 39).

Hier wird offensichtlich, wie stark die digitalen Technologien von künstlerischer Seite aus der Perspektive der klassischen Avantgarden mit ihrer Forderung nach der Aufhebung der Kunst interpretiert und auf eine teleologische Interpretation festgelegt wurden. An zeitgenössischen

Diskursen des französischen Poststrukturalismus und postmoderner Theorien orientiert, wurden Computer und Internet in der Tradition von Barthes und Foucault, aber auch Jorge Luis Borges und Umberto Eco, als technologische Medien einer nicht-hierarchischen, frei zugänglichen und veränderbaren „Ordnung der Dinge“ gedeutet. So gesehen liefert der Hypertext die „Technologie zur Theorie“ und ermöglicht „die Umsetzung der Dekonstruktion und postmodernen Multiplizität mit technischen Mitteln.“ (Simanowski 2000: 137). Insofern ist es kein Zufall, dass die ersten Theorien über Hypertext von Ted Nelson in den sechziger Jahren zu einer Zeit formuliert werden, die von tief greifendem Sprachpessimismus und von Kritik gegenüber der etablierten Wissens- und Wissenschaftsordnung geprägt ist. Damals wurde Hypertext erstmals und dann erneut seit den achtziger Jahren mit Bezug auf politische, semiotische und erkenntnistheoretische Utopien diskutiert.

Trotz dieser Einordnung als quasi legitime Nachfolge der Avantgarde der Moderne wird nun behauptet, dass digitale Kunst traditionelle ästhetische Kategorien ablösen wird. So verlangt digitale Kunst „eine Revision nahezu aller Schlüsselbegriffe der klassischen Ästhetik: Werkautonomie, Originalcharakter, Wahrheit“ (Simanowski 2002: 140f), als ob diese Kategorien nicht schon vor knapp hundert Jahren durch die Avantgarde attackiert wären und dennoch bis heute geltende Kunstnormen darstellen würden! Die Legitimierung digitaler Kunst beruht also auf zwei widersprüchlichen Argumentationsmuster: erstens die Idee einer progressiven Kunstentwicklung der Moderne, die geradewegs auf die digitale Kunst und Literatur zuläuft und zweitens auf der strikten Trennung von bisheriger, traditioneller und neuer Medienkunst. Letztendlich, so Norbert Schmitz wiederholt diese Theorie nichts anderes als den traditionellen Begriff des idealistischen Kunstwerks selbst: „Das freie Kunstwerk wird zum Symbol der Emanzipation, und die 'mediale Substanz' – rhetorisch oft zum Objekt der libertinären Tat hochstilisiert – zum Fluchtpunkt der Zivilisationskritik“ (Schmitz 2001: 126).

Noch ist umstritten, ob mit dem Medienwandel des Schriftlichen die überlieferten Kategorien des Verstehens völlig erneuert oder nur adaptiert und erweitert werden müssen. Die entscheidende Frage ist dabei, ob Hermeneutik als philosophische Theorie Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann, oder ob sie eine begriffliche Reflexion von Verstehensprozessen ist, die an die historische entwickelte Medienformen gebunden ist. Hier knüpft der technizistische Flügel der gegenwärtigen Medientheorie an: Politische Ideologie und Kritik, Wertesysteme und Erkenntnistheorie seien unweigerlich an die untergehende Buchdruck-Kultur gebunden, die Informationsgesellschaft bedürfe einer neuen „Hermeneutik des Digitalen“ – eine Argumentation,

die Bewusstseins- und Verstehensprozesse aus der Struktur der technischen Apparatur ableitet. So gesehen beruhen die bisherigen Kategorien der literarischen Hermeneutik auf der Medialität von Büchern und könnten nicht auf Texte übertragen werden, die die Möglichkeiten von Rechnern und Rechnernetzen nutzen, was neue und andere hermeneutische Anstrengungen erfordern würde (Kamphusmann 2002: 231). Bislang konnte aber noch nicht überzeugend nachgewiesen werden, dass ein digital reproduzierter oder generierter Text anders rezipiert wird als ein Papiertext. Überhaupt ist fraglich, ob ein technisches Medium allein die Fähigkeit hat, überlieferte Rezeptionsweisen aufzubrechen. Allerdings lässt ein kritischer Rückblick auf die Mediengeschichte andere Schlüsse zu. Selten haben neue Medien alte gänzlich verdrängt, alte Seh- und Erfahrungsweisen wurden zwar verändert, aber nicht abgelöst. Die Hoffnungen auf neue, demokratische Formen von Öffentlichkeit und neuen Schreibformen wurden schon Ende der neunziger Jahre enttäuscht: Digitale Literatur und Medienkunst wird bis heute von einem zahlenmäßig kleinen Publikum wahrgenommen, das Internet dient eher als profitable und werbeträchtige Innovationsmaschine denn als Basis für alternative Mediennutzungen.

5. Ende der Gutenberg-Galaxis? Neue Verlagsstrategien und Publikationsmöglichkeiten

Wie auch traditionelle Medienformate auf ein neues Medium übertragen werden können, zeigt sich am Beispiel der literarischen Kommunikation im Internet, das bereits am Ende der neunziger Jahre zum beliebten Publikationsort traditioneller Literatur wurde. Hier finden sich zahlreiche Textsammlungen hauptsächlich mit Lyrik und Kurzprosa von vorwiegend unbekanntem Autoren, die unabhängig von Lektorat und verlegerischem Risiko das Internet zur Verbreitung ihrer Arbeiten nutzen. Zunehmend mehr Texte der klassischen Literatur stehen bei Online-Bibliotheken wie dem Projekt Gutenberg in digitalisierter Form zur Verfügung. Dem Vorteil, Texte schnell und relativ kostengünstig machen zu können, steht allerdings eine Unübersichtlichkeit durch die „Disintermediation“ gegenüber (Simanowski 2002: 11), dem Verlust der Mittelsmänner und Institutionen der Beurteilung und Sortierung. Noch fehlen Auswahlmechanismen wie das Lektorat bei Verlagen und Buchreihen oder Kritiken in Zeitung, Funk und Fernsehen etc., die dem Leser eine Vorauswahl und Informationen bieten. Dieses Manko zu beheben bemüht sich eine immer größer werdende Zahl von Netzliteratur-E-Journals und Literaturkritik-Sammlungen, allerdings mit Lücken und schwankender Qualität, wobei das Betreiben einer entsprechenden Internet-Seite fast immer ehrenamtlich und unbezahlt erfolgt.

Welches sind die Gründe dafür, dass es im Internet erst eine zwar wachsende, aber immer noch überschaubare Anzahl avancierter Arbeiten einer digitalen Literatur gibt? Zunächst muss der Autor technisch kompetent sein. Zwar erfordert eine einfache Hypertextprogrammierung nur wenig Kenntnisse, eine weitergehende Ausnutzung der künstlerischen Potenziale des (Multi-) Mediums aber ist nur mittels umfassender Programmier- und Softwarekenntnisse möglich. Außerdem fehlen Vermarktungsmöglichkeiten für die teilweise sehr aufwendigen Produktionen und damit Verdienstmöglichkeiten. Das ist auch mit ein Grund dafür, dass nur wenige etablierte Schriftsteller wie z.B. Steven King die Möglichkeit einer Online-Publikation, oder wie Rainald Goetz, Thomas Hettche oder Matthias Politycki das Internet als literarische Plattform nutzen. Das Verlagswesen in Deutschland hat auf die Herausforderung Internet anfangs ablehnend und zögerlich reagiert. Man konzentrierte sich auf verkäufliche CD-Rom-Editionen von Klassikern und Werkausgaben oder Hörbüchern. Noch heute wird das Internet von Verlagen und Autoren vorwiegend als Werbe- und Verkaufsmedium genutzt, die Internetauftritte der etablierten Verlage gleichen digitalisierten Ausgaben ihrer Verlagsprospekte. Nur wenige Verlage und vorwiegend jüngere Autoren nutzen das Netz auch für andere Formen der literarischen Kommunikation wie der Diskussion zwischen Autoren und Lesern, Rezensionen etc.

Trotz der Bemühungen unter anderem durch Wettbewerbe und Sonderpromotionen auf den letzten beiden Frankfurter Buchmessen läuft das Geschäft mit E-Books, elektronischen Büchern, nur schleppend an. Zwar existieren mittlerweile nicht kopierfähige Formate für elektronische Texte, allerdings hat sich bisher kein Standard durchsetzen können. Die Kopierschutzverfahren sind aber teilweise so restriktiv, dass sie das Lesen eines Textes nur einem Nutzer oder auf einem Gerät ermöglichen. Wenn die Nutzungsfähigkeit aber noch hinter die Benutzbarkeit der Printmedien zurückgeht, wird die Etablierung solcher Text-Standards eher gebremst als ermöglicht. Software- und hardwareseitig stehen also der Durchsetzung des E-Book große Hürden entgegen. So ist nicht zu erwarten, dass der Leser zusätzlich zum nicht gerade lesefreundlichen Computer oder Laptop ein weiteres Lesegerät anschaffen wird, ungeachtet der Frage, ob in wenigen Jahrzehnten heutige gängige Dateiformate noch lesbar sein werden.

Allerdings ist die Gegenüberstellung von Buch und Computer genau genommen falsch, schließlich prägen die digitalen Technologien die Buchproduktion seit den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts, als mit der Einführung automatischer Satzmaschinen die Automatisierung der Produktion und des Vertriebes von Büchern eingeleitet wurde (Kamphusmann 2002: 229). Die Digitalisierung brachte Ende der neunziger Jahre den Digitaldruck hervor, der auf das Ausbelichten von

Vorlagen und der Herstellung von Druckplatten verzichtet, indem Bücher ähnlich dem Kopierverfahren gedruckt werden. Die notwendigen Layoutvorlagen werden am PC erstellt und direkt für den Druck verwendet. Die Möglichkeit, die Druckvorlage in einer Datenbank zu speichern und bei Bedarf auszudrucken, bildet die Kernidee des sogenannten Print-on-demand Verfahrens, demzufolge ein einzelnes Buch auf Bestellung nachgedruckt werden kann. Dieses Verfahren ist vor allem für Kleinauflagen vorteilhaft, der Druck eines Buches nach Bestellung als Einzelausgabe, eben „on demand“ ist zwar möglich, aber immer noch zu teuer. Immerhin: Der „Selbstverlag“ gestaltet sich wesentlich günstiger. Dass also auch die Verlags- und Druckbranche von der Digitalisierung in hohem Maße profitiert, ist offensichtlich; inwieweit das im Hinblick auf eine Umwandlung der etablierten Buchsparte geschieht, in welchem Maße weitere Teile des Publikationssektors in das Internet migrieren, wie das beispielweise bei stark spezialisierten Produkten bsp. der Wissenschaftspublikation der Fall ist, hängt wesentlich von der Bereitschaft der Leser ab, die Neuen Medien als Textmedien zu nutzen und Leistungen entsprechend finanziell zu vergüten.

Stefan Porombka hat eine einfache Lösung für das Dilemma einer digitalen Literatur formuliert. Traditionelle „Analog“-Autoren sollen sich in naiver, experimenteller Form mit Computer und Internet beschäftigen, letztendlich aber müsse ein druckbares Werk entstehen. „Kein Wort von Revolution, von Radikaldemokratie, von Chaostheorie, Kybernetik und Radikalem Konstruktivismus! Aber auch kein riesiger technischer Aufwand. [...] Experimentelle Literatur eben“ (Porombka 2000: 60). Die Vorstellungen darüber, was experimentelle Literatur sein soll, gehen offenkundig auseinander. Für narrative Erzählformen ist das Medium schlichtweg ungeeignet, als bloßes Publikations- und Vertriebsinstrument unterfordert. Zu einer experimentellen Literatur gehört die Infragestellung der literarischen Tradition ebenso wie das Ausreizen aller medialen Möglichkeiten ohne Selbstbeschränkung wie beispielsweise auf Printfähigkeit. Noch aber sind die technischen, ästhetischen und künstlerischen Potenziale von Computer und Internet sind noch längst nicht ausgeschöpft. Daher ist es falsch, vom Ende einer digitalen Literatur zu sprechen, weil sie den in sie gelegten Hoffnungen bislang nicht entsprochen habe. Auch weiterhin werden Autoren sich das Medium aneignen, um – ganz im Sinne der Moderne – die Verwendung von Sprache unter veränderten Umständen zu reflektieren.

7. Literatur

- Bense, M. (1963): Theorie der Texte. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Burgaud, P.-H.: French e-poetry. A short/long story.
(www.dichtung-digital.com/2002/05-25-Burgaud.htm)
- Doc(k)s (1997): Sonderheft Poésie et informatique. 13-16. Ajaccio: Akenaton
- Döhl, R. (2001): Vom Bleisatz zum Hypertext. In: Liesegang, T. / Schmidt-Bergmann, H. (Hgg.): Liter@tur. Computer – Literatur – Internet. Bielefeld: Aisthesis, 27-50
- Gendolla, P. / Schmitz, M. / Schneider, I. / Spangenberg, P. (2001) (Hrsg.): Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Grether, R.: Thesen zur Netzliteratur.
(<http://www.netzwissenschaft.de/docs/thesen.htm>)
- Hautzinger, N. (1999): Vom Buch zum Internet? Eine Analyse der Auswirkungen hypertextueller Strukturen auf Text und Literatur. St. Ingbert: Röhrig
- Idensen, H.: Odysseen des Wissens. Über vernetzte hypermediale Diskurstechniken. (<http://www.hyperdis.de/txt/alte/odyssee/odysse16.htm>)
- Kamphusmann, T. (2002): Literatur auf dem Rechner. Stuttgart; Weimar: Metzler
- Politycki, M. (2000): Marietta – die Idee, der Datensatz und der Strohhut. Schreiben und Schreiben-Lassen im Internet. Stuttgart: Franz Steiner
- Ortman, S. (2001): netz literatur projekt. Entwicklung einer neuen Literaturform von 1960 bis heute. Berlin: berlinerzimmer.de
- Porombka, S. (2000): Literatur@netzkultur.de. Auch ein Beitrag zur Literaturgeschichte der 90er. In: Neue Rundschau 2, 49-64
- Rau, A. (2001): What you click is what you get? – Die Stellung von Autoren und Lesern in interaktiver digitaler Literatur. Berlin: dissertation.de
- Schmitz, N. (2001): Medialität als ästhetische Strategie der Moderne. Zur Diskursgeschichte der Medienkunst. In: Gendolla u.a.: 95-139
- Simanowski, R. (2000): Chaos und Vergnügen. Literatur im Internet. In: Ndl. Neue deutsche Literatur 531, 130-149.
- Simanowski, R. (2002): Interfictions. Vom Schreiben im Netz. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Suter, B. (2000): Hyperfiktion und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre. Zürich: Update
- Weibel, P. (2001): Im Buchstabenfeld. Die Zukunft der Literatur. Graz: Droschl

- Wingert, B. (1999): Der Leser im Hypertext im Weinberg oder im Steinbruch?. In: Böhler, M. / Suter, B. (Hrsg.): Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch. Internet und Literatur. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 159-172.
- Zimmer, D. (2000): Die Bibliothek der Zukunft. Text und Schrift in den Zeiten des Internet. Hamburg: Hoffmann und Campe