

Der nächste Text

Hanna Hamel

Der nächste Text

Postdigitale ästhetische Kooperation

Matthes & Seitz Berlin | Open Access Publikation

DOI: <https://doi.org/10.52438/msb7718>



Matthes & Seitz Berlin

Wie kommt es, daß wir, aus dem Chaos geboren,
es doch nie zu fassen kriegen, kaum schauen wir hin,
schon entsteht Ordnung unter unserem Blick ...
und Gestalt ... Macht nichts. Sei es, wie es wolle.

Witold Gombrowicz, *Kosmos*

Inhalt

I. Berlin, 2019–2024

1. Nachbarschaften der Gegenwartsliteratur 7
2. Über die nächste Nachbarschaft hinaus 32
3. Der Berliner Schlüssel 47

II. Kollaboration und Kontrolle

1. Kritische Grenzen 56
2. Nähe, Distanz, Kontakt 78
3. Glitches zwischen Theorie und Literatur 95

III. Ästhetische Kooperationen

1. Politik der Texte 113
2. Postdigitaler Chronotopos 133
3. Erzählen und Beleben 152

IV. Zukünftige Verbrechen

1. Kollaboration, Kooperation, Korrelation 171
 2. Kontakt und Irritation 183
- Epilog: Ästhetische Intimität 197

Literaturverzeichnis 207

Dank 223

I. Berlin, 2019–2024

1. Nachbarschaften der Gegenwartsliteratur

Das erste Seminar, das ich an einer Universität besucht habe, trug den Titel »Theorien der Autorschaft«. Dafür musste ich mich im September 2008 mit anderen Studierenden in eine Schlange auf dem Gehsteig der Wiener Berggasse einreihen, um meinen Namen am Ende handschriftlich in die Liste der Teilnehmer:innen einzutragen. Im Seminar erfuhr ich, dass die Figur des Autors zwar nicht obsolet geworden, aber unter literaturtheoretischen, in der Regel als »poststrukturalistisch« bezeichneten Gesichtspunkten nicht das Interessanteste war, womit man sich auseinandersetzen konnte. 15 Jahre später hat sich einiges verändert: Wer sich für ein Seminar anmeldet, muss den eigenen Körper nicht mehr zu einer vorgegebenen Uhrzeit in ein Institut bewegen. Eine Online-Registrierung genügt, wie es auch vor 15 Jahren an vielen Instituten bereits die Regel war. Heute müssen Studierende und Lehrende nicht einmal zwingend physisch in den Lehrveranstaltungen präsent sein. Vieles funktioniert seit der Pandemie auch über Videokonferenzen. Gleichzeitig ist die Frage, ob hinter einem Text der belebte Körper eines menschlichen Autors oder einer Autorin steht, wieder von Interesse. Möglicherweise hängen beide Entwicklungen zusammen: Je abstrakter der Austausch zwischen den Menschen anmutet und je komplexer die vermittelnden medialen Operationen sind, desto größer wird der Wunsch, zu wissen, dass ein Kontakt nicht simuliert, sondern »real« ist. Ganz gleich, ob die Frage nach dem Autor,

der Existenz eines Körpers und einer Biografie hinter dem Text literaturtheoretisch relevant ist oder nicht, verspricht eine positive Antwort eine Verankerung in der Welt. Eine Autorenpersönlichkeit, mit der die Leserin einen Text in ihrer Imagination unterlegen mag, trägt dabei kaum weniger phantasmatische Züge als die Vorstellung einer denkenden Entität hinter generierten Texten eines Sprachmodells wie ChatGPT. Der Autor oder die Autorin kann bekanntermaßen als Funktion beschrieben werden,¹ existiert vielleicht implizit im Text,² real schlicht als jemand, der oder die einen Text verfasst hat³ oder ihn herausgibt und damit zugänglich macht.⁴ In all diesen Fällen ist Autorschaft – weit über die mögliche Präsenz einer Erzählstimme im Text hinaus – ein sehr konkreter und anschaulicher Platzhalter für Erwartungen und Sehnsüchte von Leser:innen.⁵ Diese bündeln sich zwar oft in der Idee einer personellen Einheit eines Autors oder einer Autorin im Text, richten sich aber eigentlich auf ein komplexes literarisches *Ereignis des Kontakts*. Um die Bedingungen dieses Kontakts geht es im vorliegenden Buch.

Kontakt entsteht nicht selbstverständlich und er ereignet sich nicht allein zwischen handelnden Akteur:innen, die an einem Text gearbeitet haben oder ihn rezipieren. Damit ein literarisches Ereignis des Kontakts möglich wird, müssen auf mehreren Ebenen Relationen eingegangen werden: Hierzu zählt eine schreibpraktische Ebene genauso wie das Netz von historischen und zeitgenössischen Referenzen, zwischen denen ein Text Bezüge herstellt – oder zum Beispiel auch das Verhältnis eines Textes zu Arbeiten anderer Künste. Texte, die Kontakt ermöglichen, entstehen selbst aus einem Geflecht vielfältiger Korrelationen.⁶ Texte sind deshalb immer auch Prozesse der Aushandlung. In ihnen und an ihren Rändern werden die Relationen zu ihren Leser:innen, zwischen den Wörtern im Text, zu historischen Prätexten oder umgebenden Paratexten sowie zu anderen Künsten verhandelt. Und schließlich entstehen ausgehend von einem Text auch bedeutsame Beziehungen zwischen diesen unterschiedlichen Ebenen (der schreibpraktischen Ebene, den historischen Referenzen und zeitgenössischen Kontexten), die sich ihrerseits nicht in einem einzelnen Text einhegen oder auf ihn begrenzen lassen. Sie alle spielen zusam-

men im literarischen Ereignis des Kontakts, das ich im vorliegenden Buch als ein Resultat ästhetischer Kooperationen deute. Ästhetische Kooperationen ermöglichen es, auf mehreren Ebenen gleichzeitig bedeutsame Korrelationen zu stiften und diese in verschiedenen Formen der Wiederholung und Variation auch über Zeit und Raum hinweg zu vermitteln und zu bewahren. Sie können real kollaborierende Akteur:innen – wie einen Autor oder einen Lektor oder eine mitschreibende KI – einbeziehen, sind aber nicht auf eine spezifische Form der Zusammenarbeit im Schreibprozess angewiesen.

Die Voraussetzungen, unter denen Texte, literarische und andere, heute entstehen, haben sich äußerlich stark verändert. In sozialen Medien stehen Schreibende und Lesende in engem Austausch. Texte lassen sich in Echtzeit verfassen, veröffentlichen, bewerten und teilen. Trainierte Large Language Models müssen von den Nutzer:innen nur noch mit einem Prompt versorgt werden, damit sie Texte liefern, die so klingen, als spreche durch sie eine menschliche Stimme. Neue technische Möglichkeiten wie diese verleiten zu der Vorstellung, dass traditionelle Formen des Schreibens im Niedergang begriffen sind oder dass menschliche Autorschaft ersetzbar sein könnte. Sie wecken Zweifel, dass das Schreiben, wie wir es bisher kannten, »Zukunft« habe. Der deutsche Medienphilosoph Friedrich Kittler konstatierte schon Anfang der 1990er-Jahre: »Wie wir alle wissen und nur nicht sagen, schreibt kein Mensch mehr.«⁷ Ein wenig früher, in den 1980er-Jahren, hatte Vilém Flusser seinen Text *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* mit der Beobachtung eröffnet: »Schreiben im Sinne einer Aneinanderreihung von Buchstaben und anderen Schriftzeichen scheint kaum oder überhaupt keine Zukunft zu haben.«⁸ Sowohl Kittler als auch Flusser beschäftigen sich eingehend mit neuen Formen des Schreibens, darunter das Schreiben von (Programm-)Code. Beide Autoren finden keine einfache Antwort darauf, was mit dem Schreiben in Zukunft geschehen wird. Sie machen jedoch deutlich, dass den Schreibwilligen veränderte Kompetenzen abverlangt werden, insbesondere im Umgang mit digitalen Medien. Ein Schreiben, das die Gedanken ordnen und »die objektive Kraft zur Entropie [...] verneinen« will, ist heute mit anderen Herausforderungen konfrontiert als vor mehreren tau-

send Jahren, als Schrift in Lehm oder Stein geritzt wurde.⁹ Die Zukunft, über die Kittler und Flusser rund zehn Jahre vor der Jahrtausendwende nachgedacht haben, ist unsere Gegenwart. Geschrieben wird immer noch.

Seit den 1990er-Jahren hat die Zeit, in der digitale Medien omnipräsent geworden sind, aber ihre Faszination und Innovationskraft eingebüßt haben, einen Namen: Sie lässt sich als »postdigital« bezeichnen.¹⁰ Unsere Gegenwart heute ist postdigital, weil jeder Arbeits- und Lebensbereich von digitalen Medien und den mit ihnen verbundenen Praktiken durchdrungen ist. Gleichzeitig wird strittig, ob die hochentwickelten Medien und Werkzeuge in jedem Bereich tatsächlich einen Fortschritt und damit die beste Lösung für bestehende Probleme oder Aufgaben anbieten können. Charakteristisch für die postdigitale Gegenwart ist deshalb auch eine Nostalgie für ältere Medien, im Falle der Textproduktion zum Beispiel für Schreibmaschinen oder Stift und Papier, die weiterhin parallel und in Beziehung zu den digitalen Medien genutzt werden.¹¹ Je leichter das Schreiben automatisiert werden kann, desto größer scheint der Wunsch zu werden, den geliebten subjektiven Handlungsspielraum auszuloten – und sei es durch die bewusste Wahl eines anderen, älteren Schreibgeräts wie der Schreibmaschine, die sich von der Umgebung digitaler Medien abhebt.¹² Neben der Frage, wer überhaupt schreibt, wird also auch die Frage danach wichtiger, *wie* unter postdigitalen Voraussetzungen geschrieben wird und werden kann.¹³

Digitales Schreiben ist, so könnte man sagen, erwachsen geworden: Einerseits liegt der Enthusiasmus, der mit der Idee einer Vernetzung in einem unregulierten und partizipativ zu gestaltenden Internet verbunden war, in der Vergangenheit. Andererseits verschwindet die klare Spielfeld-Markierung einer spezifisch digitalen künstlerischen Praxis, die sich von anderen künstlerischen Formen durch ihre experimentell-technische oder konzeptuelle Herangehensweise abhebt, zusehends. Aber auch wenn jede Form der Arbeit am Text heute mehr oder weniger digital geworden ist, gibt es nach wie vor einen großen Spielraum im Umgang mit digitalen Medien, der sich vor allem darin äußert, wie unterschiedlich sie im Schreibprozess eingesetzt werden

oder auf ihn einwirken können. Das betrifft nicht nur die möglichen Hilfsmittel und Werkzeuge des Schreibens, sondern auch den Umgang mit der wachsenden Menge an verfügbarem Text: Das Internet bietet ein babylonisches Archiv unüberschaubarer Textmassen – und zwar in allen Sprachen, die durch Übersetzungstools im Prinzip sogar ohne individuelle Sprachkompetenz lesbar wären. Außerdem sind die Erwartungen an das professionelle Niveau von Texten unterschiedlicher Genres gestiegen. Eine erste Bedingung für das (Weiter-)Schreiben ist es deshalb, Auswahl und Entscheidungen zu treffen. Diese Auswahl richtet sich zunächst auf die konkrete Schreibpraxis und damit auf die Schreibszene, das heißt einerseits auf die Konstellation von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen wie Stift, Computer oder Schreibtisch, die am Schreibprozess beteiligt sind, andererseits auf den Diskurs, der dieses Schreiben heute begleitet und umhüllt. Zweitens gibt es Entscheidungen für formale und inhaltliche Kontexte, auf die Autor:innen bewusst und unbewusst zurückgreifen und die sie über Wiederholungen, Abgrenzungen und Referenzen in ihre Texte einschreiben.

Wer heute, im dritten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, Literatur schreiben und veröffentlichen möchte, ist nicht unbedingt auf Literaturzeitschriften und Verlage angewiesen. Vor allem die sozialen Medien öffnen einen eigenen Zugang zum Publikum, der Autor:innen zum Teil unabhängig macht vom Urteil traditioneller Gatekeeper:innen des Literaturbetriebs. Gleichzeitig entstehen im Umfeld sozialer Medien auch neue Zwänge. Als Orte der literarischen Kommunikation existieren sie nun neben Verlagen, Literaturwettbewerben oder den Hochschulen, die Studiengänge im Schreiben anbieten. Die verschiedenen Wege, wie literarische Texte an die Öffentlichkeit gelangen können, sind ihrerseits mit digitalen Schreibtechniken verknüpft: Textverarbeitungsprogramme erleichtern das Kommentieren von Manuskripten und den Austausch zwischen Verleger:innen und Autor:innen oder Kolleg:innen an Universitäten.¹⁴ Verlage und Hochschulen müssen außerdem auf die schnelle Entwicklung von Large Language Models wie GPT-3 oder -4 reagieren, die nicht nur potenzielle Konkurrenz für Schreibende, sondern vor allem auch Werkzeuge sind, mit denen

Autor:innen und Leser:innen umgehen. Zwei zentrale Fragen, denen sich das vorliegende Buch in diesem Zusammenhang stellt, lauten: Wie können literarische Texte in der ungeheuren Vielfalt bereits real und potenziell zukünftig existierender Texte, die aus dem Gebrauch neuer Plattformen, neuer Textverarbeitungsprogramme und Large Language Models entstehen, situiert werden? Und in welchem Verhältnis stehen nicht zuletzt aktuelle Forschungsinteressen, die sich auf literarisches Schreiben als kollaborative Praxis richten,¹⁵ zu älteren poetologischen und ästhetischen Fragen?¹⁶

Nicht nur der Leser von Romanen fragt sich, welche Autor:innen hinter einem Text stecken. Auch wissenschaftlich haben Debatten um das »Subjekt« hinter einem Text durch den alltäglich gewordenen Gebrauch von Sprachmodellen wie GPT wieder Fahrt aufgenommen.¹⁷ Ein Problem ist dabei, dass in die Diskussion um die »Subjektivität« – und Eigenmächtigkeit einer KI – vereinfachende Annahmen über »Subjekt« und »Mensch«, aber auch über »Objekte«¹⁸ einfließen.¹⁹ Dabei werden ältere Vorstellungen von Subjektivität wiederum unkritisch auf schreibende Maschinen übertragen oder auch neue Maschinenfunktionen zum Anlass genommen, den Strohmann eines obsolet gewordenen historischen Subjektverständnisses einer wiederholten kritischen Revision zuzuführen.²⁰ Das passiert zum Beispiel immer dann, wenn in literaturwissenschaftlichen Diskussionen die Idee eines »Genie-Autors« mit Blick auf die Technologien neuerlich verabschiedet wird – und das, obwohl Schreiben schon seit Langem nicht mehr mit Fokus auf ingeniöse Subjektivität, sondern als kollaborativer Prozess untersucht und betrachtet wird. Und doch bleibt es spannend, warum ausgerechnet das Schreiben die zentralen Fragen menschlicher Selbstverständigung in dieser Intensität erneut aufruft. Was macht das Schreiben, besonders das Verfassen literarischer Texte, so bedeutsam?

Eine treibende Kraft für die gegenwärtigen Debatten sind die Ängste, die die potenzielle Konkurrenz zwischen menschlicher Kreativität und neuen technologischen Möglichkeiten auslöst. Diese Sorge verschonte auch große Autoren des 19. Jahrhunderts wie Honoré de Balzac nicht. Balzacs Angst galt der Fotografie. Kittler porträtiert sie wie folgt: »Photoalben errichten ein Totenreich unendlich viel präziser,

als es Balzacs literarischem Konkurrenzunternehmen der *Comédie humaine* gegeben wäre.«²¹ Kittler zufolge galt Balzacs Angst also dem Realismus der Fotografie, an den er schriftstellerisch kaum heranreichen konnte. Denn im Unterschied zur freien künstlerischen Darstellung ist die mediale Reproduktion der Fotografie »von physikalischer Genauigkeit«.²² Heute müsste man hinzufügen, dass diese Präzision der fotografischen Darstellung nicht nur das Totenreich, sondern potenziell jeden Lebensmoment abbildet, der auf privaten Geräten minutiös dokumentiert und gespeichert werden kann. Gegenwärtig richten sich die Ängste außerdem weniger auf die Perfektion der Reproduktion als vielmehr auf die mögliche Eigenmächtigkeit der Maschine in der Verwendung der produzierten Daten. Auch diesen Aspekt bedachte Kittler schon 1986: »Statt Techniken an Leute anzuschließen, läuft das absolute Wissen als Endlosschleife.«²³ Dass sich das Wissen im Netz selbstständig macht und automatisiert fortschreibt, verunsichert auch Wissenschaftler:innen bei der Textproduktion. Nichts weniger als die Zukunft ganzer disziplinärer Arbeitskulturen scheint auf dem Spiel zu stehen.²⁴ Und zweifellos hat die Automatisierung bestimmte Tätigkeitsbereiche der »Wissensarbeit« bereits erreicht, sei es in Form von quantitativer und qualitativer Erforschung großer Textkorpora mit Methoden der Digital Humanities oder über die Nutzung von Sprachmodellen als dialogische oder korrigierende Ko-Piloten im Schreibprozess. Deshalb muss es geradezu optimistisch stimmen, wenn Theoretiker:innen feststellen, dass »die bloße Tatsache, einen großen Wortschatz zu besitzen oder viele Fakten auswendig zu lernen« nicht mehr ausreicht, »um einen Beruf auszuüben. [...] Befreit von den Fesseln der Gelehrsamkeit können sich die Schreiber:innen und Gelehrten von heute stattdessen kreativeren Aufgaben widmen.«²⁵ Aber um welche Art von Aufgaben handelt es sich? Der Literatur- und Medienwissenschaftler Dennis Yi Tenen, der diese Beobachtung anstellt, sieht die Zukunft des akademischen Arbeitens vor allem in kooperativen kreativen Tätigkeiten. Die Idee, dass Wissenschaftler:innen sich künftig kreativeren Aufgaben widmen können, verbindet sich mit der Vorstellung, dass Arbeit auf neue, vorteilhafte Weise zwischen Menschen und Maschinen aufgeteilt werden könnte. Denkt man da-

rüber nach, was generative Sprachmodelle heute leisten und wie mit ihnen umgegangen wird, liegt allerdings der Verdacht nahe, dass eine mögliche künftige Arbeitsteilung genauso gut umgekehrt ausfallen könnte: Während ein textgenerierendes Programm in der Lage ist, in der Reaktion auf zielgerichtete Prompts gleichermaßen kreativ wie wahrscheinlich anmutende Einfälle und Zusammenstellungen zu generieren, verlangt die Einhaltung wissenschaftlicher Standards, dass ein Mensch den so produzierten Text in einem zweiten Schritt auf Referenzen und Zusammenhänge hin überprüft. Das heißt: Menschen werden zu Lektor:innen der kreativen KI. Sie passen sich den technologisch möglichen Vorgängen an, nicht umgekehrt.²⁶ Ein solches Szenario zeigt, dass »Kreativität« selten einem einzelnen Akteur allein zugeschrieben werden kann, sondern dass sie sich erst in einem komplexen Zusammenspiel aus existierendem »Material«, Aktivität, Einfällen, Ausarbeitung, Prozessen des Löschens und Korrigierens entfaltet. Letztendlich geht es auch darum, dass die zunächst maschinell korrelierten Wörter und Silben und die über sie arrangierten Inhalte *verantwortet* werden; erst, wenn die Übergänge auf der Mikroebene (Token, also Wörter oder Wortteile)²⁷ und der Makroebene (größere inhaltliche Zusammenhänge und Referenzen) in einem bestimmten Kontext (z. B. einem wissenschaftlichen Diskurs) für menschliche Leser:innen satisfaktionsfähig erscheinen, können oder sollten sie als lesbarer Text in eine virtuelle oder reale Bibliothek Eingang finden.

Trotz des spürbaren Interesses an solchen technologischen Gegenwarts*phänomenen* – bis hin zur Diagnose einer allgemeinen »Gegenwartsfixierung«²⁸ – wird der direkte Kontakt mit literarischen *Gegenwartstexten* und ihren Autor:innen in der Literaturwissenschaft bis heute mit Vorsicht genossen. Auch wenn Wissenschaftler:innen schon seit Jahrzehnten – in Berlin zum Beispiel mindestens seit den Veranstaltungen des Literaturprofessors und LCB-Gründers Walter Höllerer in den 1960er-Jahren²⁹ – gemeinsam mit Autor:innen über Texte nachdenken, gilt die fachwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur im deutschsprachigen Kontext als junges Phänomen. 2023 widmete sich ein Themenheft über »Gegenwartsliteratur als Herausforderung des Literarischen« der *Deutschen Vierteljahrs-*

schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVJs) dieser Problematik. Die Herausgeber:innen verwiesen auf die »programmatische Distanz«, in der sich die Zeitschrift selbst bislang zur rezenten Literatur befunden hatte.³⁰ Carlos Spoerhase und Juliane Vogel begründen den mit dieser Ausgabe unternommenen Vorstoß, die »Hal tung zur Gegenwartsliteratur« zu »überprüf[en]«, damit, dass auf eine »Situation zu reagieren« sei, »in der sich die Rahmenbedingungen literarischer Praxis rasant und signifikant verändern«. ³¹ Angesichts einer Literatur, die aus früheren Auffassungen des Literarischen ausbreche, die politischer werde, partizipativ und vielleicht auch »postautonom«, sei eine neue Positionsbestimmung nötig.

Zu den markanten Veränderungen, die den engeren und beschleunigten Austausch zwischen Schreibenden und Lesenden befördern, zählen die Publikationsbedingungen der digitalen Medien. Aber auch der Erfolg von Genres wie der »Autofiktion« oder der »Autosozio-biografie« lässt sich im Zusammenhang einer medial veränderten Öffentlichkeit sehen, in der individuelle, autobiografisch motivierte Lebensgeschichten ein interessiertes Publikum finden.³² Zum Teil lässt sich laut den Herausgeber:innen der DVJs-Ausgabe die traditionell eingeforderte, wissenschaftliche und beschreibende Distanz zum literarischen Gegenstand auch unter diesen Bedingungen aufrechterhalten; zum Teil werde sie aber unterlaufen, wenn identifikatorische Lektüren oder ein Weiterschreiben im Sinne von Fan-Fiction in die wissenschaftlichen Arbeitsweisen selbst hineinwirken.³³ Während auf der einen Seite die jeweils exklusiv anmutenden Sphären der professionellen Produktion literarischer und wissenschaftlicher Texte auf dem Spiel stehen, wächst gleichzeitig auf der anderen Seite das Volumen der Textproduktion in der Alltagskultur weiter an. Vermutlich wurden niemals mehr Textnachrichten ausgetauscht, als es derzeit online über Messenger, Mailprogramme oder soziale Medien der Fall ist. Nicht nur die kommunikative Textproduktion steigt, gleichzeitig scheint auch die Schwelle zu umfangreicheren Schreibprojekten zu sinken: Eine Umfrage vor der Leipziger Buchmesse 2023 ergab, dass jede:r zweite Deutsche ein Buch schreiben möchte.³⁴ Die Literaturwissenschaften reagieren auf diese Entwicklung mit einer umfassenden Untersu-

chung der veränderten Praxis des Lesens³⁵ und des (kollaborativen) Schreibens³⁶ und nicht zuletzt mit methodologischen und disziplinären Selbstverständigungsprozessen über die eigene »Beziehung zum Wissen«. ³⁷ Ein literatursoziologischer oder praxeologischer Blickwinkel hat den Vorteil, literarische Texte nicht erst vom Resultat, sondern bereits von ihren Entstehungsbedingungen her betrachten zu können. Indem Wertungen und Erwartungshaltungen als emergenter Teil einer kollektiven oder kooperativen Praxis verstanden werden, kann ein so angelegter – also praxeologischer oder literatursoziologischer – Zugriff vorläufig von dem Druck entlasten, kritische Einordnungen oder auch nur eine engere Auswahl relevanter gegenwartsliterarischer Texte treffen zu müssen. Relevanz ergibt sich eher sekundär, zum Beispiel über das Urteil, wie reflektiert ein Text mit dem neuen medialen Entstehungs- und Veröffentlichungskomplex umgeht – oder schlicht über das Maß der Aufmerksamkeit, die ein Text im Betrieb, zu dem auch die Wissenschaft von literarischen Texten selbst zu zählen ist, erhält. Gleichzeitig läuft die vorrangige Betrachtung sozialer und praktischer Entstehungsbedingungen von literarischer (und wissenschaftlicher³⁸) Textproduktion Gefahr, unbeweglich oder positionslos zu werden: Es kann lähmend wirken, sich und den anderen die Verflochtenheit mit den Spielregeln der eigenen Praxis und des Betriebs immer wieder in allen Details vor Augen zu halten. Dieses Phänomen betrifft nicht nur die Literatur und die Literaturwissenschaft: Wer zu nah an die Bedingungen der im Entstehen begriffenen Gegenstände heranrückt und dabei noch die eigene Tätigkeit im Tun zum reflektierten Gegenstand macht, dem kann die Zeit zum Lesen, Denken und Handeln knapp werden. Man könnte dabei dem »rasende[n] Stillstand« verfallen, den Paul Virilio bereits für die Gegenwart um 2010 als symptomatisch beschrieben hat.³⁹

Allerdings gibt es keine einfache Alternative zur Beobachtung aktueller Texte im Zusammenhang ihrer neuen, medial geprägten und transformierten Entstehungs- und Veröffentlichungsprozesse. Der Einfluss der neuen Medien ist derartig wahrnehmungs- und diskussionsbeherrschend, dass es nicht sinnvoll erscheint, ihn in der Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur auszublenden. Natürlich

werden nach wie vor gedruckte Bücher produziert, die man aufschlagen, lesen und analysieren kann. Gleichzeitig haben die medialen Entwicklungen diese längst erfasst: Einerseits finden ihre Vermarktung und Rezeption ebenfalls online statt und rücken die Bücher so in neue Kontexte. Andererseits wirken die neuen Schreibweisen der sozialen Medien in die klassischen Verlagsprogramme hinein. Das geschieht zum Beispiel, wenn Posts in Form eines »Facebook-Romans«, als »Instapoetry« oder »Twitteratur« in Buchform veröffentlicht werden.⁴⁰ Manche Texte imitieren und reflektieren die Schreibweisen sozialer Medien wiederum im Rahmen ihrer Diegese, so zum Beispiel der Roman *Vor der Zunahme der Zeichen* von Senthuran Varatharajah, der vollständig in der Form eines Facebook-Dialogs zwischen zwei Figuren erzählt ist.⁴¹ Im Jahr 2024 gewann Martina Hefter mit *Hey guten Morgen, wie geht es dir?* den Deutschen Buchpreis.⁴² Der Roman integriert Chats zwischen der weiblichen Protagonistin und einem nigerianischen Love-Scammer in die Erzählung. Dabei verhandelt die Autorin nicht nur die veränderten technologischen Kommunikationsbedingungen, sondern auch die Herausforderungen von Intimität und Nähe und ihre Wechselwirkungen zwischen den Beziehungen mit räumlich entfernten und nahen Personen. Diese Beispiele zeigen, dass sich diejenige Literatur, die lange Zeit als »elektronisch« bezeichnet wurde, heute nicht mehr auf konzeptuelle Form-Experimente und ephemere Bildschirmlektüren beschränken lässt. Anstatt »jenseits der Grenzen dessen, was typischerweise als Literatur betrachtet wird«,⁴³ zu operieren, durchwirken und berühren elektronische oder digitale Aspekte heute den gesamten literarischen Markt und schlagen sich in sämtlichen Genres auf die eine oder andere Weise nieder. Ein Anliegen dieses Buches ist es deshalb auch, die unterschiedlichen Herausforderungen, mit denen Literatur und ihre wissenschaftliche Untersuchung konfrontiert sind, in ein Verhältnis zueinander zu setzen. Fragen nach neu entstehenden Schreibweisen und Genres, der praxeologischen Untersuchung des Schreibens und Lesens, der technologischen Innovation in der Textproduktion und der Entgrenzung eines engen Verständnisses des Literarischen sollen gemeinsam betrachtet werden. Die Frage danach, wie Kooperation und Kollaboration

in der literarischen Textproduktion unter postdigitalen Voraussetzungen funktionieren, bildet eine Klammer für diese Vermittlungsarbeit.

Die Digitalisierung schlägt sich auf allen Ebenen – inhaltlich, formal und mit Blick auf die Prozesse des Schreibens und Lesens – in der Literatur der Gegenwart nieder. Wenn man sich diesen Veränderungen theoretisch stellen möchte, heißt das nicht, dass eine medienwissenschaftliche oder technologiefixierte Perspektive bei diesem Vorhaben bestimmend sein müsste. Genausowenig sollte der Fokus nur auf den gegenwärtigen Produktions- und Rezeptionsbedingungen liegen. Die wissenschaftliche Darstellung entwirft – implizit oder explizit – durch ihre Perspektive selbst ein Bild dessen, was gegenwärtig und zukünftig als Literatur wahrgenommen wird – und in welchen theoretischen oder sozialen Zusammenhängen Literatur in Erscheinung tritt. Sie rahmt paratextuell, wie literarische Texte klassifiziert werden, entscheidet und verantwortet mit, was Literatur sein könnte oder sollte. Wird ein besonderes Augenmerk auf die Produktionsumstände gelegt, macht dies die Texte in erster Linie in dieser Bedingtheit sichtbar. Der praktische Kontext, die Zwänge und Notwendigkeiten einer Routine des Schreibens, gewinnen dabei reflexiv enorm an Bedeutung. Literaturwissenschaft, die sich stark auf soziale Zusammenhänge und die Praxis des Schreibens, auf die Medialität ihrer Veröffentlichung und Rezeption konzentriert, fördert also ein Literaturverständnis, das sich ebenfalls vor allem an diesen Parametern orientiert. Im Kontrast dazu stünde möglicherweise eine Theorie, die auch den Handlungsspielraum ihrer eigenen definitorischen Arbeit ernst nimmt – eine Theorie, die die Zwänge und Umstände der Produktion zwar nicht ignoriert, aber die Texte auch nicht allein im Kontext dieser bedingenden Zusammenhänge diskutiert. Das bedeutet nicht, dass Theorie sich unabhängig davon ausdenken könnte, was Literatur sein mag oder sein wird. Eine von literaturwissenschaftlichen, selbst von praxeologischen oder soziologischen Fragestellungen zunächst ausgehende Theorie kann allerdings mitentscheiden, in welchen weiteren Kontexten sie ihre Gegenstände vorrangig sichtbar macht und in welche historischen, ästhetischen sowie argumentativen Nachbarschaften sie diese rückt.

Praktiken der Kontextualisierungen sind auch deshalb entscheidend, weil die jüngeren medialen und technischen Entwicklungen die möglichen Kontexte vermehren, in denen zeitgenössische Artefakte sichtbar werden: Online vervielfältigen sich die Bezüge und Nachbarschaften, die durch Verlinkungen, in Timelines oder durch die Vermischung von Trainingsmaterial in KI-generiertem Content entstehen, wobei sie sich oft auch ebenso rasch wieder verflüchtigen. Unabhängig vom Kontext lässt sich nicht entscheiden, ob in einem Text vermittelte Informationen als korrekt oder falsch gelten, ob sie ernsthaft oder ironisch gelesen werden müssen, ob sie eine künstlerische Intervention signalisieren oder eine Terrordrohung. Je undefinierter und durchmischer die Kontexte werden, desto schwieriger wird die Orientierung und Auswahl in der Rezeption, bei Texten genauso wie bei Bildern oder Filmen. Die Angst vor großen Mengen generierter, irreführender Inhalte kristallisiert sich in Begriffen wie »Deepfake« oder »Textpocalypse«⁴⁴.

Wenn alles generiert ist, wird das Chaos selbstreferenziell und komplett. Die digitalen Medien und ihre Anwendungen sind somit nicht nur Rekontextualisierungs-, sie sind vor allem auch Dekontextualisierungsmaschinen geworden, die uns von dem entfernen können, was wir einmal wussten oder für wichtig hielten. In einem Social-Media-Feed – oder auch innerhalb eines einzelnen Videos – können Bilder von Folter, Fashion, private Bilder von Freund:innen und Katzen in einer scheinbar unkuratierten (oder absichtlich kontrastiv arrangierten) Form erscheinen. Tempo und Sprünge nehmen dabei innerhalb einzelner Formate als aktiv eingesetzte Gestaltungsmittel für kurze Aufmerksamkeitsspannen zu. Es ist ästhetisch und kognitiv herausfordernd, in der einerseits beschleunigten, andererseits potenziell endlosen Rezeption digitaler Inhalte erneut Ordnung herzustellen, weil alles rearrangiert und rekontextualisiert und damit in seinem Verhältnis zur eigenen Weltwahrnehmung fragwürdig wird.⁴⁵

Bedeutsames wird nie isoliert als Einzelnes wahrgenommen, sondern steht immer in Kontexten. Kein Text und auch kein Paratext – also ein Text, der einen anderen Text umstellt und umhüllt, weil er, beispielsweise als Vorwort, in direktem Bezug zu ihm steht – ist für

sich allein genommen bedeutsam. Vielmehr entwickelt sich Bedeutsamkeit von nebeneinanderstehenden Texten über ihre kontextualisierende Relation. Nimmt man diese Relationalität, die nicht umsonst ein zentrales Paradigma von Medien insgesamt und besonders von digitalen Medien ist,⁴⁶ als Grundstruktur gemeinschaftlicher Sinn-genese oder sogar wechselseitiger (Selbst-)Verwirklichung ernst,⁴⁷ dann ist entscheidend, welche Texte und Themen nebeneinander sichtbar gemacht werden, das heißt zunächst einmal: in eine Nachbarschaft zueinander gerückt werden. Auch in dieser Praxis der Kontextualisierung und Orientierung sind Lesende und Schreibende mit neuen Akteur:innen und Vorgängen konfrontiert: »Angesichts der von Menschen und Maschinen generierten riesigen Datenmengen wären wir ohne Algorithmen blind«, hält Felix Stalder fest.⁴⁸ Allerdings sind Algorithmen selbst menschlich programmierte Formen der Ordnungsstiftung, die in Zusammenhängen eingesetzt werden, in denen ein Sortieren von Hand oder mit bloßem Auge nicht mehr zu leisten wäre – ganz im Sinne der Motivation, die im 19. Jahrhundert zur Entwicklung erster Vorläufer-Maschinen des Computers führte, die das »Informationsmanagement« erleichtern sollten.⁴⁹ Dieses Informationsmanagement, das in seiner algorithmisierten Form einen enormen Einfluss auf die Art und Weise gewonnen hat, wie die Welt wahrgenommen und begriffen werden kann, entbindet weder die Produzent:innen noch die Rezipient:innen der algorithmisierten Gegenwartskultur von der Aufgabe, Kontexte zu überprüfen, zu rearrangieren und damit letztlich auch zu verantworten. Jeder Text kann zum Rearrangement bestehender Korrelationen beitragen. So umgeben und umhüllen auch literaturwissenschaftliche Begleittexte ihre Gegenstände und machen sie in einem bestimmten Kontext als Literatur erkennbar. Sie tragen eine Verantwortung für die De- und Rekontextualisierung des Literarischen.

Die Überlegungen, die in diesem Buch versammelt und entwickelt werden, sind selbst zunächst in einem Arbeitszusammenhang zu situieren, der sie angeregt, bedingt und geprägt hat, und zwar in einem am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung angesiedelten Projekt über »Nachbarschaften in der Berliner Gegenwartsliteratur«.

In diesem Projekt ging es nicht allein um Literatur, die sich mit Nachbarschaft thematisch beschäftigt, sondern auch um neue digitale Nachbarschaften, die tendenziell losgelöst von räumlicher Nähe Einfluss auf die Literaturproduktion haben. Nicht zuletzt sollten wissenschaftliche und literarische Arbeit in ein nachbarschaftliches Verhältnis zueinander rücken – und das möglichst auch reflektieren. In Veranstaltungsreihen diskutierten Wissenschaftler:innen und Autor:innen gemeinsam Texte und Themen, und zwar sowohl an Publikumsorten in der Stadt, als auch – pandemiebedingt – online oder im Live-Stream. Um die Entwicklung der digitalen Vernetzung von räumlich nicht nahegelegenen Orten in Textform anschaulich darzustellen, initiierten meine Kolleg:innen und ich literarische und theoretische Originalbeiträge zum Thema Nachbarschaften. Diese wurden in Form eines Anthologie-Blogs veröffentlicht. Alle Beiträge haben einen konkreten Bezugspunkt im Berliner Stadtraum, sind aber nicht nur räumlich nach Kiezen und personal nach Autor:innen sortiert, sondern auch über die Kontakte der Motive und Begriffe in den Texten verlinkt. So gelangen Leser:innen zum Beispiel per Klick auf den Begriff »Vorgarten« von einem Text des Autors Philipp Schönthaler, der sich mit dem Kreuzberger Wohnzimmer von Konrad Zuse, bekannt als Erfinder des ersten programmierbaren Computers, befasst, zu einem Beitrag von Jens Bisky über den Alltag in Friedenau.⁵⁰ Der digitale Vorgarten reicht dabei weiter als bis zum Wohnblock nebenan. Die Verlinkungsstruktur der Anthologie sollte auf simple und nachvollziehbare Weise exemplarisch sichtbar machen, wie räumlich und inhaltlich eher entfernte Kontexte in wechselseitige Nachbarschaft rücken, sobald sie uns in der Lektüre in direkter zeitlicher Abfolge begegnen. Anders als in der Hypertext-Literatur aus den Kindertagen des Internets ging es nicht um ein medienkünstlerisches Experiment, sondern um die Darstellung einer neuen Normalität, die sich von räumlicher Nachbarschaft einerseits digital emanzipiert, andererseits aber auf diese verwiesen bleibt. Die Stadt Berlin war dafür der naheliegende Anknüpfungspunkt, weil das Projekt in dieser Stadt angesiedelt war. Eine räumliche Verbindung bleibt somit bestehen, auch wenn sich Verbindlichkeiten räumlicher Nachbarschaft tendenziell auflösen.

Die Erfahrung, beim Bildschirmlesen online zwischen unterschiedlichsten, scheinbar kaum vermittelbaren Zusammenhängen hin- und herzuspringen, ist inzwischen alltäglich. Sie ist zugleich mit Blick auf die eigene nachbarschaftliche Umgebung auf neue Weise aktuell geworden, weil sie spätestens mit den 2020 beginnenden Pandemie-Jahren in starkem Kontrast zur körperlichen Festlegung auf einen Ort stand: Räumliche Reisen und Bewegung waren erschwert oder unmöglich, aber gleichzeitig waren alle der sprunghaften Dynamik bunt gemischter Medien-, Bild- und Textrezeption ausgesetzt. Vorwiegend online »spazieren zu gehen«, wie es für die Anthologie schon seit den ersten Überlegungen zum Projektstart 2019 vorgesehen war, wurde zeitweilig zur Regel. Die Diskrepanz zwischen der räumlichen Festlegung und Enge, die gentrifizierte Städte ihren Bewohner:innen immer häufiger auferlegen, einerseits und der überfordernden Vielfalt und Mischung digitaler Contents andererseits ist vielleicht einer der zentralen Nachbarschaftskonflikte unserer Gegenwart.

Begreift man die gegenwärtige Literaturproduktion und ihre wissenschaftliche, kritische und theoretische Reflexion in diesem Sinne selbst als ein nachbarschaftliches Gefüge, dann war das Projekt von Anfang an irgendwo mittendrin angesiedelt, je nach Blickwinkel etwas peripher in einer der vielen Büro-Etagen, die den Vorteil eines guten Ausblicks haben, in deren leeren, langen Korridoren einem manchmal aber auch etwas mulmig zumute werden kann. Wenn es in der eigenen Arbeit um Texte geht, deren Autor:innen leben und schreiben und auf den Straßen der Stadt unterwegs sind, bleibt man am besten nicht in dieser Büro-Etage sitzen. Es ging daher auch darum, keine Schein-Distanz zu wahren, die spätestens dann ohnehin aufgehoben ist, wenn man in persönlichen Kontakt tritt, sei es online oder bei einer Veranstaltung. Dabei schlüpfen alle Beteiligten in vielfältige Rollen. Und selbst wenn man sich um Kohärenz und Nachvollziehbarkeit der eigenen Position bemüht, entstehen Interessenskonflikte: Eine vorgeblich distanziert literaturwissenschaftliche Position, die in einem theoretischen Text angemessen sein mag, verträgt sich nicht unbedingt mit einer Podiumssituation, in der ein Autor einen bisher unveröffentlichten Text vorliest und sich damit unerwarteten Reaktionen aussetzt.

»Doppelrollen« haben schon immer zum Betrieb gehört und es wäre naiv, zu glauben, man könnte sich solcher Rollenkonflikte ein für allemal entledigen.

Der konkrete Kontext des Forschungsprojekts hielt so über mehrere Jahre anschaulich vor Augen, was ohnehin jedem klar sein muss, der mit Gegenwartsphänomenen zu tun hat: Es gibt keine sichere Distanz zu den Aushandlungsprozessen der Gegenwart. Wer sich mit lebendigen, in Entwicklung begriffenen Phänomenen befasst, wer im Medium Text über andere Texte schreibt, die vielleicht gerade erst entstehen, der oder die hat selbst Teil am Geschehen. »Kritische Nähe, nicht kritische Distanz sollten wir anstreben«,⁵¹ schreibt Bruno Latour im Jahr 2005 in seiner *Neuen Soziologie für eine neue Gesellschaft*, die im englischen Original den Titel *Reassembling the Social* trägt. In Latours Theorie wird deutlich, dass auch diejenigen, die theoretisch bestimmte Gegenstände bearbeiten, Verantwortung für diese tragen, da ihre Beziehung zu den scheinbar stabilen Dingen einen dynamischen, gegenstandskonstitutiven Charakter hat. Neben dem zunächst neutral verwendeten Begriff der »Nachbarschaft«, der kennzeichnet, dass etwas verbunden oder unverbunden nebeneinanderliegt, sind deshalb in der Auseinandersetzung der folgenden Texte mit der literarischen Arbeit der Gegenwart auch die Begriffe der »Korrelation«, »Kollaboration« und der »Kooperation« von zentraler Bedeutung. Die Kapitel fragen teilweise implizit, teilweise auch explizit danach, wie die Nahebeziehung zwischen theoretischer und literarischer Arbeit selbst als kooperative Relation realisiert werden kann. Man muss nicht, aber man kann eine solche Form der Theoriebildung zurückverfolgen bis zu Martin Heideggers Vorstellung einer »Nachbarschaft von Dichten und Denken«: Für ihn ist die »Gegend« des Denkens »überall offen in die Nachbarschaft zum Dichten«,⁵²

Allerdings verharren die hier versammelten Überlegungen nicht im Raum einer abstrakten Diskussion der gegenwärtigen Entstehungsbedingungen literarischer Texte. Auch wenn sie nicht an allen Stellen im Text genannt sind, wurden die Veranstaltungen, Seminare, Diskussionen und Begegnungen der letzten Jahre zu einem Milieu für die hier nun folgenden theoretisch motivierten Texte. Die Fragen nach

literarischer Nachbarschaft, nach ihrer Aushandlung in inner- und außerliterarischen Formen der Kooperation und Kollaboration bilden einen roten Faden, der durch dieses Buch führt, auch wenn alle Kapitel grundsätzlich einzeln lesbar sind. Sie stehen über gemeinsame Bezugs- und Fluchtpunkte untereinander in Kontakt und im Austausch. Ich versuche in diesem Buch, einer übermäßigen, systematischen Vereinfachung der Fragen ebenso zu entgehen wie dem unstrukturierten Nebeneinander von Eindrücken, mit dem Leser:innen täglich im Netz konfrontiert sind. Dabei wird dem Leser oder der Leserin vielleicht auffallen, dass sich die einzelnen Kapitel nicht nur und zum Teil nicht einmal vorrangig mit gegenwartsliterarischen Texten befassen. Stattdessen geht es um eine Annäherung an diejenigen Kreuzungspunkte, in denen gegenwartsliterarische Texte entstehen, betrachtet von den Rändern her, also von den Nachbarschaften der Gegenwartsliteratur aus, die von anderen historischen und aktuellen Texten, Filmen und künstlerischen Arbeiten gebildet werden. Sicher würde jeder einzelne dabei aufgerufene Schauplatz deutlich ausführlichere Besichtigungen und eingehendere Betrachtungen verdienen. Vorläufig wird der vorliegende Text jedoch nirgends heimisch werden, nirgendwo einziehen, nicht einmal zur Miete – denn wer könnte es sich bei den gegenwärtig raschen Wechseln von Themen und Kontexten noch leisten, sich irgendwo wirklich einzurichten?

Die in diesem Buch versammelten Überlegungen befassen sich also mit Relationen der Nähe und der Distanz, der Zusammenarbeit und der Abgrenzung, insofern sie für Literatur auf unterschiedlichen Ebenen relevant sind. Eine erste Ebene ist diejenige der *konkreten Kollaborationen* zwischen Akteur:innen, die Texte hervorbringen, verbreiten oder auch kommentieren. Die zweite Ebene ist diejenige der *ästhetischen Kooperationen*, die schwerer zu fassen ist, weil sie weder klar benennbare Akteur:innen involviert noch auf ein greifbares Ziel gerichtet sein muss. Beide stellen *Korrelationen* her, die auf unterschiedlichen Ebenen (zwischen schreibenden und lesenden Akteur:innen, zwischen Texten, zwischen Texten und anderen Künsten) wirksam werden. Ich entfalte die so umrissene Terminologie nach und nach in den einzelnen Kapiteln, ohne davon auszugehen, dass

man die damit beschriebenen Prozesse und Relationen nicht auch anders bezeichnen und konturieren könnte. Eine provisorische, überblickshafte Definition der Begriffe findet sich in Kapitel IV.1.

Die erste Hälfte des Buches (Abschnitt I. und II.) rekonstruiert die Fragen und Problemstellung über die Nachbarschaften der Gegenwartsliteratur ausgehend von der Projekt-Konzeption und versucht, die gegenwärtig hervortretenden Kollaborationen des Schreibens mit Bezug auf historische Texte weiter zu kontextualisieren und einzuordnen. Im Fokus stehen gegenwärtige Auseinandersetzungen mit den kollaborativen Abläufen unter den in der Regel klar identifizierbaren (menschlichen oder nicht-menschlichen) Akteur:innen. Die zweite Hälfte des Buches (Abschnitt III. und IV.) befasst sich mit Kooperation auf einer ästhetischen Ebene, insbesondere mit Transtextualität und Dialogizität als Formen der Kooperation innerhalb von und zwischen Texten – und mit der Frage, wie ein solches, kooperatives ästhetisches Verhältnis über die Zeit hinweg aussehen und erhalten werden könnte. Es ist mir ein Anliegen, zwischen verschiedenen historischen Kontexten und Perspektiven zu vermitteln. Das Buch soll Übergänge herstellen, die Vertrautes im besten Fall in einem neuen Licht erscheinen lassen und die durch ein Rearrangement von Überlegungen und Gegenständen vorführen, auf welche Weise auch auf den ersten Blick unwahrscheinlich anmutende Verbindungen in einem Textverlauf hergestellt und verantwortet werden können. Ob solche Verbindungen letztlich glücken und bedeutsam werden können, hängt schließlich mit ab von den Leser:innen, die für sich entscheiden, ob sie an die im Text hergestellten Beziehungen anknüpfen können.

Auch wenn, Flussers Diagnose zufolge, die Zukunft des Schreibens nach wie vor offen ist, steht außer Frage, *dass* weiterhin geschrieben werden wird. *Wie* dies geschehen kann und wem zum Beispiel in Zukunft Autorschaft zugeschrieben wird, finden Schreibende und Lesende in einer gemeinsamen experimentellen Praxis immer wieder neu heraus. In dieser kollaborativen Tätigkeit, aus der sich die wissenschaftliche Beschreibung und Analyse selbst nicht herauslösen kann, bleibt eine zentrale Frage, *was* als Literatur gelesen, fortgeschrieben und weitergetragen werden soll. Das vorliegende Buch schlägt vor,

im Nachdenken über diese Frage die Aufmerksamkeit nicht allein auf konkrete Praktiken und Entstehungsbedingungen, sondern – in Verbindung mit ihnen – auf diejenigen ästhetischen kooperativen Relationen zu lenken, die – im Zusammenspiel mit kollaborativen Formen des Schreibens – Kontakt als literarisches Ereignis im Text ermöglichen. Auch wenn die digitalen Medien neue praktische, ökonomische und politische Anforderungen stellen und sich in ihren Spielregeln weitgehend der individuellen Kontrolle entziehen, bleibt für unsere Begriffe und Vorstellungen vom Literarischen ein ästhetischer Entscheidungs- und Gestaltungsspielraum bestehen, der kollaborativ ausgehandelt und genutzt werden kann – und der bei der Vielzahl alltäglichen Entscheidungen aller Einzelnen beginnt, welcher Art von Texten wir Lebenszeit widmen, welche Texte wir vergessen und an welche wir uns erinnern möchten bei der Arbeit am nächsten Text.

Anmerkungen

- 1 Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«, in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 198–229.
- 2 Wayne C. Booth, »Der implizite Autor«, in: Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 142–152.
- 3 Gérard Genette, »Implizierter Autor, implizierter Leser?«, in: Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 233–246.
- 4 Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*, München: Fink 2008.
- 5 Entsprechend wird die Frage nach dem Autor auch nie alt, sondern hat immer wieder Konjunkturen, vgl. Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Niemeyer: Tübingen 1999.
- 6 Im Unterschied zu einer hermeneutischen Perspektive geht es hier nicht in erster Linie um das Verstehen über die Einbettung in historische Kontexte oder um die Vermittlung von zwei (historischen) Perspektiven. Kontakt ist also nicht dasselbe wie »Horizontverschmelzung« (vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck 2010, S. 312).
- 7 Friedrich Kittler, »Es gibt keine Software«, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 225–242, hier S. 226.
- 8 Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen: European Photography 2002, S. 7.
- 9 Ebd., S. 16.
- 10 Ein anderer vergleichbarer, vor allem im Kontext der Bildenden Kunst gebrachter Begriff ist »Post-Internet«. Für die Frage nach der gegenwärtigen Textproduktion hat Hannes Bajohr außerdem den Begriff des »Postartifiziel- len« ins Spiel gebracht.: Hannes Bajohr, »Artifizielle und postartifizielle Texte. Über die Auswirkungen künstlicher Intelligenz auf die Erwartungen an literarisches und nichtliterarisches Schreiben«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 61:245 (2023), S. 37–61.
- 11 Vgl. zu diesem Verständnis des Begriffs »postdigital« Florian Cramer, »What is ›post-digital‹?«, in: *APRJA* 3:1 (2014), S. 11–23.
- 12 Vgl. zu Automatisierungsprozessen und Gegenbewegungen Philipp Schönthaler, *Die Automatisierung des Schreibens und Gegenprogramme der Literatur*, Berlin: Matthes & Seitz 2022.
- 13 Vgl. dazu Hanna Hamel/Eva Stubenrauch (Hg.), *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2023.
- 14 Vgl. zum Einfluss von Textverarbeitungsprogrammen auf das Schreiben die Studie von Matthew G. Kirschenbaum, *Track Changes. A Literary History of*

- Word Processing*, Cambridge/MA, London: Belknap Press of Harvard University Press 2016.
- 15 Vgl. u. a. Amy Hungerford, *Making Literature Now*, Stanford: Stanford University Press 2016; Daniel Ehrmann/Thomas Traupmann (Hg.), *Kollektives Schreiben*, Paderborn: Brill/Fink 2022; Stephan Porombka u. a. (Hg.), *Kollektive Kreativität*, Tübingen: Francke 2006; Philipp Theisohn/Christine Weder (Hg.), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn: Fink 2013. Zur Untersuchung konkreter kollaborativer Situationen und Produktionsbedingungen vgl. Johanne Mohs u. a. (Hg.), *Schreiben im Zwiegespräch/Writing as Dialogue. Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur*, Bielefeld: transcript 2019; Ines Barner, *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*, Göttingen: Wallstein 2021; Clayton Childress, *Under the Cover. The Creation, Production, and Reception of a Novel*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2017.
 - 16 Einen viel diskutierten Ansatz liefert Caroline Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, New Jersey: Princeton University Press 2015, indem sie sich den »Beziehungen von Politik und Ästhetik« über die Analyse komplexer Formen nähert (Ebd., S. xiii).
 - 17 Vgl. für eine Zusammenschau mit Blick aufs Schreiben zu diesem Thema Hannes Bajohr/Moritz Hiller (Hg.), *Text + Kritik X (2024): Das Subjekt des Schreibens. Über Große Sprachmodelle*. Allgemein zur Verschränkung der Sozialgeschichte der Arbeit und der Entwicklung der KI: Matteo Pasquinelli, *The Eye of the Master: A Social History of Artificial Intelligence*, London, New York: Verso 2023.
 - 18 Dass wir deshalb auch ein neues relationales Verständnis digitaler Objekte benötigen, argumentiert Yuk Hui, *On the Existence of Digital Objects*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2016.
 - 19 Vgl. Bernhard J. Dotzler, »Was heißt: Gespräche führen mit Künstlicher Intelligenz?«, in: Bajohr/Hiller (Hg.), *Das Subjekt des Schreibens. Über Große Sprachmodelle*, S. 58–70.
 - 20 Philipp Schönthaler analysiert diese Entwicklung unter dem Aspekt der »romantische[n] Rezeption der KI als Gesamtphänomen«, in: Philipp Schönthaler, *Wie rationale Maschinen romantisch wurden. KI, Kreativität und algorithmische Postrationalität*, Berlin: Matthes & Seitz 2024, S. 177.
 - 21 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 21.
 - 22 Ebd., S. 22.
 - 23 Ebd., S. 8.
 - 24 Vgl. Jacques Derrida, »The Future of the profession or the university without condition (thanks to the ›Humanities,‹ what could take place tomorrow)«, in: Tom Cohen (Hg.), *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 24–57.

- 25 Dennis Yi Tenen, *Literary Theory for Robots. How Computers Learned to Write*, New York: W. W. Norton & Company 2024, S. 134 [Übers. H. H.]. Eine ähnlich optimistische Einstellung formuliert George P. Landow bereits in den 1990er-Jahren, vgl. George P. Landow, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1997, S. 98.
- 26 Diese Sorge führt David M. Berry aus, wenn er schreibt: »[...] wir passen uns der Maschine an und dabei drücken wir weniger uns selbst in unserem vollen menschlichen Potenzial aus, sondern verengen unsere Fähigkeit zum Ausdruck auf die beschränkte Kommunikation der Maschine.« David M. Berry, »AI is turning us into machines«, <https://iai.tv/articles/ai-is-turning-us-into-machines-auid-2044> [letzter Zugriff: 26.03.2025] [Übers. H. H.].
- 27 Vgl. zur Tokenisierung Tyler Shoemaker, »Verkettete Textualität«, in: Hannes Bajohr/Markus Krajewski (Hg.), *Quellcodekritik. Zur Philologie von Algorithmen*, Berlin: August 2024, S. 217–243.
- 28 Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 10.
- 29 Walter Höllerer war seit 1959 Professor für Literaturwissenschaft an der Technischen Universität Berlin, selbst aber auch als Schriftsteller und Kritiker tätig. Er gründete 1963 das Literarische Kolloquium Berlin (LCB) als Ort der Begegnung für Literaturschaffende.
- 30 Carlos Spoerhase/Juliane Vogel, »Gegenwartsliteratur als Herausforderung des Literarischen«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 97 (2023), S. 857–846, hier S. 857.
- 31 Ebd.
- 32 Nicht nur die Möglichkeiten der individuellen Distribution, auch der Druck, »(sich) produzieren« und die eigene Identität erkunden und präsentieren zu müssen, kann als Effekt der »sozialen Massenmedien« gelesen werden. (Felix Stalder, *Kultur der Digitalität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2021, S. 93). Andreas Reckwitz spricht besonders in digitalen Zusammenhängen auch von »Neogemeinschaften«, die sich um »hochgradig affektiv aufgeladene Kulturobjekte versammeln«. (Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 261).
- 33 Vgl. dazu auch Eva Geulen, »Schreibszene: Fanfiction (mit einer Fallstudie zu Joshua Groß)«, in: Hamel/Stubenrauch (Hg.), *Wie postdigital schreiben?*, S. 51–68, hier S. 58.
- 34 Hannes Soltau, »Literatur als Breitensport. Warum will jeder zweite Deutsche ein Buch schreiben?«, in: *Tagesspiegel*, 28.04.2023, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/literatur-als-breitensport-warum-will-jeder-zweite-deutsche-ein-buch-schreiben-9739376.html> [letzter Zugriff: 08.09.2024].
- 35 Vgl. zum Thema Lesen unter Bedingungen der Digital Humanities Gerhard Lauer, *Lesen im digitalen Zeitalter*, Darmstadt: WBG 2020, für eine Situie-

- rung der nicht allein akademischen Lesepraxis in der Gegenwartskultur: Klaus Benesch, *Mythos Lesen. Buchkultur und Geisteswissenschaften im Informationszeitalter*, Bielefeld: transcript 2021 und Julika Griem, *Szenen des Lesens. Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung*, Bielefeld: transcript 2021. Für einen Appell an die Literaturwissenschaft, ihre »Nähe zur Erfahrung« im Lesen wiederzuentdecken vgl. Müller-Sievers, *Lesen als reine Erfahrung. Inklusion und Diversität im Dialog mit William James*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2022.
- 36 Vgl. exemplarisch Carolin Amlinger, *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin: Suhrkamp 2021. Zur Geschichte des kollaborativen Schreibens vgl. Jörgen Schäfer: »Gutenberg Galaxy Revis(it)ed. A Brief History of Combinatory, Hypertextual and Collaborative Literature from the Baroque Period to the Present«, in: Peter Gendolla/Jörgen Schäfer (Hg.), *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, Bielefeld: transcript 2007, S. 121–160.
- 37 John Guillory, *Professing Criticism. Essays on the Organization of Literary Study*, Chicago: University of Chicago Press 2022, S. 387 [Übers. H.H.].
- 38 Vgl. zum Beispiel Carlos Spoerhase/Steffen Martus, *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2022. Auch in der Reflexion auf die eigene wissenschaftliche Praxis herrscht Methodenpluralismus, vgl. die korpusanalytische Untersuchung der Zeitschrift *DVjs*, die sich u. a. mit der Entwicklung von Fußnoten und Fachterminologie befasst, von Fotis Jannidis u. a., »Was verändert sich eigentlich? Korpusanalytisch basierte Wissenschaftsgeschichte der germanistischen Praxis am Beispiel der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*«, in: Fotis Jannidis (Hg.), *Digitale Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 2017*, Stuttgart: Metzler 2022, S. 97–140.
- 39 Paul Virilio, *Der große Beschleuniger*, übers. v. Paul Maercker, Wien: Passagen 2012, S. 16.
- 40 Vgl. exemplarisch für einige der neu beschriebenen Genres Niels Penke, *Instapoetry. Digitale Bild-Texte*, Berlin: Metzler 2022; Elias Kreuzmair u. a., *Feeds, Tweets & Timelines*, Bielefeld: transcript 2022; Stephan Porombka/Mathias Mertens (Hg.), *Statusmeldungen. Schreiben in Facebook*, Salzhemmendorf: Blumenkamp 2010; Roberto Simanowski, *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- 41 Senthuran Varatharajah, *Vor der Zunahme der Zeichen. Roman*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2018.
- 42 Martina Hefter, *Hey guten Morgen, wie geht es dir? Roman*, Stuttgart: Klett-Cotta 2024.
- 43 Scott Rettberg, *Electronic Literature*, Cambridge, Medford, USA: Polity Press 2018, S. 5 [Übers. H.H.]. Der Begriff der »elektronischen« oder »digitalen« Literatur dehnt sich dabei sukzessive weiter aus. In folgenden Publikationen ist er noch relativ scharf umgrenzt: Christiane Heibach, *Literatur im elektroni-*

- schen Raum, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 und Roberto Simanowski (Hg.), *Text + Kritik* 125 (2001): *Digitale Literatur*. Hannes Bajohr und Annette Gilbert definierten 2021 drei Gruppen von digitaler Literatur: Die erste setzt sich inhaltlich mit der digitalen Lebenswelt auseinander, die zweite wird im Kontext digitaler Plattformen hervorgebracht und die dritte widmet sich dem »bewussten Einsatz von Computern, Codes, Algorithmen sowie automatisierte[r] Textverarbeitung«. (Hannes Bajohr/Annette Gilbert, »Platzhalter der Zukunft: Digitale Literatur II (2001–2021)«, in: dies. (Hg.), *Text + Kritik X* (2021): *Digitale Literatur II*, S. 7–21, hier S. 14). Weil inzwischen digitale Medien alle Lebens- und Arbeitsbereiche durchdringen, ist kaum mehr eine Literatur außerhalb dieser Definition, unberührt vom Digitalen, vorstellbar, vgl. dazu Hannes Bajohr/Simon Roloff, *Digitale Literatur zur Einführung*, Hamburg: Junius 2024.
- 44 Vgl. Matthew Kirschenbaum, »Prepare for the Textpocalypse«, in: *The Atlantic*, 03.03.2023, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318/> [letzter Zugriff: 12.01.2025].
- 45 Vgl. zur »digitale[n] Kulturmaschine« und ihrer »Überflusstechnologie« Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 238. Zur Frage der Neuaushandlung der »Beziehung von Subjektivität und ihrer Exteriorität« unter gegenwärtigen technologischen Voraussetzungen auch: Erich Hörl, »Die technologische Bedingung. Zur Einführung«, in: ders. (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 7–53, hier S. 34.
- 46 Vgl. Stalder, *Kultur der Digitalität*, S. 17. Zu einem kooperativen und damit relationalen Medienbegriff vgl. auch Erhard Schüttpelz/Sebastian Gießmann, »Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand«, in: AG Medien der Kooperation (Hg.), *Navigationen* 15:1 (2015), S. 7–54, zur Frage nach dem Verhältnis von Kritik und (auch medialer) Relationalität in der Gegenwart: Charlotte Bolwin u. a. (Hg.), *Szenen kritischer Relationalität*, Lüneburg: Meson Press 2024.
- 47 Vgl. Vilém Flusser, »Verbündelung oder Vernetzung?«, in: ders., *Medienkultur*, hg. v. Stefan Bollmann, Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 143–149, hier S. 144.
- 48 Stalder, *Kultur der Digitalität*, S. 13.
- 49 Ebd., S. 69.
- 50 Hier kann man in den Online-Nachbarschaften spazieren gehen: Christina Ernst/Hanna Hamel (Hg.), *Anthologie Nachbarschaften, 2020–2024*, zfl-nachbarschaften.org [letzter Zugriff: 25.03.2025].
- 51 Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 433.
- 52 Martin Heidegger, »Das Wesen der Sprache«, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 12: *Unterwegs zur Sprache*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, S. 149–204, hier S. 169.

2. Über die nächste Nachbarschaft hinaus

»Nachbarschaften« sind ein guter Ausgangspunkt, um über Formen der Zusammenarbeit im Text nachzudenken, denn in ihnen entstehen oft auf beispielhafte Weise kollaborative Relationen. Das Wort »Nachbarschaft« vermittelt selbst in seiner doppelten Bedeutung Räumlichkeit und Relationalität, denn es bezeichnet nicht nur den konkreten Raum des Kontakts, sondern auch eine Beziehungsform, die die Rolle der beteiligten Akteur:innen als »Nachbar:innen« definiert.¹ In nachbarlichem Umfeld finden Aushandlungsprozesse statt, die Übergänge formen, neue Begegnungen ermöglichen oder verhindern. Eine Nachbarschaft ist immer mindestens zweierlei: Gestaltbarer Raum *und* Beziehungsform, örtlicher Rahmen *und* sozialer Spielraum. Nachbarschaften sind in der Regel lokalisiert und zugleich beweglich: An einem bestimmten Ort oder in einem bestimmten Kontext ist ein zunächst kontingentes Nebeneinander entstanden, das die Entwicklung eines Verhältnisses ermöglicht oder sogar erzwingt. Auch die Entscheidung, einen Kontakt nicht herzustellen oder zu pflegen, führt in ein (dann vermutlich eher distanzierendes) Nachbarschaftsverhältnis. Ob eine nachbarschaftliche Beziehung neutral, negativ oder positiv geprägt ist, ob sie bedeutsam wird oder bedeutungslos bleibt, zeigt sich in ihrer Entwicklung, das heißt in einem Prozess, in dem mindestens zwei beteiligte Akteur:innen ihr Zusammenspiel nach und nach aushandeln. Nachbarschaft ist also sowohl als potenziell lokalisiertes, aber gleichzeitig offenes und dynamisches Phänomen sowie als Zone der Begegnung und des unvorhergesehenen Kontakts zu verstehen.²

Im Folgenden wird es nicht darum gehen, das Konzept der Nachbarschaft kleinteilig in unterschiedliche Aspekte zu gliedern oder begriffshistorisch zu verorten.³ Wollte man dennoch zur Orientierung differenzieren, in welchen unterschiedlichen Formen Nachbarschaft in und für literarische Texte eine Rolle spielt, dann lassen sich vorläufig vier Ebenen identifizieren: Nachbarschaft kann in literarischen Texten eine Rolle spielen: 1) als kollaborative Assemblage aus Akteur:innen (die in die Entstehung von Texten involviert sind, sie ermöglichen, be-

dingen oder begleiten), die literatursoziologisch, praxeologisch oder produktionsästhetisch untersucht werden kann, 2) innerdiegetisch als Sujet und als Verhältnis zwischen den Figuren, 3) als syntagmatische Beziehung, also zwischen den syntaktischen und semantischen Elementen eines Textes wie Wörtern, Silben oder Motiven, 4) als Beziehung, die das Verhältnis eines Textes zu anderen Texten – seien es theoretische oder literarische Texte, künstlerische Arbeiten, diachron und synchron – charakterisiert. Eine solche Erweiterung des Nachbarschaftsbegriffs und seine Anwendung auf die Literatur ist nicht willkürlich. Sie nimmt vielmehr besondere Rücksicht auf die Komplexität raumzeitlicher Situiertheit von Texten, die unter dem Begriff der textuellen Nachbarschaften alle gemeinsam gemeint sein können. Selbst wenn man zunächst lediglich das Sujet der Nachbarschaft in der Literatur näher betrachtet, kann man erkennen, wie rasch dies zu weiteren poetologischen und literatursoziologischen Fragen führt, die literarische Texte auch über die Thematisierung von konkreten Nachbarschaften verhandeln.

Nachbarschaften haben sowohl als reale oder imaginierte Schreiborte wie auch als literarisches Sujet eine lange Geschichte. Das gilt besonders für die Nachbarschaften einer großen Stadt wie Berlin.⁴ Zu den Autor:innen, die in Berlin gelebt und gearbeitet haben und deren Schreiben mit dem Stadtraum eng verflochten ist, zählen zum Beispiel – unter ungezählten anderen – Else Lasker-Schüler, Georg Heym, Walter Benjamin, Gabriele Tergit oder Alfred Döblin. Die Texte dieser Autor:innen speichern bis heute historische Stadterfahrungen. Zugleich haben sich Schriftsteller:innen über ihre Namen und Wirkungsorte oft direkt in den Stadtraum eingeschrieben, wie zum Beispiel im Fall des Literaturforums im Brecht-Haus oder der bis heute erhaltenen Wohnung von Anna Seghers in Berlin-Adlershof.

Blickt man besonders auf die Literatur der letzten Jahre, dann tritt Berlin hier auch als umkämpfter Ort in Erscheinung, in dem die Protagonist:innen um Raum zum Leben und Schreiben ringen. In Anke Stellings *Schäfchen im Trockenen* (2018) etwa erzählt eine Mutter und Autorin bissig vom Kampf um das eigene Leben unter problematischen Wohn-, Lebens und Arbeitsverhältnissen. Im Jahr 2019

veröffentlichte Jan Brandt den Roman *Ein Haus auf dem Land/Eine Wohnung in der Stadt*, in dem er die Optionen unterschiedlicher städtischer und ländlicher Lebensformen durchspielt, auch und besonders mit Blick auf die eigene schriftstellerische und intellektuelle Arbeit.⁵

Texte wie diese problematisieren die Bedingungen großstädtischen Lebens, die sich derzeit an vielen Orten ähnlich darstellen: Wohnraum wird zunehmend unleistbar. Für die Bewohner:innen entsteht das Gefühl eines ständigen Ringens, ausreichenden Spielraum für die Entfaltung des eigenen Lebens zu finden. Wenn literarische Texte von dieser Wohnungsknappheit erzählen, geschieht das nicht ohne Nostalgie für bessere Zeiten. In Berlin sind das heute die Nachwendejahre: »Berlin, das war einmal ein Versprechen, eine antikapitalistische Utopie: in einer Großstadt leben, ohne sich verbiegen zu müssen«, heißt es in Jan Brandts Roman *Eine Wohnung in der Stadt*.⁶ Nach 1989, schreibt Jens Bisky, wurde die Stadt ein »Sehnsuchtsort für jene [...], die ihr Leben gern selbst definieren«. ⁷ Die literarische Suche nach geeignetem Lebensraum verbindet sich in vielen Texten mit der schriftstellerischen oder intellektuellen Biografie der Protagonist:innen. Besonders deutlich zeigt sich die Verknüpfung von historischer Stadterzählung und Schreib-Autobiografie in Lutz Seilers Roman *Stern 111* aus dem Jahr 2020. Der Protagonist Carl kommt in der unmittelbaren Nachwendzeit aus Gera allein nach Berlin, nachdem seine Eltern das gemeinsame Haus verlassen haben und Richtung Westen aufgebrochen sind. In Berlin will Carl versuchen, Gedichte zu schreiben. Er schließt sich einer Gruppe an, dem »Rudel« (wie er seine Mitstreiter:innen nennt), das unter anderem leerstehende Wohnungen in Besitz nimmt. Um dazuzugehören, muss Carl lernen, sich Wohnraum anzueignen:

Schon der Weg nach Friedrichshain war trist gewesen. Doch überall hier in den Hinterhäusern gab es die Höhlen, in die man sich verkriechen konnte, um von dort aus, gut verborgen, der neuen Welt den eigenen Anteil abzutrotzen: graue, backsteinerne Höhlen voller Verheißung, die darauf warteten, in Besitz genommen zu werden, die genau dafür bestimmt waren – man musste sie nur erkennen, auf die richtige Auswahl kam es an.⁸

Carl schreibt in der einmal eingenommenen Wohnung Briefe an seine Eltern und zeichnet mit Bleistift.⁹ Die Stadt bietet ihm ein Milieu, um sich der eigenen Textproduktion anzunähern. Gegenläufig zu Carls potenzieller Erfolgsgeschichte zeichnet sich in dem Roman eine Geschichte der Stadtentwicklung ab. Ihr Möglichkeitsraum verengt sich. Im Epilog zu Seilers Roman erfährt man aus »Carls Bericht«, welches Schicksal dem früheren Aufenthaltsort des Rudels widerfahren ist: »Der alte Unterschlupf ist eine Art Aquarium geworden. Wozu, bleibt ein Rätsel.«¹⁰ Bei jüngeren Autor:innen, die die ersten Nachwendjahre in Berlin nicht miterlebt haben, ist deshalb nicht die Bewegung *durch* die Stadt und ihre aneignende Erschließung, sondern oft die erzwungene Festlegung *auf* einen beengten Ort in der Stadt – und auch dessen möglicher Verlust – literarisches Thema. Der Stadtraum wird zu einem Lebensmilieu, das nur unter Schwierigkeiten erweitert oder umgestaltet werden kann. Diese Umgestaltung ist gelegentlich auch dystopisch, wie etwa in Emma Braslavskys nahzukünftigem Berliner KI-Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*.¹¹ In den aktuellen realistischen Darstellungen städtischer Nachbarschaften und Lebensumstände geht es häufig nicht nur um die Repräsentation und Reflexion von sozialen und städtischen Lebensbedingungen, sondern, wie in *Stern 111*, auch um die Stadt als Raum der literarischen Entfaltung. Die Nachbarschaft wird integriert in die Reflexion einer »Schreibszene«.¹²

In den Literaturwissenschaften lenkt das Konzept der Schreibszene den Blick auf die Vielzahl von Faktoren und Umständen, die berücksichtigt werden müssen, wenn man verstehen möchte, wie ein Text entsteht. Diese Faktoren sind nach Rüdiger Campe zentral für die »Assemblage«¹³ des Schreibens, also die produktive Konstellation, in der mehrere, aufeinander verwiesene Faktoren und Akteur:innen in der Entstehung eines literarischen Textes zusammenspielen – und die vor allem deutlich machen, dass es nie eine einzelne Person allein ist, die aus sich heraus kreativ literarisch tätig wäre. Als Schreib-Milieu sind auch die Nachbarschaften der Stadt und der Begegnungen, die sie erlauben, Bestandteil des Produktionsprozesses. Die Tatsache, dass der städtische Raum in dieser Hinsicht einen wesentlichen An-

teil an der erweiterten literarischen Schreibszenen hat, ist sogar in die stadtsoziologische Metaphorik übergegangen: »Die Stadt *schreibt* und *schreibt vor*«, hält Henri Lefebvre 1968 fest.¹⁴ Die Stadt schreibt in Lefebvres Augen nicht nur Literatur, sondern vor allem auch das Leben ihrer Bewohner:innen. Sie ist laut Lefebvre »einem Kunstwerk vergleichbar«,¹⁵ wobei sie nicht als stabile Entität, sondern als Vermittlung verstanden werden sollte; das Urbane sei »keine Seele, kein Geist, keine philosophische Wesenheit«.¹⁶

Heute scheint die Stadt für die Einzelnen eher zu schrumpfen, ihre Möglichkeiten verengen sich und nicht nur mit Lefebvre wird die Frage nach einem *Recht auf Stadt* drängend: Auf einem Fest im Hofgarten eines Neuköllner Mietshauses spricht man darüber, dass an dieser Stelle bald eine Remise für eine einzige Familie stehen wird. Auf den Immobilienseiten werden Tauschwohnungen angeboten, und wer einen älteren, günstigen Mietvertrag hat, hört auf zu suchen. Gleichzeitig sind der nachbarschaftliche Kontakt und der eigene Alltag viel weniger auf das direkte Wohnumfeld festgelegt als noch vor einigen Jahren. Mit dem Internet, besonders mit den sozialen Medien, öffnen sich kommunikative Räume, die direkt vom Zimmer aus erschlossen werden können. Während sich der räumliche Entfaltungsspielraum in Städten wie Berlin durch die hohen Mieten und den knappen Wohnraum also einerseits reduziert, entwickeln sich online andererseits neue Nachbarschaften, die den personalisierten Bedürfnissen und Wünschen ihrer Nutzer:innen entgegenkommen. Dieser neue, digitale Wirkungsraum ist auch für Autor:innen literarischer Texte relevant. Sie sind nicht mehr auf die lokale Lesebühne angewiesen, um ihre Texte ein erstes Mal dem Publikum zu präsentieren, sondern können sie bereits während eines Schreibprozesses möglichen interessierten Leser:innen darbieten, die ihrerseits nicht nur passiv rezipieren müssen, sondern in Interaktion treten können.

Es gilt schon lange als Eigenart großer Städte, ihre Bewohner:innen gerade nicht auf einen engen, lokalen oder gar familiären Wirkungskreis zu beschränken. Stattdessen dehnen sich im städtischen Raum die individuellen Kontakt- und Wirkungszonen tendenziell aus – mit dem Internet sogar potenziell räumlich unbegrenzt. Georg Simmel be-

schreibt die Ausdehnungstendenz der Städte in seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* aus dem Jahr 1903 wie folgt:

Wie ein Mensch nicht zu Ende ist mit den Grenzen seines Körpers oder des Bezirkes, den er mit seiner Thätigkeit unmittelbar erfüllt, sondern erst mit der Summe der Wirkungen, die sich von ihm aus zeitlich und räumlich erstrecken: so besteht auch eine Stadt erst aus der Gesamtheit der über ihre Unmittelbarkeit hinausreichenden Wirkungen.¹⁷

Großstädte haben also laut Simmel für die Individuen, die in ihnen leben, einen entgrenzenden Charakter. Das »Innenleben« der Städte dehne sich »in Wellenzügen über einen weiten nationalen oder internationalen Bezirk« aus.¹⁸ Simmels Beobachtungen, die aus dem frühen 20. Jahrhundert stammen, könnten mit Blick auf die Möglichkeiten des Internets heute noch viel weitreichender zutreffen: Indem das Netz potenziell jeden Ort zur Stadt und uns alle zu Großstädter:innen macht, erweitert es die Möglichkeit eines nun metaphorisch verstandenen »städtischen« Kontakts ins Grenzenlose.

Zugleich werden gerade dann, wenn digitale Medien omnipräsent sind, ihre Entgrenzungseffekte beinah schon wieder unsichtbar. Das Internet ist so sehr zur zweiten Haut geworden, dass wir kaum mehr über seinen tagtäglichen Gebrauch nachdenken. Dieser Zustand wird seit einiger Zeit als »postdigital« beschrieben und verweist auf einen Aushandlungsprozess, in dem über die Formen der Integration digitaler Netze und Geräte in alle Lebensbereiche entschieden wird. Die Betrachtung gegenwärtiger Schreib-Assemblagen zeigt auch, inwiefern Leser:innen heute aufs Engste mit den Schreibenden interagieren und an diesem Aushandlungsprozess teilhaben. Sie retweeten, liken oder kommentieren, was Autor:innen produzieren. Sie sind nicht nur passive, sondern mitschreibende Leser:innen.¹⁹ Diese produktive Kollaboration kann so weit gehen, dass zwischen Lesen und Schreiben im strengen Sinne gar nicht mehr zu unterscheiden ist. George P. Landow erfasste bereits 1997 in einer Wortneuschöpfung, dass Leser:innen im Zuge der zeitweise als »Netzliteratur« bezeichneten Textproduktion im Internet zu »wreaders« werden.²⁰ Andreas Reckwitz spricht heute

kritisch von einem »Habitus« samt »Sozialfigur«, dem »mobilen Nutzer (user)«, der innerhalb der »digitale[n] Kulturmaschine« in einem allgemeinen und ununterbrochenen Konkurrenzkampf um Sichtbarkeit mit anderen User:innen steht.²¹ Schreiben und Interagieren im Netz bedeuten demnach auch, neue Akteursrollen einzunehmen, die vormals getrennte Funktionen verbinden und zudem neue Konfliktfelder öffnen.

Nicht nur die Rollenverteilung im Schreibprozess wird durch die medialen Produktionsumstände transformiert. Wenn das Internet der erste Ort ist, an dem ein literarischer Text in Erscheinung tritt, dann verändert das auch die Kontexte, innerhalb derer er sichtbar wird. In den sozialen Medien steht ein literarisch rezipierter Post in direkter Nachbarschaft zu einer persönlichen Mitteilung, einem Katzenfoto oder dem Aufruf zu einer Demonstration. Das ist ein völlig anderer Zusammenhang, als man ihn zwischen zwei Buchdeckeln, in einem kuratierten Verlagsprogramm oder im alphabetisch und thematisch geordneten Sortiment der Buchhandlung jemals zu sehen bekäme. Das bedeutet nicht, dass nicht auch gedruckte Literatur in politische Diskurse geraten oder politisch intervenieren könnte; die Vermischung der Diskurse und das Springen der Aufmerksamkeit zwischen unterschiedlichen Botschaften wird im Netz aber deutlich forciert. Anders etwa als in einer gedruckten Zeitung unterliegen die thematischen Sprünge und Nachbarschaften keinem Arrangement oder einer Begrenzung durch thematische Rubriken und Layout. Die Leseerfahrung wird individualisiert und zugleich durch personalisierte Werbung und Algorithmen mitgelenkt. Literarische Texte im Netz werden so einerseits auf unvorhersehbare, andererseits durch Lesegewohnheiten und Marktinteressen mitgeformte Weise eingegliedert in eine Reihe anderer Diskurse und (nicht-literarischer) Motivationen. Literarische Öffentlichkeit vermischt sich stärker als zuvor mit anderen Öffentlichkeiten, ist weniger deutlich abgegrenzt, darin aber auch im positiven Sinne weniger exklusiv. Autor:innen und Leser:innen gewinnen in den sozialen Medien oder auf Fanfiction-Plattformen wie AO3 eigene, neue Räume des Kontakts. Dabei verlieren die klassischen Gatekeeper:innen des Literaturbetriebs, vor allem die Verlage

und Literaturkritiker:innen als Brücke zwischen den Lesenden und Schreibenden, zunächst einmal an Bedeutung. Während Flusser noch von der Relevanz des »Händedrucks« zwischen Schreibenden und »Verleger« für die Entstehung eines gedruckten Textes spricht,²² kontrollieren diese Gatekeeper:innen heute nur noch einen Teil der »klassischen« literarischen Öffentlichkeit, die sich letztendlich kaum mehr von den »Teil«-Öffentlichkeiten des Internets unterscheidet, sondern in diese übergeht. Der Digitaltheoretiker Felix Stalder fasste es in einer Serie des österreichischen Radiosenders Ö1 zum Thema wie folgt zusammen:

Heute ist alles Internet im Grunde. [...] Das Internet ist nicht mehr eine Sphäre, die getrennt von anderen Sphären ist, sondern es ist ein Modus der gesellschaftlichen Koordination. Alles, was ich über Internet koordinieren kann, wird koordiniert und alles, was ich nicht übers Internet koordinieren kann, hat zunehmend Schwierigkeiten.²³

Aber auch die neuen Formen und Formate digitaler literarischer Öffentlichkeit existieren nicht abgeschnitten vom Buchmarkt und dem herkömmlichen Literaturbetrieb. Die Verlage reagieren auf die veränderten Produktions- und Rezeptionsgewohnheiten mit deren Integration in ihr Programm. Regelmäßig erscheinen inzwischen »Facebook-Romane« oder »Facebook-Lyrik« in Buchform. Die kurzen Texte, die die Autor:innen zuerst in sozialen Medien gepostet haben, werden in der Regel mit ihrem Veröffentlichungs-Datum versehen und wie kurze Tagebuch-Einträge arrangiert. Auf diese Weise bleibt zwar eine Struktur erhalten, die noch vage an Timelines oder Feeds erinnert. Nicht mitvermittelt werden in der Regel gepostete Bilder, die Kommentare und Kontexte des eigenen oder fremder Accounts. Ein großer Teil der Umgebung, die für die Erstveröffentlichung der kurzen Texte also entscheidend war, verschwindet auf dem Weg zu ihrer Literaturwerdung in Buchform wieder. Dennoch bleibt das heterogene Nebeneinander der Online-Textlektüre in den teils aufeinander bezogenen, teils von sprunghaften Themenwechseln geprägten Posts in der Timeline-Struktur der Texte sichtbar. Das lässt sich beispielhaft an

einer Abfolge von Posts aus Stefanie Sargnagels Buch *Statusmeldungen* nachvollziehen:

25.9.2015 Regnerisches Herbstwetter ist der Sommerurlaub der depressiv Verstimmten. Da lacht das Herz, wenn vor dem Fenster alles grau, karg und nass ist.

25.9.2015 Dieses ›Foodie‹-Ding ist mir suspekt. Warum sind Menschen, die sagen, sie lieben Essen, nicht fett?

25.9.2015 Ich hab ein Gedicht geschrieben. Es heißt:

Chinabuffet

Deine dicken abgestandenen Soßen

Versunkene Muscheln

Frittierfett tropft von der Ente

Aus meinem Mund

Knusprig²⁴

Die Bezüge zwischen den einzelnen Posts sind lose, dennoch gibt es eine erkennbare Reihung, für die neben dem zeitlichen Nacheinander thematische Assoziationen oder Kontraste eine Rolle spielen. Verbindend sind außerdem Ton und Stimmung der Posts. Auf eine kritische Reflexion über Foodies folgen Verse über fettiges Essen. Durch die zeitliche Strukturierung des Buches kann man innerhalb von *Statusmeldungen* außerdem ein Narrativ verfolgen, nämlich die Entwicklung der Erzählerin von einer Callcenter-Mitarbeiterin zu einer erfolgreichen Autorin, inklusive Auftritt beim Klagenfurter Bachmann-Preis. Die Beobachtung, dass das narrative Prinzip für den Erfolg auf dem Buchmarkt und als Autorin relevant bleibt, wird von der Tatsache gestützt, dass Sargnagels nächstes Buch ein autofiktionaler Roman über das Wien der 2000er-Jahre war.²⁵ Interessant daran ist nicht nur der Übergang zu einer populären Erzählform, sondern auch der Fokus auf das inzwischen historisch anmutende Milieu einer Großstadt, die sich in den letzten Jahren stark verändert hat. Die pointenreichen Posts, die sich an ein Publikum in den sozialen Medien richten, und

die fiktionale Narrativierung jugendlicher Großstadterfahrungen liegen im Grunde nah beieinander. Wiederum ist es Georg Simmel, der schon Anfang des 20. Jahrhunderts feststellte, dass »die Kürze und Seltenheit der Begegnungen« auch Effekte auf die Ausdrucksweise von Stadtbewohner:innen habe. »Denn hierdurch«, schreibt Simmel »liegt die Versuchung, sich pointiert, zusammengedrängt, möglichst charakteristisch zu geben, außerordentlich viel näher, als wo häufiges und langes Zusammenkommen schon für ein unzweideutiges Bild der Persönlichkeit im anderen sorgen.«²⁶

Die vormalig als »größtstädtisch« geltende Selbstdarstellung findet heute also auch ein Forum in der möglichst kurzgefassten, prägnanten und witzigen Selbstinszenierung in den sozialen Medien, mit der man ebenfalls inmitten vieler konkurrierender Accounts die Aufmerksamkeit der Rezipient:innen auf sich lenken und dann im erfolgreichen Fall binden kann. So betrachtet, sind Posts womöglich eine Form städtischer Kommunikation, wenn nicht sogar eine neuerlich aktualisierte Umsetzung des Großstadtromans – oder zumindest dessen Vorbereitung. Deutlich wird auch, dass die kollaborativen Formate der sozialen Medien, in denen Leser:innen am Entstehen von Texten mitwirken, nicht zur Folge haben, dass der Autor oder die Autorin im Prozess der Veröffentlichung an Relevanz verlieren würde. Im Gegenteil: Die Inszenierung als öffentliche Person mit einem bestimmten Stil, teils unter scheinbarer Preisgabe intimer Details aus dem eigenen Leben, wird eher wichtiger. In mehrfacher Hinsicht erscheint diese Entwicklung gegenläufig zum literaturtheoretisch bereits vor Jahrzehnten ausgerufenen Tod des Autors.²⁷ Autor:innen sind als öffentliche Personen nach wie vor von großer Bedeutung, über ihren Account in sozialen Medien, als Gewährspersonen autofiktionaler Narrationen oder auch als potenzielle Konkurrent:innen zur schreibenden KI.²⁸

Die Nachbarschaft, die zunächst nur als Motiv in literarischen Texten aufzutreten scheint, öffnet eine Pforte, die den Blick auch auf gegenwärtige Schreibszenen und literarisch bedeutsame Konstellationen freigibt. In diesem Sinne kann die Untersuchung von Nachbarschaften in literarischen Texten weiterreichende Fragen anstoßen, die erstens die Möglichkeit von sozialer Begegnung, Intimität, Miteinander und

Kontakt insgesamt betreffen und zweitens die konkreten Beziehungen und Räume, in denen literarische Texte kollaborativ entstehen, in den Blick rücken. Die jeweilige kollaborative Assemblage hat dabei direkte Effekte auf die formale Gestalt des Textes: In Zusammenarbeit mit ChatGPT etwa werden die Elemente eines Satzes voraussichtlich anders arrangiert als im Zusammenspiel zweier Autor:innen, die sich Absatz für Absatz abwechselnd Text zuschicken. Die Aushandlung von so begriffenen »nachbarschaftlichen« Beziehungen und ihren Effekten lässt sich in der Literatur somit bis auf die Ebene des Kontakts zwischen Wörtern oder Silben weiterführen, wie Sandra Evans und Schamma Schahadat es bereits vorgeschlagen haben: »Nachbarschaft wird damit zu einem poetischen Prinzip. Ähnliche Zeichen geraten in einem poetischen Text in eine unverhoffte Nachbarschaft, geraten in eine Kontiguitäts-Beziehung.«²⁹ Unter diesem Gesichtspunkt kann man auch die rhetorische Figur der Metonymie und die grammatische Fügung des Syntagmas als Formen der poetischen Nachbarschaft begreifen.³⁰ Bereits der Literaturtheoretiker Michail Bachtin diskutierte am Beispiel von François Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* (1532–64) die »Herstellung unerwarteter Nachbarschaften« als literarisches Verfahren.³¹ Und tatsächlich spielt neben einem übertragenen Verständnis abstrakter Nachbarschaft inzwischen auch die wahrscheinlich anmutende Nähe zwischen zwei Elementen mit Blick auf die Textproduktion eine immer größere Rolle. Textgenerierende Large Language Models wie GPT-3 oder GPT-4 nutzen nämlich die Berechnung der Wahrscheinlichkeit nebeneinanderstehender Elemente (sogenannter token), um Sätze zu bilden, wobei die Reichweite sinnvoll anmutender Konstellationen von Elementen, die das Modell berechnen kann, sich stetig ausdehnt.³²

Damit ist nicht gesagt, dass wahrscheinliche Nachbarschaft ein ausreichendes Kriterium zur Aneinanderreihung von Textelementen bildet – und dass die Sprachmodelle automatisch die inhaltliche und narrative Verantwortung für diese textuellen Korrelationen über- oder gar die Autorfunktion einnehmen könnten. Vielmehr stellt sich die Frage, in welchen kollaborativen Anordnungen menschliche und nicht-menschliche Akteur:innen in der Textproduktion heute und in

Zukunft zusammenarbeiten können – und *wie* in ihrer Zusammenarbeit bedeutsame Effekte auf der Ebene der Wörter und Sätze bewirkt werden. In dieser Frage konvergieren schließlich alle genannten Aspekte von Nachbarschaft: In welchen kollaborativen Konstellationen und zwischen welchen Akteur:innen entwickeln sich heute Formen des Kontakts, die für die Gegenwartsliteratur ästhetisch relevant sind? Um diese Fragen – nach dem Kontakt, der Kollaboration und Kooperation und nach den Möglichkeiten von ästhetisch bedeutsamer Korrelation innerhalb und außerhalb von Texten – soll es im Folgenden gehen. Vor dem Hintergrund der sich derzeit rasch wandelnden Produktionsbedingungen und Valorisierungspraktiken von Texten kann das vorliegende Buch selbst nur als Zusammenstellung von Einblicken in einen Arbeitsprozess gelten, der fort dauert. Die Rollen und Positionen im Diskurs und in der künstlerischen Praxis, die hier beschrieben werden, sind beweglich, die ausgewählten Beispiele selektive Lektüren, die mir zum Zeitpunkt des Schreibens für die Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur relevant erschienen. Vielleicht wird auffallen, dass sich die Kapitel, die jeweils auch einzeln gelesen werden können, den aktuellen literarischen Texten oft von der Seite nähern, also nicht über direkte Lektüren, sondern über eine Auseinandersetzung mit dem theoretischen oder kritischen Diskurs, mit Positionen aus den bildenden Künsten und dem Film oder über den Umweg eines historischen Beispiels. Auch das gehört zum Blick aus der Perspektive der Nachbarin, die das Buch gewählt hat, um nicht so sehr zu identifizieren, was Gegenwartsliteratur *ist*, sondern zu beschreiben, in welchen Relationen sie steht und entsteht.

Anmerkungen

- 1 Zur Beziehungsform der Nachbarschaft vgl. auch Christina Schües, »Nachbarschaft – eine fragile Beziehung«, in: Michael Staudigl, *Gesichter der Gewalt. Beiträge aus phänomenologischer Sicht*, Paderborn: Fink 2014, S. 333–351.
- 2 Es geht hier um die vielfältigen Relationen, in denen ein Text auf unterschiedlichen Ebenen stehen oder die er herstellen kann. Zu einer Begriffs- und Theoriesgeschichte einer Situiertheit, die im Unterschied dazu deutlicher auf den Standpunkt des Sprechers im Text reflektiert vgl: Florian Sprenger, *Ich-Sagen. Eine Genealogie der Situiertheit*, Berlin: August 2025.
- 3 Für eine Übersicht über Geschichte und das weitere theoretische Spektrum des (englischen) Begriffs »neighbor« vgl. Kenneth Reinhard, »Neighbor«, in: Barbara Cassin u. a. (Hg.), *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, übers. v. Steven Rendall u. a., Princeton, Oxford: Princeton University Press 2014, S. 706–712.
- 4 Vgl. z. B. Roswitha Schieb, *Berliner Literatur-Geschichte. Epochen, Werke, Autoren, Schauplätze*, Berlin: Elsengold 2019; Andrew J. Webber (Hg.), *The Cambridge Companion to the Literature of Berlin*, Cambridge: Cambridge University Press 2017.
- 5 Jan Brandt, *Ein Haus auf dem Land/Eine Wohnung in der Stadt*, Köln: Dumont 2019.
- 6 Brandt, *Eine Wohnung in der Stadt*, S. 28.
- 7 Jens Bisky, *Berlin. Biographie einer großen Stadt*, Berlin: Rowohlt 2019, S. 12.
- 8 Lutz Seiler, *Stern 111*, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 230.
- 9 Ebd., 188.
- 10 Ebd., S. 522.
- 11 Emma Braslavsky, *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, Berlin: Suhrkamp 2019.
- 12 Rüdiger Campe, »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 269–282.
- 13 Zum Begriff der Assemblage vgl. auch Marcus Twellmann, »Assemblage (Collage, Montage): für einen neuen Formalismus«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 93 (2019), S. 239–261,
- 14 Henri Lefebvre, *Das Recht auf Stadt*, übers. v. Birgit Althaler, Hamburg: Nauutilus 2016, S. 84.
- 15 Ebd., S. 82.
- 16 Ebd., S. 86.
- 17 Georg Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 116–131, hier S. 127.
- 18 Ebd.

- 19 Vgl. dazu Pola Groß/Hanna Hamel (Hg.), *Sprache und Literatur* 51:1 (2022): *Neue Nachbarschaften. Stil und Social Media in der Gegenwartsliteratur*.
- 20 George P. Landow, »What's a Critic to Do? Critical Theory in the Age of the Hypertext«, in: ders. (Hg.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1994, S. 1–48, hier S. 14.
- 21 Andreas Reckwitz, *Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2022, hier S. 229 und S. 238.
- 22 Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen: European Photography 2002, S. 43.
- 23 Felix Stalder im Rahmen der Sendung: »Radiokolleg: Kleine Geschichte des Internets (4)«, ausgestrahlt am 26.06.2025 auf Ö1, <https://oe1.orf.at/player/20250626/798312> [letzter Zugriff: 29.06.2025].
- 24 Stefanie Sargnagel, *Statusmeldungen*, Hamburg: Rowohlt 2017, S. 55.
- 25 Stefanie Sargnagel, *Dicht. Aufzeichnungen einer Tagediebin*, Hamburg: Rowohlt 2021.
- 26 Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben«, S. 129.
- 27 Roland Barthes: »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.
- 28 Dass die Entgrenzung des Textes die Bedeutung der Autorschaft eher vergrößert, stellte auch George P. Landow fest: George P. Landow, *Hypertext 2.0*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1997, S. 104. Das Verhältnis von menschlicher Autorin und Twitterbot diskutiert Hanna Engelmeier am Beispiel von Katrin Passigs @poeticdevice: Hanna Engelmeier, »Literarische Twitterbots. Überlegungen zu ihrer Macht und zu ihrem Fortleben in der Theorie«, in: Elias Kreuzmair u. a. (Hg.), *Feeds, Tweets & Timelines*, Bielefeld: transcript 2022, S. 93–110.
- 29 Sandra Evans/Schamma Schahadat, »Einleitung: Nachbarschaft in Theorie und Praxis«, in: dies., *Nachbarschaft, Räume, Emotionen. Interdisziplinäre Beiträge zu einer sozialen Lebensform*, Bielefeld: transcript 2012, S. 7–27, hier S. 10.
- 30 Ebd., S. 12.
- 31 Michail Bachtin, »Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik«, in: ders., *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, übers. v. Michael Dewey, Berlin/Weimar: Aufbau 1986, S. 262–506, hier S. 358 f.
- 32 »Während herkömmliche n-Gramm-Sprachmodelle [...] nur einigermaßen lokale Abhängigkeiten modellieren können, indem sie jedes Wort anhand der vorangehenden Sequenz von n Wörtern (normalerweise 5 oder weniger) vorhersagen, erfassen Transformer-Sprachmodelle viel größere Kontextfenster. So können sie Text generieren, der sich nicht nur flüssig liest, sondern auch über Absätze hinweg kohärent zu sein scheint.« (Emily M. Bender u. a., »Über die Gefahren stochastischer Papageien. Können Sprachmodelle zu groß sein?«, in: Hannes Bajohr/Markus Krajewski (Hg.), *Quellcodekritik. Zur Philo-*

logie von Algorithmen, übers. v. Peter Maier, Berlin: August 2024, S. 277–331). Neben der Neukonfiguration benachbarter Wörter oder Token durch LLMs ändert der breite Einsatz von KI-Werkzeugen auch die weltweiten (Arbeits-) Beziehungen und stellt durch kollaborative Vorgänge neue, problematische Nachbarschaften zwischen entlegenen Orten her, vgl. Kate Crawford, *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Crisis of Artificial Intelligence*, New Haven: Yale University Press 2021. Das Nachdenken über Mensch-Maschine-Kollaborationen und ihre ästhetischen Korrelationen gibt es nicht erst seit der Entwicklung von ChatGPT. Vgl. etwa zu Max Benses Überlegungen zum »Schreibprozess als kybernetische[m] Regelkreis« Hans-Christian von Herrmann, »Schreibmaschinenströme. Max Benses Informationsästhetik«, in: Wladimir Velminski (Hg.), *Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht*, Bielefeld: transcript 2009, S. 51–61, hier S. 61.

3. Der Berliner Schlüssel

Die Stadt Berlin tritt auch an verschiedenen Stellen im Werk des französischen Philosophen Bruno Latour in Erscheinung. In einer Essay-Sammlung, die auf Deutsch den Untertitel »Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften« trägt, geht Latour dem »Berliner Schlüssel« nach.¹ Es handelt sich um einen Schlüssel mit zwei Bärten, zu dem ein Schlüsselloch gehört, das sowohl eine waagrechte als auch eine senkrechte Öffnung hat. Gebraucht man diesen besonderen Schlüssel, den es nur in Berlin gibt, um eine dazu passende Tür zu öffnen, kann man ihn nach dem Aufschließen nicht mehr in der Richtung, aus der man gekommen ist, abziehen. Man muss ihn komplett durch das Schlüsselloch hindurchstecken und auf der anderen Seite die Tür wieder verschließen, um den Schlüssel abzuziehen. Das bedeutet, dass man das Haus nicht betreten kann, ohne die Tür hinter sich zu versperren (sofern man den Schlüssel behalten möchte).

Anstatt von handelnden Menschen und ihren sozialen Praktiken zu sprechen, berichtet Latour von »Dingen«, die »voller Menschen« seien.² Latour vollzieht in seiner Auseinandersetzung mit dem Objekt und seiner Funktion nicht nur eine konkrete soziale Praxis der Nachbarschaftsorganisation in Berlin nach, sondern gleichzeitig auch den Prozess ihrer Darstellung, Beobachtung und Modifikation durch die Wissenschaften. Folgt man Latours Argumentation, dann gibt es keine reinen »Objekte«, sondern nur »Assoziationsketten« aus menschlichen und nicht-menschlichen Wesen. Das bedeutet auch, dass Handlungsmacht nicht bei einzelnen, sich bewusst verhaltenden Subjekten liegen kann, sondern dass sie in Assemblagen, Kollektiven, Netzwerken verteilt ist; und eben auch auf »nicht-menschliche [] Wesen«, von denen wir gewohnt sind, sie als Dinge zu betrachten.³ Um diese These zu illustrieren, nutzt Latour im angesprochenen Text das Beispiel des Berliner Schlüssels. Bereits der Gebrauch des Gegenstands ist nicht selbsterklärend, sondern setzt Vorführung und Einübung voraus:

Die ungewohnte Handbewegung kann man nur von jemand anderem lernen, von einem Berliner, der sie selbst von einem anderen Berliner gelernt hat, der sie selbst wieder... und so weiter bis zum genialen Erfinder, den ich unbekannterweise den preußischen Schlosser nennen will.⁴

Latour erläutert die Schließenanlagentechnik und ihre Funktionsweise, indem er eine Archäologin einführt, die sich ihre Kenntnisse in einem Prozess des *trial and error* sukzessive aneignet. Die möglichen Szenarien rund um den Schlüssel werden dabei immer komplizierter: Der Hauswart kann zum Beispiel mit einem zusätzlichen Schlüssel bestimmen, ob das Schloss die Besitzer:innen eines Berliner Schlüssels zum Schließen (nachts) oder zum Offenlassen der Tür (tagsüber) zwingt. Der Zweck dieses Zusatzschlüssels ist die zeitlich geregelte Zugangskontrolle für die Bewohner:innen, denen es nicht selbst überlassen ist, zu entscheiden, ob nach ihnen eine Person ohne Schlüssel das Haus betritt oder verlässt. Schließlich führt Latour für die Pointe seines Textes nach der Archäologin und dem Hauswart noch eine weitere Figur in die kurze Erzählung ein:

Unsere Archäologin, die in Soziologie etwas bewandert war, sah mit einem gewissen Vergnügen, wie der Preußische Schlosser hier alle Berliner zwang, sich der harten kollektiven Disziplin zu unterwerfen, und bereitete sich schon darauf vor, einen Artikel im Stil Foucaults zum Thema zu schreiben, als ihr Kollege vom Wissenschaftszentrum einen Berliner Schlüssel aus der Tasche zog, bei dem der Bart sorgfältig glattgefeilt war! Sein Schlüssel war zum Hauptschlüssel geworden, er glich in jedem Punkt dem des Hauswarts. Statt gezwungen zu sein, hinter sich abzuschließen, konnte er entweder die Tür für seine nächtlichen Besucher geöffnet lassen oder sie tagsüber angesichts ungebeter Gäste verschließen und somit die Auslösung des Mechanismus durch den Hauswart aufheben... Er war wieder sein eigener Herr geworden und dem Preußischen Schlosser entwischt. Berlin war wirklich eine ambivalente Stadt, symbolisiert durch die Verdopplung des Schlüsselbarts und ihre anschließende Verwerfung.⁵

In dem Schlüssel materialisiert sich zunächst scheinbar ein Machtgefüge. Aber die Machtverhältnisse lassen sich offenbar verändern, indem man sich wie der Kollege vom Wissenschaftszentrum durch Abfeilen des Bartes eine erweiterte Funktion des Schlüssels zu eigen macht (dass es sich bei dieser Person ausgerechnet um einen soziologisch versierten Mitarbeiter einer wissenschaftlichen Institution handelt, ist wohl kein Zufall). Latour möchte seine Leser:innen mit dieser Erzählung selbst dazu verführen, sich von den »modernen«⁶ Beschreibungskategorien sozialer Praktiken abzulösen:

[D]ie asymmetrische Einkerbung im Schlüsselloch und der doppelbärtige Schlüssel »drücken« nicht die disziplinarischen Beziehungen »aus«, »symbolisieren« sie nicht, »reflektieren« sie nicht, »verdinglichen« sie nicht, »objektivieren« sie nicht, »verkörpern« sie nicht, sondern machen sie, sie bilden sie. [...] [D]as Soziale läßt sich nicht aus Sozialem aufbauen, es braucht Schlüssel und Schlösser.⁷

Die scheinbar aktionslosen Gegenstände – die Schlüssel – werden in Latours Darstellung zu Akteur:innen, die Handlungsmacht innerhalb der sozialen Ketten tragen, Interaktionen ermöglichen und verhindern. Der Schlüssel muss dafür nicht unbedingt in Metall materialisiert sein. Auch ein Zahlencode, den sich die Hausbewohner:innen für ihre Schließanlage einprägen, kann diese Rolle einnehmen. In allen Fällen bleibt die Verteilung der Handlungsmacht zwischen Menschen und vermeintlichen Objekten hybrid:

Betrachtet man die Dinge, so stößt man auf Menschen. Betrachtet man die Menschen, so wird gerade dadurch das Interesse für die Dinge geweckt. Richtet man seine Aufmerksamkeit auf die harten Dinge, schon werden sie weich, sanft und menschlich. Richtet man seine Aufmerksamkeit auf die Menschen, schon werden sie elektronisch, automatisch oder digital.⁸

Aus dieser Verschränkung von menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträger:innen ergibt sich eine Verkettung der Kontiguität, ein Netzwerk, in dem man von einem immer weiter zu einem Nächs-

ten gelangt, ohne jemals ein kontrollierendes Zentrum oder einen letzten einzelnen, isolierten Akteur identifizieren zu können. In Latours Theorie bewegt sich jede Handlung und jede handelnde Instanz somit in einem unendlichen Nachbarschaftsverbund, der sowohl Zwänge als auch Potenzial zur Veränderung in sich trägt.

In *Kampf um Gaia* beschreibt Latour die Welt einige Jahre später entsprechend auch als »gemeinsame Austauschzone«,⁹ in der »Lebewesen keine Grenzen aufweisen und sich fortwährend überlagern und ineinander verschränken«.¹⁰ In Gaias Beziehungsgefüge finden sich die Akteur:innen in permanenter, auch nichtintentionaler Wechselwirkung: »[W]as für einen Akteur am Ausgangspunkt der Untersuchung gilt, trifft auch auf alle seine Nachbarn zu. Wenn A um seines Überlebens willen B, C, D und X modifiziert, dann modifizieren B, C, D und X rückwirkend A.«¹¹ Bis in die Definition des Klimas, das ein Resultat zwar nicht immer intentional organisierter, aber doch verbundener Gestaltung ist, wiederholt sich daher die zentrale Rolle nachbarschaftlicher Verhältnisse bei Latour: »Das Klima ist das historische Ergebnis gegenseitiger, aufeinander einwirkender Verbindungen zwischen allen wachsenden Kreaturen.«¹² Ein solcher gleichermaßen globaler wie lokaler Nachbarschaftsverbund ist allerdings nicht einfach harmonisch, sondern geprägt von Konflikten. Jede:r beteiligte Akteur:in und jedes Kollektiv haben andere Interessen, die zum Teil in Widerspruch zueinander stehen. Wie Nachbar:innen in einem Mietshaus hängen die Wesen, die die Welt bevölkern, von ihrer Fähigkeit zur Koexistenz ab. Deshalb schlägt Latour einen Aushandlungsprozess vor, der zunächst dazu führen soll, dass bestehende, konfligierende Interessen als solche erkannt und beschrieben werden. Dabei schließt er auch Interessen nicht-lebender Instanzen wie der »Ozeane« mit ein. Diese müssten letztlich parlamentarisch repräsentiert werden, damit die Interessenskonflikte und Bedürfnisse gemeinsam debattiert werden können. Um in eine solche Verhandlung einzutreten, ist es wichtig, dass die Akteur:innen lokalisiert sind, also wissen und deklarieren können, auf welches »Territorium« sie angewiesen sind.

Ein Territorium ist nie allein geografisch, sondern auch historisch eingebunden, nicht zuletzt in die Geschichte der Wissenschaften und

deren vorausgegangene Theorien. Latour ordnet das eigene Denken nicht in bereits bestehende Disziplinengeschichte und Diskurse ein, sondern arrangiert und interpretiert diese neu. In Alfred North Whitehead und Gabriel Tarde findet er zwei zentrale, in keiner (sub-)disziplinären Geschichte kanonisierte Autoren für seine Theorie eines nicht dichotom funktionierenden modernen Denkens. Aber auch vertraute historische Orte und Ereignisse bilden für Latour Referenzpunkte, die er den eigenen Überlegungen ein- und deren Bedeutung er dabei teilweise auch umschreibt. *Wir sind nie modern gewesen* endet mit einer Berlin-Referenz, die die historische Bedeutung des Mauerfalls für Europa und damit das besondere, symbolische und historische Potenzial der Stadt hervorhebt:

An uns ist es, die Art und Weise zu ändern, wie wir verändern. Oder es war umsonst, daß die Berliner Mauer während des wundersamen Jahrs der Zweihundertjahrfeier der Französischen Revolution fiel, um uns diese einzigartige Lektion der Dinge über das gemeinsame Scheitern von Sozialismus und Naturalismus zu erteilen.¹³

Die historische Koinzidenz des Jubiläums der französischen Revolution mit dem Fall der Berliner Mauer demonstriert für Latour, dass sämtliche moderne Projekte der Grenzziehung (seien sie epistemologisch oder politisch) nicht funktioniert haben. An ihre Stelle tritt symbolisch ein Übergang, dessen Potenzial erst eingelöst werden kann. Für Latour gehört dazu im 21. Jahrhundert, die Verstrickungen mit anderen Lebewesen und mit der Geschichte zu akzeptieren und für sie Verantwortung zu übernehmen. In seinen Beschreibungen einer vernetzten Existenz in einem nachbarlichen Gefüge äußert sich deshalb kein Umwelt-Determinismus.

Den Fall der Berliner Mauer greift Latour mehr als zwei Jahrzehnte später nochmals am Beginn des *Terrestrischen Manifests* auf. Auf der ersten Seite des Buches spricht er vom Symbol des Mauerfalls, mit dem »still und leise eine andere Geschichte« begonnen habe.¹⁴ Er setzt das Ereignis hier in ein Verhältnis zu den aktuellen klimapolitischen Herausforderungen. Und er ist überzeugt, dass »die Explosion der Un-

gleichheiten, das Ausmaß der Deregulierung, die Kritik an der Globalisierung [...], vor allem, das panische Verlangen nach einer Rückkehr zu den frühen Schutzmaßnahmen des Nationalstaats« nicht ohne Bezugnahme auf Klimafragen zu verstehen und zu lösen seien.¹⁵ Abermals verschränkt Latour in diesem politischen Argument die im modernen Denken getrennten Bereiche von Natur und Gesellschaft in einer »metamorphe[n] Zone«. ¹⁶ Deutlich wird dabei auch die politische Rolle der Wissenschaftler:innen, denen die Aufgabe zugeschrieben wird, die Akteur:innen zu vermehren und zu vertreten: »jede Disziplin, jedes Spezialfach, jedes Labor, jede Expedition *vermehrt* die überraschenden Agentien, aus denen die Welt besteht – Agentien, die sich anhand des technischen Vokabulars, von dem die wissenschaftlichen Artikel wimmeln, mühelos verfolgen lassen.«¹⁷ Weil auch die Wissenschaftler:innen aktiv an dem Bild mitarbeiten, das wir von unseren Existenzbedingungen gewinnen, haben sie die Möglichkeit, politische Veränderung zu initiieren, indem sie etwa mit überkommenen Vorstellungen und Beschreibungsformen brechen. Die Beschreibungssprache, die Fachterminologie der Disziplin erlaubt darüber hinaus, neue Existenzweisen und neue Akteur:innen wahr- und in einen kollektiven Aushandlungsprozess aufzunehmen. Ob solche (Neu-)Beschreibungen tatsächlich politisch wirksam werden, steht auf einem anderen Blatt, aber zumindest formuliert Latour damit einen Vorschlag, um »bestimmte politische Emotionen auf neue Objekte hin [zu] kanalisier[en]«. ¹⁸

Die Wissenschaftlerin ist bei Latour nicht nur diejenige, die Funktion und Effekte des Berliner Schlüssels untersucht, sondern auch diejenige, die sie transformiert. Indem der Bart vom Schlüssel abgefeilt wird, kann man sich von bisher gültigen Spielregeln emanzipieren. Wissenschaftliche Tätigkeit beschränkt sich bei Latour nicht auf die Beschreibung und auch nicht auf die teilnehmende Beobachtung, sondern durch die wissenschaftliche Tätigkeit erweitert sich der Handlungsspielraum für alle; im konkreten Fall dahingehend, dass das Durchschauen und die Modifikation des Schlüssels neue Interaktionen und Passagen zulassen.

Was bedeutet dieser Exkurs zu Latours Geschichte über den Berliner Schlüssel für die folgenden Überlegungen zum »nächsten Text«?

Zum einen bildet das relationale Denken Latours, das die Beziehungen zwischen den Handelnden, den menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen als Gegenstand der Untersuchung privilegiert, für das Folgende einen theoretischen Kontext. Dabei geht es mir nicht um die Applikation einer Theorie oder einer Methode, sondern um eine Aufnahme von Denkbewegung und Beziehungstiftung. Gerade weil Latours Theorie sowohl disziplinär als auch hinsichtlich ihres Abstraktionslevels nicht eng gebunden ist, kann sie hilfreich sein, ausgehend vom konkreten Konzept der Nachbarschaft, kollaborative Beziehungen auf mehreren Ebenen zu erkennen, zu untersuchen und auch miteinander zu vermitteln, und zwar unter anderem, wie im vorangegangenen Kapitel bereits skizziert, als im Text thematisiertes Sujet, auf literatursoziologischer und praxeologischer Ebene, als Relation zwischen den bedeutungstragenden und -stiftenden Elementen im Text und nicht zuletzt auch als Beziehung zwischen Textformen wie der Theorie und der Literatur. Latours Referenz auf den Berliner Schlüssel demonstriert anschaulich, wie ein solcher Transfer zwischen der Auseinandersetzung mit einem konkret lokalisierten Ding (dem Berliner Schlüssel) und komplexen politischen und wissenschaftstheoretischen Fragen in der Darstellung ein und desselben Textes glücken kann. Seine Texte führen außerdem den Spielraum vor Augen, den die wissenschaftliche Narration hat, indem sie scheinbar vertraute Themen, historische oder aktuelle Gegenstände einerseits aus dem Vertrauten dekontextualisiert, andererseits in eine unerwartete Nähe zueinander rückt. Latours Texte zeigen in ihrer Darstellungsform einen Mut zur erzählenden Herstellung neuer, manchmal überraschender oder irritierender Nachbarschaften.

Das Forschungsprojekt zu den »Nachbarschaften der Berliner Gegenwartsliteratur« war als »Transfer-Projekt« angelegt. Ein solches Projekt geht von der Möglichkeit aus, dass das als »wissenschaftlich« qualifizierte »Wissen« nicht allein von einem Kreis aus Expert:innen formuliert werden oder für diese nachvollziehbar sein muss, sondern dass es in einem öffentlichen Austauschprozess entsteht und vermittelbar ist. Das Publikum bleibt dabei nicht passiver Rezipient, sondern nimmt im besten Fall Teil an der Entstehung von Fragen und

Überlegungen rund um das Schreiben in der Gegenwart. Auch die Theoretiker:innen, die Autor:innen, Kritiker:innen und das Publikum sind als Nachbar:innen in der Auseinandersetzung mit dem literarischen Geschehen in der Stadt und über diese hinaus zu betrachten. Alle zusammen stellen bedeutsame Bezüge her, in denen Texte erschlossen, neu verstanden und damit auch erneut hervorgebracht und anders gebraucht werden können. Das bedeutet, der herausfordernden Tätigkeit des Übersetzens zwischen sehr konkreten und sehr abstrakten Fragen nachzugehen, zwischen lokalen, scheinbar eng begrenzten Problemen des sozialen Miteinanders und assoziativen Übergängen, zwischen abstrakten Feldern wie Theorie und Literatur, die mögliche Horizonte nahezu unbegrenzt erweitern können. In der Tat kann und soll Nachbarschaft in dieser Hinsicht als »Transfer«-Thema dienen, das das Feld einerseits öffnet, andererseits immer wieder daran erinnert, dass es konkrete Orte gibt, an denen die scheinbar so immaterielle Arbeit am Text lokalisiert werden kann und muss. Diesen Weg des »Transfers« kann man auch im Sinne von Latours relationalem Denken und Darstellen deuten. Theoretischer Text hat sich bei Latour implizit immer schon bei seiner literarischen Nachbarin angesteckt und an ihr abgearbeitet, greift über die engen Grenzen präzise definierter Begriffe hinaus, erweitert seinen Grund manchmal über bekannte Grenzen hinweg, lässt aber auf keinen Fall starre Fronten alter, unlösbarer Konflikte gelten. In diesem Sinne könnte eine Theorie der (Gegenwarts-)Literatur selbst zu einem Berliner Schlüssel mit abgefeiltem Bart werden, der im besten Fall neue Formen des Übergangs und der Passage erlaubt. In Latours Sinn wäre eine solche Theorie außerdem verantwortlich für das Bild, das sie von der Literatur zeichnet, denn in dem Moment, in dem theoretische Texte literarische Texte zu ihrem »Gegenstand« machen, gehen sie mit ihnen eine Beziehung ein, die man sowohl als politisch als auch als intim begreifen kann.

Anmerkungen

- 1 Der Text ist auch in einer eigenständigen Publikation erschienen: Bruno Latour, *Der Berliner Schlüssel. Erkundung eines Liebhabers der Wissenschaft*, übers. und mit einem Kommentar von Gustav Roßler, Berlin: botopress 2021.
- 2 Ebd., S. 9.
- 3 Ebd., S. 11.
- 4 Ebd., S. 18.
- 5 Ebd., S. 21.
- 6 Für Latours Modernekritik vgl. Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. Der Begriff »modern« steht in diesem Zusammenhang für eine nach Latour widersprüchliche Praxis, zwischen Natur und Gesellschaft zu trennen.
- 7 Bruno Latour, *Der Berliner Schlüssel*, S. 24.
- 8 Ebd., S. 26.
- 9 Bruno Latour, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, übers. v. Achim Russer u. Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 124.
- 10 Bruno Latour, *Das terrestrische Manifest*, übers. v. Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 97.
- 11 Latour, *Kampf um Gaia*, S. 174.
- 12 Ebd., S. 186.
- 13 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 192.
- 14 Latour, *Das terrestrische Manifest*, S. 9.
- 15 Ebd., S. 10.
- 16 Latour, *Kampf um Gaia*, S. 252.
- 17 Ebd., S. 278.
- 18 Latour, *Das terrestrische Manifest*, S. 10.

II. Kollaboration und Kontrolle

1. Kritische Grenzen

Die Beziehung der Literaturwissenschaft zu gegenwartsliterarischen Texten ist nicht allein beschreibend oder analytisch, sondern oft auch kritisch. Im Feuilleton oder in Literatursendungen sprechen Literaturwissenschaftler:innen in der Rolle der Kritiker:innen Empfehlungen und Warnungen aus und bieten dem Publikum so Orientierung an. Diese öffentliche Rolle teilen sie sich inzwischen mit nicht-professionellen Leser:innen, die ihr Publikum online in Formaten wie BookTok finden. Oft stellt sich die Beziehung zwischen den verschiedenen Kritiker:innen als Wettbewerbsverhältnis dar, zum Beispiel wenn behauptet wird, dass eine Trennlinie zwischen den »filter bubbles« begrenzter Online-Communities und einer öffentlichen, professionell literaturkritischen Debatte gezogen werden müsse¹ – selbst wenn es heute eine Reihe diskursiver Zwischenformate und Übergänge zwischen klassischem Feuilleton und neuen Formaten gibt.²

Dabei geht es nie allein um das Format der Kritik, sondern zugleich auch um die Form der beurteilten und bevorzugten Literatur. Besonders deutlich hat sich das im deutschen Sprachraum in der Diskussion um die kritische Kategorie des sogenannten Midcult gezeigt: 2021 stellt der Literaturwissenschaftler und Kritiker Moritz Baßler in der Zeitschrift *POP* erstmals fest, dass sich ein neuer Midcult in der Literatur ausgebildet habe. Baßler bezeichnet damit gefällige Texte, die Leser:innen ein Mischangebot zwischen Unterhaltung und Kunstdiskurs machen:

Erfolgreich adressiert werden Leserinnen und Leser, die die Mühen »schwieriger« Kunst nicht mehr auf sich nehmen wollen oder können und doch am bürgerlich valorisierten Kunstdiskurs, also an »High Art« teilhaben wollen.³

Den großen Erfolg des Midcults führt Baßler unter anderem auf eine neue Kultur der Kritik zurück, die in direktem Zusammenhang mit der Entwicklung digitaler Medien steht. Dabei beobachtet er, dass klassische Gatekeeper:innen – wie das Feuilleton – an Bedeutung verlieren, während »niedrigqualifizierte Meinungsblasen«⁴ wirksam ihre Favorit:innen in den Vordergrund spielen können. Im Unterschied zum klassischen Midcult, den schon Umberto Eco kannte,⁵ wolle der *neue* Midcult nicht allein der Unterhaltung dienen, sondern erhebe zusätzlich den Anspruch, »bedeutende Literatur zu sein«.⁶ Midcult-Texte folgen, wie Baßler feststellt, nicht allein kommerziellen Interessen, sondern arbeiten mit ästhetischen und moralischen Codes, die eine bestimmte Rezeptionsgemeinschaft ansprechen, indem sie deren Position und Erwartungshaltung bestätigen.⁷

Baßlers Essay sorgte für einigen Wirbel, unter anderem, weil er Autor:innen derjenigen Texte, die er dem neuen Midcult zuschlägt, namentlich erwähnt. An seiner Diagnose zum neuen Midcult entzündete sich eine Feuilleton-Debatte rund um die Kritik an der Kritik: »Rasend unsachlich« nannte Marie Schmidt Baßlers Argumentation in der *Süddeutschen Zeitung*,⁸ während Jan Wiele in der *FAZ* noch über ein Jahr nach Erscheinen des Textes von einer »erfrischenden Polemik« sprach.⁹ Diese Debatte ist nicht nur vor dem Hintergrund der jüngsten Entwicklungen neuer Medien zu sehen, sondern auch im Zusammenhang der schon viel länger laufenden Diskussionen über die gesellschaftliche Rolle der Kritik, zu der Klagen über ihre chronische Unterfinanzierung genauso gehören wie die Marotte der Kritiker:innen, die eigene Tätigkeit permanent öffentlich infrage zu stellen.¹⁰ Solche kritischen Selbstbefragungen sind nicht nur ein Phänomen des Feuilletons. Innerhalb der (kritischen) Wissenschaften waren es in den letzten Jahrzehnten vor allem die Science and Technology Studies (STS), die ein modernes Verständnis von »Kritik« auf

mehreren Ebenen problematisiert, dabei aber auch weiterentwickelt haben. Während es in der literaturkritischen Debatte um die Überprüfung der professionellen Position geht, befragen die STS in erster Linie das, was man in der modernen Wissenschaft eine kritische beziehungsweise objektive Distanz zu den wissenschaftlichen Gegenständen genannt hat. Beide Debatten ähneln einander darin, dass eine professionelle Praxis, die sich lange Zeit in einer unantastbaren Vormachtstellung wähnte, mitsamt all ihrer Spielregeln infragegestellt wird.

Nachdem die Vertreter:innen der STS, darunter Latour, jahrzehntelang für den sozialen Anteil an der »Konstruktion« wissenschaftlicher Fakten argumentiert haben – und damit auch gegen die konventionelle Vorstellung einer Objektivität, die von ihren Beobachter:innen und Beschreiber:innen unabhängig wäre –, steht inzwischen zur Diskussion, inwiefern die STS auch ein Brandbeschleuniger für die Entstehung alternativer Fakten und Verschwörungstheorien sind.¹¹ Latour hat diese Unterstellung als Vertreter der STS zurückgewiesen und für eine zeitgemäße Form von Kritik argumentiert, die Wissenschaftler:innen weiterhin in ihrer Rolle als Expert:innen und damit auch als Fürsprecher:innen ihrer Gegenstände ernst nimmt. Kritik sei als »eine vielseitige Untersuchung« zu verstehen, die sowohl die Arbeitsweisen unterschiedlicher Disziplinen verbindet als auch die Übersetzungsprozesse zwischen scheinbar stabilen Fakten und den vielfältigen »Teilnehmer:innen« beschreibt, die in ihnen »versammelt« sind.¹² Er hält also am Potenzial der modernen Kritik fest und steht damit selbst noch in einer Tradition der Aufklärung.¹³ Deren Auftrag formuliert er aber neu, und zwar in Form eines kooperativen, nicht eines distanzierenden Prozesses: Vor allem der Gebrauch einer neuen Beschreibungssprache soll ein weiterreichendes Verstehen derjenigen Zusammenhänge ermöglichen, innerhalb derer verlässliches Wissen hervorgebracht wird.¹⁴ Kritik muss sich und die eigene Praxis erst selbst verstehen, um dann zu begreifen, wie ihre Gegenstände konstituiert werden. So ähnlich haben das – unter anderen historischen Vorzeichen – auch Immanuel Kant in »Was ist Aufklärung?« (1784) und Michel Foucault in »Was ist Kritik?« (1978) versucht. Beiden Philosophen ging es darum, zu durchschauen, welche Mechanismen des

Erkennens und der Machtausübung in ihrer jeweiligen Gegenwart vorherrschen – und darum, wie man über Kritik neue Räume für das Erkennen und Verstehen öffnen kann. Im Lauf der Geschichte lässt sich außerdem eine zunehmende Politisierung der Beziehung zwischen den Kritiker:innen und ihren Gegenständen beobachten; die Art und Weise der kritischen Haltung selbst wird zum Politikum.¹⁵

Für die Literaturwissenschaft ist in diesem Zusammenhang besonders Rita Felskis Position der »Postkritik« im Anschluss an Latour relevant: Kritik solle sich laut Felski nicht negativ in einer Hermeneutik des Verdachts erschöpfen. Stattdessen müsse sie »ihre Aufmerksamkeit auf die vielfältigen Akteur:innen, mit denen Literatur verflochten ist, und auf die Besonderheiten ihrer Interaktionen richten«.¹⁶ Sowohl bei Latour als auch bei Felski wird eine ko-konstitutive Kraft der Kritik deutlich, die über das Verhältnis zu ihren Gegenständen deren Wahrnehmung und zukünftige Rolle mitgestaltet. Die Kritiker:innen tragen wie die Wissenschaftler:innen eine Verantwortung für ihre Gegenstände. Sie bleiben ihnen gegenüber nicht auf sicherer Distanz, sondern treten mit ihnen in Austausch und Kontakt. Dieser Kontakt verändert nicht nur die kritisierten Gegenstände, sondern kann seinerseits die kritische Perspektive transformieren. Eine solche kritische Bezugnahme ist deshalb nie nur eine äußerliche Wertung, sondern wirkt darüber hinaus beziehungs- und bedeutungstiftend, sowohl für das weitere Verständnis von Literatur als auch von Kritik. Das heißt, dass Kritik und Literatur in einer gemeinsamen Austauschzone und einem Aushandlungsprozess agieren, in dem sie ihre Rollen und Funktionen beständig wechselseitig neu definieren können. »Kritik« und »Literatur« sind dabei nicht als abstrakte Größen aufeinander bezogen, ihre Beziehung entwickelt sich vielmehr konkret in der Auseinandersetzung zwischen einzelnen Kritiker:innen und Texten.

Moritz Baßler adressiert seine Stellungnahme, welche Form der (professionellen) Kritik zukünftig wünschenswert sein könnte, an eine potenziell breite Öffentlichkeit. Dabei stellt er sich und seinen Leser:innen folgende, vor dem Hintergrund einer im Netz gegenwärtig zu beobachtenden, neuen laienhaften und intensiven Buchbegeisterung¹⁷ berechtigte Frage:

Was haben wir denn aus unserer professionellen Warte sinnvoll, legitim und Erfolg versprechend zum Diskurs beizutragen im Angesicht einer Rezeption, die sich weitgehend in Leseschaften und Stilgemeinschaften abspielt, in größeren oder kleineren Bubbles, die sich zur vollen Zufriedenheit selbst über das verständigen können, was ihnen gefällt und guttut?¹⁸

In Baßlers Darstellung beschränken sich die jüngeren Formen der nicht-professionellen Literaturkritik und -rezeption hier auf jeweils partikulare, homogenisierte Schauplätze. Davon setzt sich eine etablierte Literaturkritik mit ihren kontroversen, auf einen öffentlichen Diskurs fokussierten Werten deutlich ab. Dieser scheinbaren Grenzziehung wohnt eine eigene kollaborative Logik inne, von der die moderne Kritiker:innenposition Latour zufolge immer schon profitiert hat: Einerseits entlarvt sie ihren Gegenstand (den Midcult) als problematisches, determinierendes Faktum. Andererseits ruft sie dazu auf, sich durch einen Perspektivenwechsel (sowohl in der Literatur als auch in der Kritik) von dieser Determination zu emanzipieren und den Blick stattdessen auf andere Texte und reflektiertere Weisen ihrer Betrachtung zu lenken. Der Midcult ist jedoch weder ein objektives Faktum (in Latours Terminologie hieße das »matters of fact«) noch ein allein diskursives Produkt (»matters of concern«), sondern eine Mischform aus beidem. Das bedeutet, dass die charakteristischen Eigenschaften des Midcult zwar durch den literaturkritischen Expert:innen-Diskurs benannt, dabei aber auch konturiert und im Grunde sogar erst etabliert werden.¹⁹ Gerade im Fall der Literaturkritiker:innen zeigt sich – eigentlich noch deutlicher als im Fall von naturwissenschaftlichen Untersuchungen – dass sich ihre Praxis der Kritik weder allein in Geschmacksdiskursen noch im kenntnisreichen, durch wissenschaftliche Autorität verbürgten Benennen von Fakten erschöpfen kann, sondern dass ihre Gegenstände in der Kreuzung beider Praktiken entstehen. Macht man sich diese Perspektivenüberlappung bewusst, werden auch ihre »Gegenstände« in ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit sichtbar.

2021 erschien die von Moritz Baßler gemeinsam mit Heinz Drügh verfasste *Gegenwartsästhetik*, 2022 folgte Baßlers *Populärer Realismus*.

Die These zum Midcult wird darin zu weiterreichenden Ausführungen über einen »Populären Realismus« ausgebaut, der in erster Linie das Vertraute und Erwartbare in Serie produziere. Das sei künstlerisch nicht besonders interessant, dafür aber gut geeignet für Übersetzung und Verfilmung. Die Verwertbarkeit populärrealistischer Texte »in einem großen Medienverbund« verdankt sich auch ihrer »Betonung der Inhalte, deren Bezug zum verwendeten Sprachmaterial marginalisiert ist.«²⁰ Die Kritik beschränkt sich nicht auf die formalen Eigenschaften der Midcult-Texte, sondern richtet sich auch auf das Zusammenspiel inner- und außerliterarischer Elemente – unter anderem den gegenwärtigen Trend zur Autofiktion und dem Spiel mit der Identifikation von Autorperson und Hauptfigur. Vor diesem Midcult-Panorama heben sich nun wiederum diejenigen Texte gut ab, die Baßler zur »(noch) besseren Literatur«²¹ zählt, und zwar die »Kalkülromane«. Texte dieses Genres partizipieren zwar auch am Mainstream des Realismus, bieten aber im Unterschied zum Midcult Öffnungen von »Möglichkeitsräumen« an; sie machen aus seiner Sicht »ästhetisch wie intellektuell komplexe Angebote«.²² Wesentlich für die Abweichung von einem negativ bewerteten Realismus (Midcult) sind für Baßler die Dialogizität oder Ambivalenz der Texte und damit ihre interne Offenheit für andere, paradigmatische Optionen. Das führt er in *Populärer Realismus* aus:

Am Horizont unserer Studie über Populären Realismus scheint damit die Idee eines Realismus auf, der nicht auf Schließung, auf Identität im Einverständnis mit der jeweiligen Stilgemeinschaft durch Unterwerfung unter ihre Erwartungen zielt, sondern auf Öffnung, auf eine zukunfts-offene Verhandlung, auf »Katharsisse«. Ein solcher Realismus hätte zu seinem Prinzip nicht die Identität ($A = A$), sondern die Äquivalenz ($A \sim A'$ oder: Wo A ist, könnte auch A' sein).²³

Es geht also nicht um Abbildung, sondern um Verschiebung oder Verfremdung. Gute literarische Texte »nutzen das je Spezifische, von dem sie in ihrer Eigenschaft als fiktionale narrative Texte erzählen, nicht um bekannte Bedeutungen exemplarisch zu bestätigen, sondern um

paradigmatische Vergleiche und zukunfts offene Reflexionen zu eröffnen.«²⁴ Vermutlich möchte keine literarische Autorin und kein Autor dem Vorwurf ausgesetzt sein, das Bekannte exemplarisch zu bestätigen – selbst wenn es darum ginge, größere soziale Zusammenhänge anhand eines konkreten Schicksals darstellbar zu machen, sollte etwas bislang Unerkanntes oder Unbeschriebenes in der literarischen Annäherung zutage treten. Allerdings hat es den Anschein, als könnten die Kategorien gerade auch deshalb in so großer Klarheit eingeführt werden, weil sie von einer gegenseitigen Abgrenzung profitieren. Baßlers Intervention ist also PR für den subtileren Post-Pop-Kalkülroman und für die eigene Kritikerposition. Sie ist aber auch sehr hilfreich für den Midcult, dessen Verteidiger:innen nun auf die Barrikaden gehen – und gerade damit die mögliche Alternative erst richtig interessant machen.

An den Kalkülromanen fasziniert Baßler das nicht naheliegend Erwartbare. Beispiele für diese Literatur findet er bei Dietmar Dath oder auch Leif Randt, der in seinen Romanen oder den öffentlichen Aussagen über seine Texte selbst die geeigneten Stichworte einspielt, die vom literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Diskurs anschließend zur Beschreibung seiner Arbeiten aufgegriffen werden.²⁵ Die in Baßlers Argumentation ästhetisch höherstehende Literatur hat ein disruptives Potenzial mit Blick auf die »Realität« bestimmter Gruppen. Welchen Texten und Autor:innen ein solcher Effekt zugeschrieben wird, hängt nicht zuletzt an der Praxis der Kritik, die – kaum überraschend – im besten Fall in einer großen, geteilten Öffentlichkeit stattfinden sollte: »Ob und wodurch [ästhetisches] Gelingen jeweils eintritt, darüber lässt sich – auch akademisch – im Einzelfall durchaus streiten. Tun wir das doch!«²⁶

Wer sich auf den Streit um die vorgeschlagenen Pole zwischen Midcult und Kalkül einlässt, akzeptiert das vorgegebene, damit beherrschend werdende kritische Raster und somit auch dessen Beschreibungssprache: Midcult oder nicht, Kalkül oder nicht, oder vielleicht auch eine Mischform aus beidem? Baßler nimmt eine Binendifferenzierung des Populären vor, die selbst kalkuliert ist. Midcult und Kalkül leben also von ihrem Dialog, sie sind einander wechsel-

seitig alternative, aber einander in ihrer Existenz bestätigende Möglichkeiten. Am Ende gewinnt immer das Populäre insgesamt. Die polare Grundstruktur, auf der Baßlers Position der Kritik aufruht, wiederholt sich auf mehreren Ebenen: Professionell trennt sich von nicht-professionell, akademisch von Stilgemeinschaft. Der triviale populäre Realismus muss erst einmal markiert werden, damit sich originellere Texte von ihm abheben. Das funktioniert nicht nur in der Theorie, sondern überträgt sich auf die literaturbetriebliche Praxis, in der sich übliche Vorgänge nun ihrerseits als Züge auf einem populärrealistisch kartierten Schachbrett deuten lassen – etwa, wenn Leif Randt Olivia Wenzel für den Mörrike-Förderpreis nominiert, wie es 2021 geschehen ist. Diese Nominierung ist vor dem Hintergrund von Baßlers Midcult-Diagnose gerade deshalb bemerkenswert, weil ein »Kalkül-Autor« eine »Midcult-Autorin« nominiert. Sie wird besonders interessant, weil sie sich vor Baßlers kritischem Panorama der Gegenwartsliteratur unerwartet abhebt. »Midcult« und »Kalkül« bleiben so auch in einer literaturbetrieblichen Praxis aufeinander verwiesen – und können ihre Rollen offensichtlich spielerisch vertauschen. Ihr Stück spielt jedoch immer auf einer gemeinsamen Bühne.

Die strategisch bedeutsame Zuschreibung von Rollen und die Entwicklung kritischer Narrative, die die Relevanz der eigenen Position unterstreichen, sind so alt wie die moderne Literatur und ihr Betrieb – und sie sind ihrerseits Betriebsliteratur geworden. Vor dem Hintergrund einer neuen postdigitalen Mediensituation kann es jedoch ein wenig schwieriger sein, zu unterscheiden, an welchen Stellen altbekannte Elemente der literaturbetrieblichen Logik wiederkehren oder inwiefern sie tatsächlich neue Formen annehmen und bislang unbekannte Probleme aufwerfen. Ein Blick in die Literaturgeschichte ist hier hilfreich, um zu den aufgeheizten Diskussionen Distanz zu gewinnen. Der Sozialwissenschaftler und Publizist Wolfgang Pohrt legte in den 1980er-Jahren jenen professionellen Leser:innen, die genug von literarischen Neuerscheinungen und ihrer Kritik haben sollten, dem Ton nach gleichermaßen polemisch und ehrlich begeistert, die Lektüre von Balzac nahe:

Wer heute Neuerscheinungen rezensiert, hat große Mühe, einen langweiligeren und schlechteren Text zu schreiben als das besprochene Buch. Nichts Inferioreres als hohlköpfige Zeilenschinder unter der Berufsbezeichnung Schriftsteller habe die Menschheit in ihrer langen Geschichte hervorgebracht, muss er denken, und so stellt sich mit der Zeit eine gewisse Überheblichkeit bei ihm ein. Er sollte, wenn er sie kurieren oder dämpfen will, sich Balzac zuwenden, denn die Aufgabe, über Balzac zu schreiben, gibt ihm die verlorene Achtung vor der Literatur zurück.²⁷

Für den Umgang mit den literaturkritischen Selbstverständigungsprozessen der Gegenwart ist Balzac als Autor der großen realistischen Gesellschafts- und Desillusionsromane schon allein deshalb relevant, weil ihm – selbst tätig als Autor und als Kritiker – der Aushandlungsprozess zwischen Literat:innen und Kritiker:innen in all seinen Spielarten sehr vertraut war. In einer detaillierten Typologie schreibt Balzac zum Beispiel über den »akademischen Kritiker«:

Dieser wenig fruchtbare Kritiker nimmt ein Buch zur Hand, liest es, studiert es, verdeutlicht sich den Gedanken des Autors, untersucht ihn unter dem dreifachen Gesichtspunkt von Idee, Ausführung und Stil. Nach einem Monat macht er sich daran, seine drei Absätze zu schreiben [...] Er drehselt seine Kritik wie Boule seine Möbel.²⁸

Balzac war Vielschreiber und trank dafür außerordentliche Mengen Kaffee. Um die »Promotion-Agentur Balzac«²⁹ betreiben zu können, soll er die eigenen Texte selbst unter anderem Namen rezensiert haben. Vermutlich erfüllt Balzac mit vielen Seiten der *Menschlichen Komödie* auch die Kriterien des populären Realismus. Eines davon ist die ausgezeichnete Eignung der Romane zu ihrer Verfilmung. Theodor W. Adorno stellt fest: »Versierte mögen Balzac der schlechten Psychologie von Filmen überführen.«³⁰ Er setzt aber sofort hinzu: »Es gibt gute genug bei ihm.« Dass die Bücher verfilmbar sind, belegt die Filmgeschichte: zuletzt nahm sich der Regisseur Xavier Gianolli noch einmal der *Verlorenen Illusionen* an.³¹ Auch dieser Film und seine Rezeption legen eine Parallelisierung zwischen Balzacs Reflexionen auf

den Literaturbetrieb und der gegenwärtigen Situation nahe. »Ohne Shitstorm verkaufte sich auch damals nichts«,³² kann man in der Filmrezension der *Süddeutschen Zeitung* lesen und: »Schon damals ging es um so etwas wie Klicks«, auf der Website von Deutschlandfunk Kultur.³³

In der erzählten Welt der *Menschlichen Komödie*, also des großen Zyklus von Romanen und Erzählungen, die Balzacs Werk ausmachen, kehren die Figuren in verschiedenen Texten wieder. Mal erscheinen sie als Protagonist:innen, mal am Rande als Nebenfiguren. Die einzelnen Texte treten damit in ein Verhältnis der Nachbarschaft zueinander, verbunden durch ihre Figuren, aber zeitlich und räumlich verstreut über Schauplätze in der Provinz und Paris, zwischen denen sich Balzac selbst hin- und herbewegte, weshalb er Adorno auch als erster »paysan de Paris« gilt.³⁴ Balzac siedelt seine Erzählungen in verfeindeten Ortschaften und Salons an, in den Salons der Unter- und Halbwelt, in Zwischenräumen zwischen Journalismus und Literatur, belebt mit Figuren, die der Revolution nach- oder der Restauration anhängen oder zu verschiedenen Zeiten zwischen beiden schwanken. Zwischen diesen Polen entfaltet sich der gemeinsame Hintergrund einer weitestgehend geteilten Realität der Romane, die auf konkrete historische, politische und mediale Kontexte verwiesen sind. Die Handlung der *Verlorenen Illusionen*, des großen Romans über Aufstieg und Fall eines jungen Autors, wird im ersten Satz wie folgt lokalisiert:

In der Zeit, in der diese Geschichte spielt, waren die Stanhopepresse und die Walzen zur Verteilung der Druckerschwärze in den kleinen Provinzdruckereien noch nicht zur Anwendung gelangt.³⁵

In diesem historischen Setting wird zunächst die Vor- und Familiengeschichte einer Druckerei und ihrer Besitzer erzählt. Der junge David übernimmt diese hoch verschuldet von seinem Vater, während sein Schwager Lucien den Wunsch hegt, Autor zu werden. Die Anlage beider Biografien – des Erfinders und Druckers David und des werdenden Literaten und Journalisten Lucien – ist von Anfang an überkreuzt verflochten. Ihr verbundenes Schicksal wird von den »technischen

Veränderungen des Druckverfahrens wie des Papiers, die Literatur als Massenproduktion ermöglichten«,³⁶ ins Rollen gebracht. Balzac wiederum spricht von einer geistigen Bruderschaft der männlichen Protagonisten:

Beide [waren] von verschiedenen Seiten her bei der Poesie angelangt. Obwohl er für die schwierigsten Forschungen der Naturwissenschaften bestimmt war, drängte Lucien glühend nach literarischem Ruhm, während David, den sein sinnender Geist zur Poesie bestimmte, seinem Geschmack nach den exakten Wissenschaften zuneigte. Diese Vertauschung der Rollen machte sie zu einer Art geistigen Brüdern [sic].³⁷

Auch wenn sich beide Figuren unterschiedlichen Polen zuneigen, stehen sie in ihren jeweiligen Berufen in einer analogen Spannung zwischen dem Handwerklichen (des Druckens, des Schreibens) auf der einen Seite und dem Ingeniösen (der Erfindung, der Literatur) auf der anderen. Gesellschaftliche Rollenerwartungen und die Erfüllung ihrer jeweiligen Aufgabe fallen dabei nie zusammen, wie Adorno festgestellt hat: »Einzig dank dessen, was die Gediegenen als Windigkeit des Literaten in Wut versetzt, ist er [Lucien] ein paar Monate lang wirklich ein Schriftsteller. Die Nichtidentität des Geistes mit seinen Trägern ist dessen Bedingung und dessen Makel in eins.«³⁸ Es ist dieser dialektische Charakter von Balzacs *Komödie* – mit der er, wie Stefan Zweig festhält, auch »das Geld in den Roman gebracht«³⁹ hat und deshalb an zwei Stellen in Marx' *Kapital* zitiert wird –, dem all seine Figuren ausgesetzt sind. Die Dialektik zwischen den Figuren hat eine nahezu mechanische Logik, schlägt von der Energie und dem Drang, etwas zu leisten, ins Gegenteil, die Erlahmung, um. Der Drucker (und heimliche Dichter) David sieht von Beginn an sehr klar, welches Schicksal Lucien bevorsteht, der die Provinz mit einer Gedichtsammlung und einem überarbeitungsbedürftigen Roman im Stil des schottischen Historienroman-Autors Walter Scott in der Tasche verlässt, um in Paris Schriftsteller zu werden. Die Rollen der beiden Männer werden auch durch gegenseitige Zuschreibungen und Erwartungshaltungen definiert. David sagt über Lucien:

Die Pflichten der Gesellschaft werden ihm seine Zeit stehlen, und die Zeit ist das einzige Kapital der Menschen, deren ganzes Vermögen in ihrem Geist besteht; er liebt zu glänzen, die Welt wird seine Begierden reizen, keine Summe wird groß genug für sie sein, er wird Geld ausgeben und keins verdienen; schließlich haben Sie ihn daran gewöhnt, sich für einen großen Mann zu halten; aber die Welt verlangt weithin sichtbare Erfolge, ehe sie Größe irgendeiner Art anerkennt. Die literarischen Erfolge nun werden nur in der Einsamkeit und in schwerer Arbeit errungen.⁴⁰

Der Konflikt, der Lucien in Paris erwartet, ist damit vorgezeichnet – oder in dieser schicksalhaften Formulierung auch mitdeterminiert durch diejenigen, die Lucien umgeben, befördern und beobachten. Er beginnt unter existenziellem Druck für verschiedene Zeitungen zu arbeiten und befolgt die Marktgesetze des Journalismus. Dafür verreisst oder lobt er Theaterinszenierungen auf Bestellung, je nachdem, welche Auftraggeber oder politischen Pläne gerade im Vordergrund stehen, unabhängig jedenfalls von der Qualität der Stücke oder den eigenen Vorlieben. Lucien nimmt eine Schauspielerin zur Geliebten und konsumiert »Austern, Beefsteaks, Nieren in Champagner und Fromage de Brie«⁴¹ bis in den finanziellen Ruin. Schließlich bringt er sich durch die Unentschlossenheit, die er in Hinblick auf seine literarische Arbeit an den Tag legt, in ausweglose Situationen, die eine sinnvolle Entscheidung über den nächsten Schritt unmöglich machen. Einmal steht er sogar vor der Wahl, einen Verriss entweder über die Arbeit seiner Geliebten oder eines guten Freundes zu schreiben. »Man kann von Lucien im Guten und im Schlimmen alles erwarten«,⁴² schreibt sein Dichterkollege d'Arthez, in dem sich Balzac selbst portraitiert haben soll. Allerdings schieben weder die Figur d'Arthez noch der Erzähler Lucien die alleinige Schuld für seine Situation zu. Vielmehr zeigt der Roman durch d'Arthez' Bemühungen, positive Erwartungshaltungen rund um Lucien zu kultivieren, auch den Versuch, die einwirkenden sozialen Spannungen in positive Kräfte zu verkehren. So ist am Ende niemand in Luciens Umgebung unschuldig an seiner Entwicklung, auch nicht sein wohlmeinender Schwager und seine Schwester, die ihn in einem Selbstbild als Autor bestärken, das sich als illusionär erweist.

Die eigentliche Dynamik geht damit nicht direkt von den handelnden Figuren aus, sondern von den widerstreitenden Kräften (inneren und sozialen), in die sie sich begeben, die an ihnen zerrren und die sie verstärken. Indem Balzac die Darstellung einer literaturbetrieblichen Realität auf diese Weise konzentriert, weist sein Text auch über die Befangenheit in diesen Relationen hinaus und hebt, wie Georg Lukács in einem Essay über die *Verlorenen Illusionen* festhält, »die bornierten, gewohnheitsmäßigen, routinehaften Schranken dieser Unmittelbarkeit auf«;⁴³

Balzac ist einer der geistreichsten Schriftsteller, die je gelebt haben. Sein Geist beschränkt sich aber nicht auf schlagend witzige Formulierungen, sondern zeigt sich in dem frappanten In-Erscheinung-Treten des Wesentlichen, in der höchsten Spannung seiner Gegensätzlichkeit.⁴⁴

Die Spannung zwischen den handlungstreibenden Gegensätzen lässt sich vielleicht nirgends so deutlich erkennen wie in einem anderen berühmten Roman der *Menschlichen Komödie*, der den Titel *Das Chagrinleder* trägt. Nicht nur die inhaltlichen Gegensätze, auch Balzacs Überblendung von Realismus und Romantik werden hier deutlich.⁴⁵ Der 1831 erschienene Roman ist Balzacs erster kommerzieller Erfolg. In anderen deutschen Übersetzungen heißt der Roman *Die Schicksalshaut* oder *Die tödlichen Wünsche*. »Chagrin« ist im Französischen eine »Eselshaut«, »chagrin« bedeutet aber auch »Kummer«.

Der Protagonist Raphael steht in dieser Geschichte wie Buridans Esel vor seiner Existenz,⁴⁶ hin- und hergerissen zwischen wissenschaftlicher Arbeit und Vergnügen, zwischen zwei Frauen, zwischen Leben und Forschen. Als er kurz davor ist, sich aus Verzweiflung das Leben zu nehmen, erhält er ein Zauberleder, die Eselshaut, die ihm alle Wünsche – selbst unausgesprochene – unmittelbar erfüllt. Im Gegenzug schrumpft es bei jeder Wunscherfüllung in seiner Größe. Der faustische Pakt lautet: Wenn das Leder weggeschrumpft ist, endet auch Raphaels Leben. Oder, wie Raphael im Roman mit einem Verweis auf Sancho Pansa und ein Zitat von Laurence Sterne erfährt, als es schon zu spät ist (er hätte es wohl wissen können, wenn er mehr gelesen

hätte): »Wer alt werden will, muß seinen Esel schonen.«⁴⁷ Obwohl er zum Sterben schon bereit war, weckt das Leder Raphaels Begierden neu, zuerst die materiellen. Von diesen bleibt aber kurz darauf nur noch der Wunsch übrig, zu leben. Die Option, dass ihm im Leben alle Wünsche erfüllt werden können, sorgt letzten Endes dafür, dass Raphael bloß noch überleben will.

Der märchenhaft-romantische Einfall des Chagrinleders kann im Kontext eines realistischen Romans irritieren, macht ihn aber, vor der Folie dieses internen Kontrasts, umso realistischer. Dabei geht es, wie nach und nach deutlich wird, auch darum, die Wissenschaften und die mit ihnen verbundene Lebensweise in der zeitgenössischen französischen Gesellschaft zu verorten. Die Wissenschaften werden ihrerseits doppelt charakterisiert, als gegenstandsbezogene Forschung und als Magie: »Das Studium verleiht allem, was uns umgibt, einen magischen Schein«,⁴⁸ sagt Raphael selbst in einer intensiven Arbeitsphase. Damit wird deutlich, dass gerade durch die harte Arbeit des Studierens und Schreibens, zu der sich die Hauptfigur Raphael zeitweilig verpflichtet, etwas Magisches in der Welt sichtbar werden kann.

Der Roman *Das Chagrinleder* beginnt genau wie die *Verlorenen Illusionen* mit einer konkreten historischen Situierung:

Gegen Ende Oktober 1829 trat ein junger Mann in das Palais-Royal, als die Spielhäuser, wie es das Gesetz vorschreibt, das eine hohen Steuern unterliegende Leidenschaft schützt, gerade öffneten.⁴⁹

Auch über das Motiv der Spielhäuser und die Willensschwäche ihrer Protagonisten sind *Das Chagrinleder* und *Verlorene Illusionen* aufeinander verwiesen; bei der schicksalhaften Begegnung Luciens mit einem vermeintlichen Priester am Ende des Romans fragt Letzterer den jungen Mann: »Wenn Sie Hasard spielen, wenn Sie sich an einen Bouillotte-Tisch setzen, diskutieren Sie über die Bedingungen? Die Regeln sind gegeben, Sie akzeptieren sie.«⁵⁰ Der Priester weist Lucien auf die Spielregeln hin, die er bislang nicht gekannt hat und nimmt ihn als »Dichter ohne Willen«,⁵¹ der Lucien bis zum Moment seines möglichen Selbstmords gewesen sei, in ein neues Paris mit.

Der junge Mann, dem sich am Beginn des *Chagrineders* die Türen zu den Spielhäusern öffnen, ist nicht Lucien, sondern heißt Raphael, und seine Berufung liegt irgendwo *zwischen* Wissenschaft und Literatur. Nachdem er eine »Theorie des Willens« erarbeitet hat, ist er von den dafür auf sich genommenen, übertriebenen Entbehnungen derartig entkräftet, dass er sich selbstzerstörerisch ins gesellschaftliche Vergnügen stürzen muss. Was Raphael jenseits der Wissenschaften begehrt, ist nicht der magische Schein, den sie der Welt durch intensive Auseinandersetzung mit ihren Phänomenen verleihen, sondern der vergängliche Schein der gesellschaftlichen Anerkennung. Diesen verkörpert im Roman eine unerreichbare, kalte Frau namens Feodora, die ihn nicht erhören will. Sie sticht die rücksichtsvolle, aber zunächst noch arme Pauline in Raphaels Augen aus, obwohl diese ihn während seiner Schreibklausur umsichtig umsorgt hat. Sie ist auch die erste Leserin seiner Schrift zur »Theorie des Willens«. Feodoras Verführung bringt Raphael dazu, die Arbeit aufzugeben und den fertiggestellten Text beiseite zu legen. Er wird stattdessen zu einem Spieler, der nicht weiß, worauf er setzen soll, obwohl er, würde er seiner selbstverfassten »Theorie des Willens« folgen, Wissenschaftler sein und nicht auf die Karte des Zufalls setzen sollte.

Auch in dieser Erzählung sieht man, wie Balzac jedem und jeder seiner Held:innen eine verführerische und herausfordernde Gegenwart mitliefert. Der Schriftsteller erhält den Journalismus, der Wissenschaftler das Wunder, der Arbeitende die Zerstreung, derjenige, der sich etwas wünschen kann, die Fantasielosigkeit mit auf den Weg. Diese widerstreitenden Kräfte werden gerade dann alternativlos, wenn sie sich in den Augen der Protagonist:innen als Alternativen darstellen oder anders: wenn ihr einzig denkbare Verhältnis das einer Opposition ist. Nur weil Lucien zu Beginn im Schreiben von Literatur einer Art Reinheitssucht verfallen ist, kann seine journalistische Tätigkeit überhaupt zum Verrat werden – und wird es dann zwangsläufig auch. Nur weil Raphael es mit der isolierten Tätigkeit des Schreibens übertreibt, sucht er später die zerstörerische Zerstreung. Das *Chagrineder* ist ein Symbol für diesen Widerspruch: Eigentlich sollte es Raphael ermöglichen, sich etwas zu wünschen, aber weil er weiß, dass er an

seinen Wünschen stirbt, versagt er sich jeden Wunsch. Anstatt sterblich und produktiv zu sein, begehrt er unsterbliche Untätigkeit. Er will den Erhalt des reinen Potenzials, ohne es jemals realisieren zu müssen. Seine letzte Hoffnung sind die (von ihm allerdings in dieser Hinsicht überschätzten) Wissenschaften, zu denen er nichts mehr beiträgt, von denen er aber erwartet, dass sie das Leder vergrößern können:

»Zu welcher Wirkung wollen sie sich entschließen?« [fragt ihn ein Mechaniker, zu dem Raphael das schrumpfende Leder gebracht hat] –
»Monsieur«, versetzte Raphael ungeduldig. »ich wünsche irgendeinen Druck, der stark genug ist, um dieses Leder beliebig zu dehnen ...«⁵²

Was ihm zu wollen bleibt, ist der nackte Wunsch, das Wollen und Wünschen – also das Potenzial – zu erhalten, ohne es jedoch zu nutzen. »Schlafen heißt doch leben!«,⁵³ ruft Raphael einmal in dieser lethargischen Phase aus und zeigt damit, dass reiner Wille und Willfähigkeit ihrerseits ohnmächtig machen können. Ohne punktuelle Widerstände, ohne relativierende Relationen und vielfältige, aber nicht alternative Gegenkräfte setzt Passivität ein. Balzacs Roman wird so zu derjenigen Theorie des Willens, die Raphael nicht verstanden hat. Der Roman lässt sich als Versuch deuten, dem Geheimnis des Übergangs zwischen Potenzial und Realisierung auf die Schliche zu kommen. Was den Figuren im Roman misslingt, gelingt, so gelesen, der *Menschlichen Komödie*, wie bereits Adorno feststellt:

Zuweilen aber treffen die kompensatorischen Phantasien des Weltfremden die Welt genauer denn der Realist, als den man ihn pries. Die Entfremdung, die ihn zum Schreiben veranlaßte, wie wenn jeder Satz der emsigen Feder eine Brücke ins Unbekannte schlüge, ist selber das geheime Wesen, das er erraten möchte.⁵⁴

Das Schreiben der *Komödie* ist demnach ein Weg, auf vielfältige Weise Kontakt zwischen scheinbar widerstreitenden Welten zu erzählen und ihre Widersprüchlichkeit infrage zu stellen. Sie leistet eine Um- und Neuperspektivierung, die gerade auch durch die unabgeschlossene

Nebeneinanderreihung der Balzac'schen Figuren und Bücher neue Korrelationen erkennbar macht: Die Perspektiven relativieren sich wechselseitig, zwischen ihnen werden einerseits Konflikte, andererseits auch ein spannungsvolles Kräftefeld erkennbar, deren Potenzial die Hauptfiguren in der Regel nicht realisieren können. Balzacs *Komödie* ist damit ein Werk der Beziehungstiftung, nicht aber der Herstellung eines kohärenten Kosmos mit homogenen Regeln, klar verlaufenden Grenzen und Fronten. Leben heißt mit dem Autor Balzac und mit Blick auf dessen manischen Schaffensprozess: Nicht schlafen, sondern gut, also: produktiv sterben und dabei die Spannung zwischen Realismus und Magie, zwischen den Figuren und ihren Wünschen offenhalten.

Es ginge demnach letztendlich nicht darum, nach den Regeln des Chagrinleders zu leben, das seinen Besitzer zu dem Begehren verführt, unproduktiv unsterblich zu sein – also die Unveränderlichkeit des gegenwärtigen Zustands zu begehren –, sondern nach und nach ein sinnvolles Verhältnis zwischen Sterblichkeit, Willenskraft, äußeren Umständen und Produktivität herzustellen. Wer zudem alles wie ein Spiel (oder *perpetuum mobile*) behandelt, das sich nach selbsterhaltenden Regeln spielt, hat in letzter Konsequenz das Verhältnis zum größten Antagonisten, dem Tod, aus den Augen verloren. Das geschieht auch dann, wenn man nur glaubt, nach bereits vorgegebenen Regeln zu spielen (etwa den Regeln des Chagrinleders oder auch denjenigen des Wissenschafts- oder Literaturbetriebs), oder nur damit beschäftigt ist, die bereits bestehenden, aber verwirrenden Regeln zu erkunden wie in einer Spielhalle (die übrigens bei Balzac ganz zu Beginn des Romans als Staatsbetrieb zum Profit aus Steuern identifiziert wird).

Nicht zuletzt geht es bei Balzac also um die ökonomische Logik, der wissenschaftliches wie literarisches Schreiben unterworfen sind: »Das Zur-Ware-Werden des Geistes«, fasst Georg Lukács zusammen, »geschieht vor unseren Augen als neues, dramatisch-spannendes Ereignis.«⁵⁵ Dieses Ereignis erfassen die Protagonist:innen des Romans allenfalls intuitiv und nur zum Teil; anschaulich und verständlich wird es nur für die Leser:innen der *Menschlichen Komödie*, besonders für diejenigen, die mit historischem Abstand auf diese Texte blicken können.

Sie gewinnen über die Korrelationen und Kräfteverhältnisse, die der Erzähler und das Arrangement der Sammlung ihnen vor Augen führt, einen Überblick höherer Ordnung, und zwar vor allem auch vermittelt über Wiederholungen, Wiederbegegnungen, Parallelen und Widersprüche, die sich bei der Lektüre der einzelnen Romane sukzessive eröffnen und damit die Regeln preisgeben, die in Balzacs fiktionalem Frankreich herrschen. Balzac zeigt in seinen Romanen darüber hinaus, welche Literatur in diesen Zusammenhängen möglich wäre und im Ergebnis der *Menschlichen Komödie* selbst im realen Frankreich auch tatsächlich möglich gewesen ist.

Kritiker wie Adorno und Lukács erkannten nachträglich, wie umfassend es Balzac gelungen ist, gesellschaftliche Zusammenhänge zuzuspitzen und aufzudecken. Im Unterschied dazu muten die Perspektiven der aktuellen Romane, die Moritz Baßler auch als populären Realismus bespricht, oft bewusst partikular an. Literatur und Literaturkritik scheinen damit die Rollen vertauscht zu haben: Der Entwurf, der die Landschaften des Betriebs nachzeichnet, stellt sich in dieser gegenwärtigen Konstellation nicht mehr als Aufgabe eines literarischen Realismus selbst dar, sondern als nachträgliche Aufgabe einer realistischen Kritik. Der Kritiker bringt Spielregeln und polare Kräfteverhältnisse zur Darstellung, wie sie auch in der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts gefunden werden könnten. Baßlers Kritik, die einem Teil der Literatur vorwirft, geschlossene, auf spezifische Stilgemeinschaften zugeschnittene Perspektiven zu vertreten, entwirft so tendenziell selbst ein Panorama, dem man den Anspruch unterstellen kann, umfassend und geschlossen sein zu wollen. Dabei entsteht der Eindruck eines realen Betriebskosmos, der den beteiligten Akteur:innen im Vorhinein die möglichen Rollen zuweist, die sie erfüllen oder mit denen sie brechen können. Diese Art kritisch-realistischer Betriebsroman (der eigentlich kein Roman ist, sondern Diskurs) verfestigt zusätzlich die Ansicht, dass der Realismus die dominante Strömung der Gegenwart sei, da »Realismus als Verfahren [...] die Konkurrenz der Schreibweisen gewonnen«⁵⁶ habe.

Im Unterschied zum historischen literarischen Realismus ist ein solcher theoretisch-kritischer Realismus also vielleicht weniger öff-

nende Befreiung als vorausgreifende Determination. Indem er Marktgesetze und Befangenheit gegenwartsliterarischer Texte vor Augen führt, läuft er Gefahr, sie auch zu reproduzieren und festzuschreiben. Gerade die Annäherung an literarische Texte über Tendenzen oder Strömungen subsumiert die einzelne Arbeit unter größere Kräfteverhältnisse. Das ist zwar einerseits ein Weg, in einer unübersichtlichen chaotischen Lage der Gegenwart Ordnung zu stiften. Andererseits scheint damit auch ein bestimmender Impuls verbunden zu sein, Logiken zu identifizieren und zu stabilisieren – und weniger das immer wieder formulierte Anliegen verfolgt zu werden, noch unbekannte, neue »Möglichkeitsräume«⁵⁷ zu öffnen. Diese öffnen sich ja nie allein innerhalb einzelner Texte, sondern zwischen Texten und auch im Zusammenspiel mit anderen Kräften inner- und außerhalb des Literaturbetriebs, nicht zuletzt denjenigen der Theorie und der Kritik. In einem gemeinsamen, sicher oft konfliktreichen Aushandlungsprozess definieren literarische und kritische Texte die Marktgesetze mit, und damit auch die möglichen Rollen und Spielregeln, ohne dass sie dabei jemals zu einem Ende kommen könnten.

Anmerkungen

- 1 Zum Konzept der »filter bubbles« vgl. Eli Pariser, *Filter Bubble. Wie wir im Internet entmündigt werden*, übers. v. Ursula Held, München: Hanser 2012. Die Beobachtung, dass die digitale Vernetzung die Entstehung abgekapselter, homogenisierter Gemeinschaften begünstigt, findet sich in Varianten bei verschiedenen Autor:innen; Andreas Reckwitz gibt einen Überblick und betrachtet den fortschreitenden Digitalisierungsprozess als eng verflochten mit dem Prozess spätmoderner »Singularisierung«, vgl. Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2022 (insbes. S. 225–271).
- 2 Teilweise werden die Debatten über das klassische Feuilleton selbst im Netz geführt, etwa auf dem Literatur-Blog *54books*: Johannes Franzen, »Was auf dem Spiel steht – Über den Untergang des Kulturjournalismus«, in: *54books*, 01.02.2024, <https://54books.de/was-auf-dem-spiel-steht-ueber-den-untergang-des-kulturjournalismus/> [letzter Zugriff: 05.09.2024].
- 3 Moritz Baßler, *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München: C.H. Beck 2022, S. 71.
- 4 Moritz Baßler, »Der neue Midcult. Vom Wandel populärer Leseschichten als Herausforderung der Kritik«, in: *Pop. Kultur und Kritik* 18 (2021), S. 132–149, <https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcultautor-von-moritz-bassler-autordatum28-6-2021-datum/> [letzter Zugriff: 05.09.2024].
- 5 Umberto Eco, »Die Struktur des schlechten Geschmacks«, in: ders., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a. M.: Fischer 1986, S. 59–115.
- 6 Baßler, »Der neue Midcult«.
- 7 Moritz Baßler/Heinz Drügh, *Gegenwartsästhetik*, Göttingen: Konstanz University Press 2021, S. 188.
- 8 Marie Schmidt, »Aber was ist mit dem Nazi?«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 05.07.2021, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/moritz-bassler-midcult-identitaetspolitik-1.5343159> [letzter Zugriff: 05.09.2024].
- 9 Jan Viele, »Warum ist die Gegenwartsliteratur so schlecht?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.12.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/moritz-bassler-warum-ist-die-gegenwartsliteratur-so-schlecht-18485208.html> [letzter Zugriff: 05.09.2024].
- 10 Vgl. etwa für den Stand der Diskussion Ende der 1980er-Jahre Angelika Machinek, »Wozu Literaturkritik? Empirische und innerbetriebliche Bedeutung von Rezensionen«, in: *Text + Kritik* 100 (1988): *Über Literaturkritik*, S. 82–88.
- 11 Bruno Latour, »Why has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 225–248, hier S. 226 [Übers. H. H.].

- 12 Ebd., S. 246.
- 13 Zu Latours Verhältnis zur Philosophie der Aufklärung vgl. Hanna Hamel, *Übergängliche Natur. Kant, Herder, Goethe und die Gegenwart des Klimas*, Berlin: August 2021.
- 14 Das ist das erklärte Ziel von Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, übers. v. Gustav Roßler, Berlin: Suhrkamp 2014.
- 15 Besonders sichtbar wird das abermals bei Latour, der zuletzt feststellte, dass Kritiker:innen ihren eigenen Standort lokalisieren müssen, ohne sich dabei auf klar gezogene Grenzen verlassen zu können; das hieße unter anderem »Fragen nach der wechselseitigen Abhängigkeit [zu] beantworten«, vgl. Bruno Latour, *Wo bin ich? Lektionen aus dem Lockdown*, übers. v. Achim Russer u. Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 100. An anderer Stelle bezeichnet er es als kritische Aufgabe, nicht mehr »zu entlarven, sondern zu schützen und zu pflegen« (Latour, »Why has Critique Run out of Steam?«, S. 232 [Übers. H. H.]).
- 16 Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago, London: University of Chicago Press 2015, S. 189 [Übers. H. H.].
- 17 Vgl. zur Herausforderung einer »Netzliteraturwissenschaft«, die sich nicht länger mit statischen Werken, sondern mit dynamischen Netz-Texten und Online-Rezeption auseinandersetzt, Thomas Ernst, »Netzliteratur als Soziales Medium. Zur Kritik des Werkbegriffs«, in: Fotis Jannidis (Hg.), *Digitale Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 2017*, Stuttgart: Metzler 2022, S. 751–776.
- 18 Baßler, *Populärer Realismus*, S. 196.
- 19 Vgl zur Logik des Zusammenspiels von »matters of concern« und »matters of fact« Latour, »Why has Critique Run out of Steam?«.
- 20 Baßler, *Populärer Realismus*, S. 49.
- 21 Ebd., S. 381.
- 22 Ebd., S. 378 f.
- 23 Ebd., S. 305.
- 24 Ebd., S. 377.
- 25 Dazu zählt unter anderem der Begriff des »Postpragmatischen«, aber auch der eines »Möglichkeitsfeldes«, worauf Moritz Baßler selbst in einer Preisrede auf Leif Randt hinweist. Moritz Baßler, »Laudatio auf Leif Randt«, in: *Friedrich-Hölderlin Preis 2023. Reden zur Preisverleihung am 04. Juni 2023*, Magistrat der Stadt Bad Homburg: Bad Homburg v. d. Höhe 2023, S. 25–30.
- 26 Baßler, *Populärer Realismus*, S. 319.
- 27 Wolfgang Pohrt, *Werke 3. Honoré de Balzac. Der Geheimagent der Unzufriedenheit*, hg. v. Klaus Bittermann, Berlin: Klaus Bittermann 2018, S. 9. Für den Hinweis auf dieses Buch danke ich Morten Paul.
- 28 Honoré de Balzac, *Von Edelfedern, Phrasendreschern und Schmierfinken. Die schrägen Typen der Journalle*, übers. v. Rudolf v. Bitter, Zürich: Manesse 2016, S. 89.

- 29 Pohrt, *Werke* 3, S. 21.
- 30 Theodor W. Adorno, »Balzac-Lektüre«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, hg. v. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno u. a., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 139–157, hier S. 141.
- 31 *Verlorene Illusionen*, R.: Xavier Gianolli, Frankreich 2021, 144 min.
- 32 Philipp Stadelmaier, »Aufstieg und Fall eines Schreiberlings«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.12.2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/verlorene-illusionen-xavier-gianolli-rezension-1.5718553> [letzter Zugriff: 08.04.2025].
- 33 Anke Leweke, »Opulenter Kostümfilm mit rasantem Tempo«, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 22.12.2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/film-verlorene-illusionen-100.html> [letzter Zugriff: 08.04.2025].
- 34 Adorno, »Balzac-Lektüre«, S. 139.
- 35 Honoré de Balzac, *Verlorene Illusionen, Die menschliche Komödie. Die großen Romane und Erzählungen in zwanzig Bänden*, Bd. 6, übers. v. Hedwig Lachmann, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 1996, S. 9.
- 36 Adorno, »Balzac-Lektüre«, S. 140.
- 37 Balzac, *Verlorene Illusionen*, S. 33.
- 38 Adorno, »Balzac-Lektüre«, S. 157.
- 39 Stefan Zweig, *Drei Meister*, Leipzig: Insel 1923, S. 47.
- 40 Balzac, *Verlorene Illusionen*, S. 126.
- 41 Ebd., S. 494.
- 42 Ebd., S. 598.
- 43 Georg Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin: Aufbau 1953, S. 58.
- 44 Ebd., S. 59.
- 45 Adorno, »Balzac-Lektüre«, S. 145.
- 46 Honoré de Balzac, *Das Chagrinleder. Die menschliche Komödie. Die großen Romane und Erzählungen in zwanzig Bänden, Bd 18*, übers. v. Hedwig Lachmann, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 1996, S. 85.
- 47 Ebd., S. 243.
- 48 Ebd., S. 110.
- 49 Ebd., S. 9
- 50 Balzac, *Verlorene Illusionen*, S. 756.
- 51 Ebd., S. 766.
- 52 Balzac, *Das Chagrinleder*, S. 246.
- 53 Ebd., S. 302.
- 54 Adorno, »Balzac-Lektüre«, S. 140.
- 55 Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, S. 59.
- 56 Baßler, *Populärer Realismus*, S. 51.
- 57 Ebd., S. 393.

2. Nähe, Distanz, Kontakt

Soziale Medien sind virtuelle Räume des Austauschs, die eigene Spielregeln vorgeben und ausbilden.¹ Sie gelten gleichermaßen als demokratisierende Impulsgeber etwa des Arabischen Frühlings² wie auch als »Echoräume«³, in denen sich Gleichgesinnte selbst bespiegeln und damit die demokratische Öffentlichkeit gefährden. Der Plattform Facebook wurde unter anderem eine Mitschuld an der Verbreitung von Gewaltaufrufen gegen die Rohingya in Myanmar zugesprochen. Der Konzern wurde von Vertreter:innen der Volksgruppe wegen der Beteiligung am Genozid verklagt.⁴ Neben der juristisch und politisch immer noch in vielen Belangen ungeklärten Rolle der Social-Media-Unternehmen und ihrer Verantwortung bei missbräuchlicher Nutzung ihrer Netzwerke steht auch der Einfluss der angebotenen Funktionen auf die Struktur der Öffentlichkeit selbst zur Debatte. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die negative Konnotation, die einer neuen »Autorrolle« der »befreiten Nutzer« in den sozialen Medien häufig anhaftet.⁵ Gemeint sind hier nicht in erster Linie diejenigen, die literarische Texte produzieren, sondern Laien-Autor:innen, die durch den verstärkenden Effekt algorithmisch intensivierter Feedbackschleifen zu gelesenen Autor:innen in – oft – politischen oder meinungsbildenden Kontexten aufsteigen: »Die zu Autoren ermächtigten Nutzer«, schreibt Habermas im Jahr 2022, mitten in der Corona-Pandemie, »provozieren mit ihren Botschaften Aufmerksamkeit, weil die unstrukturierte Öffentlichkeit durch die Kommentare der Leser und die ›Likes‹ der Follower erst hergestellt wird.«⁶

Hinter Habermas' Kritik steht ein Verständnis von Öffentlichkeit, das historisch auf den vormärzlichen Liberalismus zurückgeht und heute zum »normative[n] Kern der demokratischen Verfassung« gehört.⁷ Für Habermas ist klar, dass die letzten Endes von niemandem redaktionell verantwortete »Plattform«-Kommunikation gefährlich ist und man ihr deshalb eine »Medienstruktur« entgegenhalten müsse, die »den inklusiven Charakter der Öffentlichkeit« wieder befördert.⁸ Inklusion würde in diesem Zusammenhang bedeuten, dass es eine in

manchen Aspekten kuratierte, geteilte Öffentlichkeit, nicht aber allein unkontrollierten Zugang zu (Teil-)Öffentlichkeiten und ihrer partikularen Aufmerksamkeitslogik geben soll. Die Sorge vor einer Erosion der Öffentlichkeit gibt es bereits länger;⁹ aber in der Zeit der Pandemie ist sie nochmals gewachsen.

Die allgemeine Debatte über Chancen und Gefahren der sozialen Medien wiederholte sich in den letzten Jahren auf der Ebene des literarischen Diskurses: Der Idee eines revolutionären Potenzials dieser Medien entspricht im Bereich des literarischen Schreibens erstens die Annahme, dass diese besonders offen für literarische Experimente seien. Im besten Fall, so die Hoffnung, machen sie ein Angebot für das Spiel mit ungewöhnlichen Textformen, mit denen Autor:innen ihre Leser:innen direkt erreichen können, zuvor aber nicht von Gatekeeper:innen sanktioniert werden müssen. Der Beobachtung, dass soziale Medien öffentlichkeitszersetzende Wirkung haben könnten, korrespondiert in der Literaturkritik zweitens die gegenläufige Idee, dass das pseudo-intime Rezeptionsumfeld zur Schließung selbstbespiegelnder, ästhetischer Stilgemeinschaften beiträgt.¹⁰ Im zweiten Fall herrscht die Sorge vor, dass die Aushebelung der Gatekeeper:innen zu unregulierter, problematischer, algorithmisch marktgesteuerter Kollaboration und auch zu Qualitätsverlust führt. Im ersten Fall besteht gegenüber neuen Formen der digitalen Kollaboration zwischen Leser:innen und Autor:innen noch die Zuversicht, dass sie interessante Ergebnisse begünstigen. Möglicherweise erhält sich in der optimistischen Haltung eine Hoffnung aus der Frühphase des Internets, in der viele davon ausgingen, dass die neuen Formen der Vernetzung und der hypertextuellen Kreativität ein utopisches, reorganisierendes Potenzial für Gesellschaft und Literatur freisetzen könnten.¹¹

Obwohl die sozialen Medien für Autor:innen schlicht ein Ort der Erstveröffentlichung von Textminiaturen sein können, wird die Entscheidung für diesen Publikationskontext auch zu einer Form- und Genrefrage und nicht zuletzt zu einer Frage der (Text-)Politik. Denn die Texte werden vornehmlich unter Begriffen wie »Twitteratur«, »Facebook-Lyrik« oder »Instapoetry« verhandelt,¹² mit der Folge, dass

ihnen Anerkennung und Prestige *als* seriöse Literatur teilweise verwehrt bleiben. Wenn sie als literarische Formen Anerkennung finden, dann meist über eine Legitimation ihrer neuen Genres, die im Konflikt zu konventionelleren Formen und Marktmechanismen stehen oder diese transformieren sollen. Dieser Umstand spiegelt sich auf ironisch gebrochene Weise auch direkt auf der Inhaltsebene vieler Texte, so zum Beispiel in Elisa Asevas *Über Stunden*, einer in Buchform kuratierten Abfolge von Facebook-Posts:

03//03//2020 – 9:27 wann schreibst du denn endlich dein buch?
ich schreib doch hier.
ja aber so richtig?
was ist daran nicht richtig?
du kannst damit zum beispiel kein geld verdienen.
ja. danke fürs erinnern. aber immerhin kann ich mir hier kleine sachen leisten. roman bleibt was für bürgerliche¹³

In den sozialen Medien steigt der Spielraum für »kleine sachen«, schreibt Aseva. Genauso gut wie zur Produktion origineller Miniaturen anzuregen, kann der Kontext einer Plattform aber auch einen Leistungsdruck ausüben, spezifische Erwartungshaltungen der Leser:innen in regelmäßiger Taktung zu erfüllen. Skepsis scheint außerdem mit Blick auf die von den Betreiber-Firmen eingesetzten Algorithmen angebracht, die zwischen Autor:innen und ihrem Publikum quasi vermitteln, sodass sie das kollaborativ-kreative Potenzial ihrer Vernetzung kommerziell nutzbar machen und mitbeeinflussen.¹⁴ Wie man die sozialen Medien als Ort der Literaturproduktion bewertet, ist letztendlich eine Frage der Einstellung: Auf der einen Seite steht die Zuversicht, dass Kollaboration unter vernetzten Bedingungen auch demokratisierende, progressive oder kreative Entwicklungen begünstigen kann. Auf der anderen Seite steht die Sorge vor den Gefahren der Meinungsmanipulation, von Überwachung und Zeitverlust.¹⁵ Auch die literatur- und medientheoretische Diskussion versucht entsprechend häufig, die Ambivalenzen und Herausforderungen des neuen Kontextes zu problematisieren.¹⁶ Oft verstehen sich Praktiker:innen

experimenteller digitaler Literatur als verantwortlich für die diese Literatur begleitende Theoriebildung, die erst noch ein angemessenes Bild von neuen Schreibweisen entwickeln oder verbreiten muss.¹⁷ Um über neue mediale Praktiken zu sprechen, so die damit verbundene Haltung, muss man ihre Funktionsweisen beherrschen, durchschauen, ausreizen oder sogar erweitern können.¹⁸ Das Ziel lautet dann, sowohl theoretisch als auch praktisch ein »kollektives Verständnis der kreativen Möglichkeiten digitaler Medien« zu entwickeln.¹⁹

Die Debatten um soziale Medien als geeignetem oder ungeeignetem Ort des literarischen Schreibens verweisen zudem auf ein deutlich älteres, wenn nicht grundsätzliches Problem im Zusammenhang von Textproduktion und Literaturtheorie, auf das ich im Folgenden eingehen möchte. In den sozialen Medien wird nämlich anschaulich, was für das Schreiben immer schon galt, und zwar, dass es die merkwürdige Eigenschaft hat, Nähe auf Distanz zu produzieren. Zugespitzt formuliert wird das in Debatten um eine »Intimisierung« der Öffentlichkeit; das bedeutet, dass im Kontext einer räumlich distanzierten und weitreichenden, vorwiegend schriftlichen Kommunikationsform große Nähe und damit distanzlose Beziehungen entstehen. Dabei sind alle Formen des Schreibens auch Aushandlungsprozesse zwischen Nähe und Distanz, und zwar in jeder Hinsicht: physisch, sozial, psychologisch, intertextuell. Im Unterschied zum Sprechakt setzt ein Schreibakt einen deutlichen Abstand zum Anderen voraus. Schreibende müssen sich häufig zuallererst von ihren Mitmenschen und Mitdenkenden zurückziehen, sich in ihren *room of one's own* einschließen, wie es bei Virginia Woolf heißt, um produktiv zu werden. Sie dürfen oder müssen sich – einem gängigen Klischee folgend – auch einsperren, bei Regen und bei Sonnenschein, um im Schreiben neue Formen des Kontakts herzustellen und dann, möglicherweise zu einem völlig unerwarteten Zeitpunkt, herauszutreten und von der nächstbesten Person, die mit ganz anderen Tätigkeiten befasst sein mag, zu verlangen, ein produziertes Textstück zu lesen. Spannungsgeladene Schreib- und Lektüresituationen dieser Art finden sich auch als Szenen in literarischen Texten wieder. In seinem Roman *Monde vor der Landung* beschreibt Clemens J. Setz einen Moment im Leben

seines Helden Peter Bender, der die Hohlwelt-Theorie entwickeln soll und gleichzeitig in häuslichem Streit mit seiner – grundsätzlich solidarischen – Ehefrau liegt:

Später hörte er sie im Haus schluchzen. Das besänftigte ihn ein wenig. Zwei oder drei Stunden würde er noch hier im Arbeitszimmer sitzen bleiben, dann würde Charlotte bestimmt an die Tür kommen, um sich bei ihm zu entschuldigen. Er strich das Blatt mit den Entwürfen wieder glatt.

Er wartete.

Immer wieder las er die Kapitelüberschriften durch.

Es würde ein großes Werk werden, ein Jahrhundertschlüssel.²⁰

Wie diese Szene zeigt, können auch Konflikte eine Situation der mehr oder weniger produktiven Kollaboration sein. Erst der Streit mit der Partnerin bietet dem Protagonisten einen Anlass, sich zu seiner Tätigkeit zurückzuziehen. Noch vor jeder wissenschaftlichen, praxeologischen Beobachtung medialer Kollaborationsprozesse machen literarische Texte – wie in diesem konkreten Fall – den Aushandlungsprozess von Nähe und Distanz zum Gegenstand ihrer Erzählung. Im Schreiben über das Schreiben liegt ein literarisch zugespitzter Akt der Distanzierung, die Teil einer jeden Schreibhandlung ist: »Die Verdoppelung der Schreibszenen in einer Szene des Schreibens, die integraler Bestandteil des geschriebenen Werks ist, ist der literarische Effekt schlechthin«, stellt Rüdiger Campe fest.²¹ Dieser Effekt (also ein Bild des Schreibprozesses im geschriebenen Werk aufzurufen) ist einerseits ein reflexives Abstandnehmen, andererseits selbst Resultat eines Schreibvorgangs.

Nicht nur der Schreibende ist in einem Text gleichzeitig bei sich und stellt im selben Moment eine reflexive Distanz her, auch der angeschriebene Andere ist nah und fern. Am einfachsten kann man dieses Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz vielleicht am Beispiel des Briefeschreibens illustrieren: In der Regel schreibt man niemandem einen Brief, der einem im selben Augenblick am Tisch gegenüber sitzt. Würde man es versuchen, wäre der Brief, der unter den Augen

des Anderen entstünde, kaum derselbe. Die Nähe, die man in einem Brief oder in einer Textnachricht zu einer adressierten Person vermitteln kann, verlangt nach der Spannung einer räumlichen Distanz. Jemandem zu schreiben ist also eine Form der Kontaktaufnahme, die Distanz voraussetzt. Damit Nähe im Text entstehen und wirken kann, muss erst ein gewisser Abstand gehalten werden. Das gilt nicht nur für Briefe, sondern für jede Art der Textproduktion. Sprechakt und Schreiben sind dennoch selbst hier in ihrer Funktionsweise nicht streng voneinander zu trennen, wie unter anderem die Literaturtheoretikerin Julia Kristeva an der Entwicklung der Form des Romans nachzeichnet.²²

Das Spiel zwischen Nähe und Abstand hat eine philosophische Vorgeschichte, die weit in die jüdisch-christliche Tradition der Nächstenliebe zurückreicht.²³ Die Beziehung zum Nächsten entwickelt sich nicht nur in der Spannung zwischen räumlicher Nähe und Distanz, sondern auch zwischen Handeln und Passivität. Für den dänischen Philosophen Sören Kierkegaard ist die Nächstenliebe Mitte des 19. Jahrhunderts die einzige Form wahrhaftiger Liebe, weil sie von individueller Vorliebe frei ist. Das unterscheidet sie von der Freundschaft und der erotischen Liebe.²⁴ Der Nächste ist also kein konkretes, nahestehendes Individuum, sondern bleibt vorläufig abstrakt: Jede:r könnte der oder die Nächste sein und wer den Nächsten liebt, »wünscht wesentlich gleichermaßen für alle Menschen dazusein«.²⁵ Abstand vom Nächsten setzt Kierkegaard hingegen mit Untätigkeit und damit mit fehlender Nächstenliebe gleich:

Auf Abstand eines Wortgefechts vom Handeln, auf Abstand eines hochherzigen Entschlusses vom Handeln, auf Abstand eines feierlichen Gelöbnisses, auf Abstand der Reue vom Handeln versteht jeder Mensch das Höchste. Innerhalb der Sicherheit des unveränderten Zustandes nach alter Gewohnheit verstehen, daß eine Veränderung gemacht werden sollte, das kann jeder, denn dies Verständnis geschieht auf Abstand, ist nicht Unverändertheit ein ungeheurer Abstand von der Veränderung? Ach, in der Welt wiederholt sich ständig die geschäftige Frage, was dieser könne und was jener könne und was jener nicht könne: die Ewigkeit,

die vom Höchsten spricht, nimmt ganz ruhig an, daß jeder Mensch es könne, und fragt deshalb nur, ob er es getan habe.²⁶

Für Kierkegaard ist der Übergang zum Handeln zwingend notwendig. Dieser setzt voraus, dass man den Abstand eines guten Vorsatzes zur Tätigkeit und der Nähe, die mit ihr verbunden ist, überwindet. »Auf Abstand«, schreibt Kierkegaard »ist der Nächste eine Einbildung«.²⁷ Allerdings ist die geforderte Nähe nicht mit persönlicher Intimität (im Sinne von »Minne und Freundschaft«)²⁸ zu verwechseln. Die Vorliebe ist im Unterschied zu derjenigen »Nächstenliebe«, die Kierkegaard vorschwebt, mit Vorteil und Eigennutz der Liebenden verbunden. Nächstenliebe sollte davon frei sein, denn in ihr bleibt man »in seiner irdischen Verschiedenheit [...], die einem angewiesen ist.«²⁹ Sie ist also nicht geprägt durch innige Intimität oder gar gefühlte Identität der Liebenden, sondern durch eine Gleichheit in der Verschiedenheit. Dieses Verhältnis lässt sich auch als eine Form der Nähe auf Distanz begreifen, als Form des Kontakts, in dem Unterschiede erhalten bleiben müssen. Der dieser Idee enthaltene ethische Anspruch der Gleichbehandlung wird von Kierkegaard direkt an die Leser:innen gerichtet und somit auf das Verhältnis zwischen Autor und Adressierten übertragen:

Und wende du nur Geduld an beim Lesen, wie ich Fleiß und Zeit anwende beim Schreiben; denn da es meine einzige Arbeit und meine einzige Aufgabe ist, Schriftsteller zu sein, so bin ich in der Lage und bin auch verpflichtet, eine genaue – wenn du so willst – kleinliche, aber freilich auch gewinnbringende Sorgfalt anzuwenden, wie andere das nicht können, da sie, außer daß sie Schriftsteller sind, zugleich auf andere Arten ihren vielleicht längeren Tag, ihre vielleicht reichere Gabe, vielleicht größere Arbeitskraft nutzen müssen.³⁰

Den eigenen schriftstellerischen Anspruch beschreibt Kierkegaard am Ende des Buches als Aufgabe, »die Liebe anzupreisen«.³¹ Dieser selbstgewählte Auftrag ist seinerseits direkt verbunden mit dem Appell der Nächstenliebe, die ein – liebendes – Tätigsein jenseits der eigenen In-

teressen und Vorlieben einfordert. Sie unterliegt einer strengen Selbstprüfung, die nicht durch die Außenwelt, sondern letztlich nur durch den Schreibenden vollzogen werden kann:

Damit man die Liebe anpreisen könne, wird als *nach innen hin* Selbstverleugnung und *nach außen hin* aufopfernde Uneigennützigkeit erfordert. Wenn dann einer sich unterfängt, die Liebe anzupreisen, und man nun fragt, ob es wirklich Liebe von ihm sei, daß er es tut: so muß die Antwort lauten: »Das kann niemand anders mit Bestimmtheit entscheiden; es ist möglich, daß es Eitelkeit und Stolz ist, kurz vom Bösen ist, aber es ist auch möglich, daß es Liebe ist.«³²

Ob die schriftstellerische Aufgabe des Anpreisens wahrhaftig erfüllt wurde, entscheidet sich also in der kritischen Selbstprüfung. Erfolg und Eitelkeit haben als Motivation in Kierkegaards Auffassung des schreibenden Handelns keinen Platz. Gleichzeitig bleiben die Leser:innen über die Absichten der Schreibenden immer zum Teil im Dunkeln, denn deren innere Haltung lässt sich von außen nicht ergründen.

Eine andere Deutung der Nächstenliebe als Kierkegaard hat Friedrich Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* formuliert. Auch für Nietzsche steht außer Zweifel, dass Nächstenliebe und (schreibende) Tätigkeit aufeinander verwiesen sind. Auf das kurze Kapitel »Von der Nächstenliebe« folgt unmittelbar eines mit dem Titel »Vom Wege des Schaffenden«. Für Nietzsche ist das Tätigsein – nun im Unterschied zu Kierkegaards Position – eng verknüpft mit dem Abstandnehmen vom Nächsten. Für ihn ist »Nächstenliebe«, wie es die Vorliebe, die Minne oder die Freundschaft bei Kierkegaard ist, korrumpiert: »Nächstenliebe ist eure schlechte Liebe zu euch selber«.³³ Nietzsche schlägt stattdessen das Konzept der »Fernsten-Liebe« vor: »Die Zukunft und das Fernste sei dir die Ursache deines Heute«.³⁴ Nietzsche hat damit einerseits die langfristige und weitreichende Wirkung von Handlungen im Blick: »Die Ferneren sind es, welche eure Liebe zum Nächsten bezahlen; und schon wenn ihr zu fünf miteinander seid, muss immer ein sechster sterben.«³⁵ Andererseits klingt hier auch ein Vorurteil an, das

bis in die Debatte um exklusive Gemeinschaften in sozialen Medien wiederkehrt: Zu große Nähe und Übereinstimmung schafft Gruppen, aus denen andere ausgeschlossen werden. Für den Schaffenden ist bei Nietzsche deshalb letztlich nur die »Vereinsamung«³⁶ und die Liebe zu den Fernsten vorgesehen.

Auffällig ist, dass sowohl Kierkegaard als auch Nietzsche für ihre Überlegungen die Form populärer philosophischer Schriften wählen und damit keineswegs einsam für die eigene Schublade schreiben. Ihre künftigen Leser:innen sind ihnen nah in ihren Texten: Beide Autoren denken über deren rhetorische Effekte nach. Die pointierte, publikumswirksame Form steht dabei in einer auffälligen Spannung einerseits zu Kierkegaards Abwehr des Erfolgsstrebens, andererseits zu Nietzsches behaupteter Vereinsamung.

Diese Spannung kehrt in einem weiteren populären Werk der Philosophiegeschichte mit ähnlicher Thematik wieder – hier bereits explizit medienreflexiv für das 20. Jahrhundert gewendet –, und zwar in Theodor W. Adornos *Minima Moralia*. Adorno beklagt sich darin unter anderem über eine »Erkrankung des Kontakts« in der formlosen, professionalisierten Kommunikation zwischen den Menschen: »Daß sie, anstatt den Hut zu ziehen, mit dem Hallo der vertrauten Gleichgültigkeit sich begrüßen, daß sie anstatt von Briefen sich anrede- und unterschriftslos Inter office communications schicken, sind beliebige Symptome einer Erkrankung des Kontakts.«³⁷ Wie Kierkegaard³⁸ und Nietzsche befasst sich auch Adorno reflexiv mit der eigenen intellektuellen – und damit ebenfalls schreibenden – Rolle, wenn auch unter anderen gesellschaftstheoretischen Vorzeichen:

Für den Intellektuellen ist unverbrüchliche Einsamkeit die einzige Gestalt, in der er Solidarität etwa noch zu bewahren vermag. Alles Mitmachen, alle Menschlichkeit von Umgang und Teilhabe ist bloße Maske fürs stillschweigende Akzeptieren des Unmenschlichen. Einig sein soll man mit dem Leiden der Menschen: der kleinste Schritt zu ihren Freuden hin ist einer zur Verhärtung des Leidens.³⁹

Mit dem Lob der Entfernung steht Adorno tendenziell auf der Seite der Fernstenliebe und des Nietzscheanischen Abstandes, kehrt die These aber postwendend im darauffolgenden Textabschnitt um. Dort heißt es:

Der Distanzierte bleibt so verstrickt wie der Betriebsame; vor diesem hat er nichts voraus als die Einsicht in seine Verstricktheit und das Glück der winzigen Freiheit, die im Erkennen als solchem liegt. Die eigene Distanz vom Betrieb ist ein Luxus, den einzig der Betrieb abwirft. Darum trägt gerade jede Regung des sich Entziehens Züge des Negierten.⁴⁰

Der Betrieb, an dem auch der oder die Intellektuelle notgedrungen partizipiert (etwa in einem Anstellungsverhältnis an einer Universität), ist nur ein historisches Gewand, in dem sich der Problemzusammenhang von Vergemeinschaftung, exklusiver Zugehörigkeit und Nähe, die der anspruchsvollen Idee der gleichbehandelnden Nächstenliebe widerspricht, zeigen kann. Gleichzeitig ermöglicht in Adornos Deutung zuallererst die Zugehörigkeit zu einer Gruppe die widersprüchliche und daher vielleicht auch scheinheilige Distanznahme von den Betriebsregeln. Nur die Regeln des Betriebs machen ihre Infragestellung oder den distanzierten Bruch mit ihnen als solchen erkennbar. Mitmachen und Distanzieren, Teilhabe und Abstand bleiben damit aufs Engste aufeinander verwiesen. Und dennoch möchte auch Adorno sich »kleine Sachen« in Absetzung von den Regeln des akademischen Schreibens erlauben; nicht zuletzt scheint die Form der kurzen Texte der *Minima Moralia* Ausbrüche zu ermöglichen, auch deshalb, weil es sich bei der Textsammlung um ein »philosophisches Volksbuch« handelt.⁴¹ Selbst in der physischen Abwesenheit der anderen muss man das Verhältnis zu ihnen schreibend aushandeln. Adorno geht es dabei nicht darum, sich vom impliziten Anspruch der Nächsten freizumachen, indem man auch noch Distanz zur eigenen Tätigkeit einnimmt. Vielmehr kritisiert er, dass alle versuchen, »durch Mentalreservate von dem Unfug sich zu distanzieren, den sie anstiften«, also letztlich keine Verantwortung für die Beziehung zu sich und den anderen übernehmen.⁴²

Weder Nähe noch Abstand werden bei Kierkegaard, Nietzsche und Adorno einseitig positiv oder negativ bewertet. In allen Fällen ist das Verhältnis komplex: Kierkegaards Nächste sind zwar jeweils gleich nah, aber nicht auf intime Weise. Bei Nietzsche soll der Fernste der Nächste sein. Und Adorno verweist auf die intrinsische Verwicklung von Nähe- und Distanzmanövern. Bei allen drei Philosophen kommt es schließlich darauf an, wie Nähe und Distanz verstanden, beschrieben und schließlich gelebt werden.

Der Medienphilosoph Vilém Flusser fügt der theoretischen Reflexion über Nächstenliebe eine medientheoretische Perspektive hinzu. In einem kurzen, 1995 aus dem Nachlass veröffentlichten Text mit dem Titel »Verbündelung oder Vernetzung?« definiert er das Konzept der Telematik:

Das Wort enthält die Vorsilbe »tele-« und die Nachsilbe »-matik«. Die Vorsilbe meint das Näherbringen von Entferntem, wie etwa aus Teleskop oder Telefon ersichtlich. Die Nachsilbe verweist auf das Wort »Automat«, das etwa »Selbstbewegung« bedeutet. Daher kann das Wort »Telematik« als eine Technik zum selbstbewegten Näherrücken von Entferntem gedeutet werden.⁴³

Die Telematik soll nach Flusser als Werkzeug der wechselseitigen Verwirklichung der Menschen dienen. Denn entscheidend für die Selbstverwirklichung ist nie der oder die Einzelne allein, sondern prägend sind die Beziehungen, in denen die Menschen stehen, und die sie gemeinsam gestalten können: »Nicht der Mensch, auch nicht die Gesellschaft, sondern das Beziehungsfeld, das Netz der intersubjektiven Relationen, ist das Konkrete.«⁴⁴ Für Flusser sind die »zwischenmenschlichen Beziehungen« der »Unterbau«, »aus welchem überhaupt erst Individuen und Gesellschaft auftauchen können.«⁴⁵ Er führt außerdem aus, dass das gegenseitige, gesellschaftliche »Verwirklichen« einen utopischen Zug habe, weil es Offenheit und Hingabe an andere voraussetze. Er stellt diese Idee explizit in eine ethische Tradition der »Forderung der Nächstenliebe«:⁴⁶

Je stärker ich mit einem anderen verbunden bin, desto näher steht er mir, und desto näher stehe ich ihm, gleichgültig, welche raum-zeitlichen Einheiten uns voneinander trennen mögen. Dieser neuartige Begriff von Nähe führt notwendigerweise zu einer spezifischen Ethik. Je näher mir jemand steht, je zahlreichere Fäden mich mit ihm verbinden, desto größer die Zahl der zwischen uns strömenden Informationen, das heißt der Reden und Antworten, die zwischen uns pendeln.⁴⁷

Entscheidend für diese Art des Informationsflusses zwischen räumlich voneinander entfernten Nächsten ist die Weise, wie die Gesellschaft vernetzt ist – ihr jeweiliger »Schaltplan«, in dem die Menschen verantwortungsvolle Beziehungen eingehen können oder auch nicht.⁴⁸ Während die »Bündelung« und Aussendung von Informationen zu einer Art tumber Gleichschaltung führe, könnte die »Vernetzung« einen emanzipativen Charakter haben, der zur interaktiven, wechselseitigen Verwirklichung, also zur Öffnung füreinander, beiträgt. Wieder kommt es darauf an, *wie* die Kollaboration im Netzwerk realisiert wird und wie der Kontakt im Spiel aus Nähe und Distanz von mehreren Seiten verantwortungsvoll ausgehandelt wird. Auch bei Flusser ist die Angst vor einem Umgang zwischen den Nächsten thematisch, die sich durch Kurzschlüsse und positive Resonanz gegenseitig nicht mehr als Herausforderung begreifen, sondern einander lediglich zur trägen Selbstbestätigung nutzen.

Die Sorge vor einem »verantwortungslosen«⁴⁹ Umgang miteinander lässt sich letztlich als Angst vor der eigenen unzureichenden Selbstverwirklichung in einer Welt begreifen, in der Bestätigung nur ein Händeschütteln, eine E-Mail, eine Messenger-Nachricht oder einen Like entfernt ist und dabei allzu leicht die innere Kritikerin von ihrem Posten drängt. Erfolg und Eitelkeit sind antizipierende Verhältnisse zu den Anderen, die der möglichen Begegnung und Entwicklung vorausgreifen, in jede Tätigkeit des Schreibens hineinspielen und auch das Schreiben in den Feedbackschleifen sozialer Medien mit der Logik der schnellen Bestätigung prägen können. Aus ihnen resultiert – Kierkegaard zufolge – gerade nicht der im Schreiben zu suchende Kontakt zum Nächsten, sondern eine Haltung, die zu letztlich problematischen

Formen der Vorliebe führen kann. Das Herstellen von Nähe auf Distanz bleibt daher bis heute eine, wenn nicht sogar die zentrale Herausforderung des Schreibens. Daher ist es auch nicht erstaunlich, dass sich der gegenwartsliterarische Diskurs häufig an der Frage nach der Nutzung sozialer Medien als Ort des Schreibens entzündet. Die neuen Medien und ihr Gebrauch führen plastisch vor Augen, wie schwierig es sein kann, im Abstand des Schreibens Verantwortung für andere zu übernehmen.

Ob soziale Medien geeignete Räume zur Literaturproduktion sind, hängt davon ab, welche Beziehungen in ihnen verwirklicht werden können und dürfen. Da die Spielregeln der Kollaboration aber immer weniger den Nutzer:innen selbst überlassen und stärker von den Eigentümer:innen der Plattformen diktiert werden, verschwindet die utopische Hoffnung auf freie Kollaboration und literarische Experimente in diesem Rahmen zusehends. Clemens J. Setz veröffentlichte bei Suhrkamp ein »Erinnerungsbuch« an Twitter, das den (vergangenen) literarischen Gebrauch der Plattform einerseits für ein breiteres Publikum sichtbar macht, andererseits im selben Atemzug zu Grabe trägt.⁵⁰ Folgende Veränderung ärgert Setz besonders: »Das Zeichenlimit wurde entfernt. Man kann jetzt, wenn man will, auch Romane auf X veröffentlichen. Das ist natürlich eine Katastrophe. Es ist ungefähr so, als würde man auf allen Tennisplätzen der Erde die Netze entfernen.«⁵¹ Auch kollaborative und experimentelle Relationen benötigen Spielregeln. Die kollaborative Praxis des literarischen und auch des theoretischen Schreibens erfordert formale Vorgaben und Konventionen, die man gebrauchen oder mit denen man brechen kann, um ästhetisch Potenziale freizusetzen, die im Alltagsgebrauch eines Mediums ungenutzt bleiben würden. Ihre Aufgabe ist es nicht zuletzt, dabei die Art und Weise, wie öffentliche Diskurse funktionieren, sowie die immanenten Grenzen des Sagbaren und Vertretbaren auszuloten. In einem medialen Umfeld, in dem der permanente Regelbruch und Grenzübertritt – sowohl durch die Nutzer:innen selbst als auch durch die Unternehmen, die die Regeln formulieren – normalisiert ist, wird diese Aufgabe zu einer besonderen Herausforderung. Gleichzeitig aktualisiert sich unter gegenwärtigen medialen Bedingungen

eine deutlich ältere Eigenschaft des Schreibens; und zwar, auf Abstand einen Kontakt zu erzeugen, der eine intensive Erfahrung von Nähe mitbringt, die so nur aus einem Text hervorgehen kann. Eine Schwierigkeit der literarischen Verwendung sozialer Medien liegt dabei weniger in der Überwindung einer übermäßigen Distanz zwischen den Nutzer:innen als in der Eigenschaft dieser Medien, den Abstand zwischen ihnen zu verschleiern, Posts und Content zu bewerten, zu gruppieren und damit möglicherweise auch zur Vereindeutigung von Zugehörigkeit und Bedeutung abgesetzter Nachrichten beizutragen. Die paradoxe Aufgabe eines literarischen Umgangs mit diesem Zustand müsste eigentlich lauten, Abstand zur Distanzlosigkeit in den sozialen Medien zu gewinnen, um dann – in welchem Medium auch immer – den literarischen Kontakt auf Abstand im Text neu zu gewinnen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zu einer Ethnografie dieser Regeln Johannes Paßmann, *Die soziale Logik des Likes. Eine Twitter-Ethnografie*, New York: Campus 2018. Zu den ästhetischen Effekten im Schreiben vgl. Peter Gendolla/Jörgen Schäfer, »Playing With Signs. Towards an Aesthetic Theory of Net Literature«, in: dies., *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, Bielefeld: transcript 2007, S. 17–42.
- 2 Jürgen Stryjak, »Von der virtuellen zur realen Revolution«, in: Deutschlandfunk Kultur, 26.09.2016, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ara-bischer-fruehling-von-der-virtuellen-zur-realen-100.html> [letzter Zugriff: 11.10.2024].
- 3 Jürgen Habermas, *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 62.
- 4 Vgl. Mike Herbstreuth, »Wir haben Facebook alarmiert, sie haben überhaupt nicht reagiert«, Deutschlandfunk, 07.12.2021, <https://www.deutschlandfunk.de/rohingya-klage-facebook-100.html> [letzter Zugriff: 28.02.2025].
- 5 Habermas, *Ein neuer Strukturwandel*, S. 62.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 16.
- 8 Ebd., S. 67.
- 9 Vgl. Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, übers. v. Reinhard Kaiser, Frankfurt a. M.: Fischer 1983 sowie Patrik Ettinger u. a. (Hg.), *Intimisierung des Öffentlichen. Zur multiplen Privatisierung des Öffentlichen in der digitalen Ära*, Wiesbaden: Springer 2019. Dass die neuen Medien zu politischen Zwecken missbraucht werden können, steht außer Zweifel. Im Folgenden geht es in erster Linie um Fragen ihres literarischen Gebrauchs.
- 10 Moritz Baßler/Heinz Drügh, *Gegenwartsästhetik*, Göttingen: Konstanz University Press 2021, S. 149–212.
- 11 Wie Mercedes Bunz zeigt, steht am Beginn des Internets die Idee des »File-sharing«, vgl. zur Geschichte des Datenverkehrs und zur Medientheorie des Internets Mercedes Bunz, *Vom Speicher zum Verteiler. Die Geschichte des Internet*, Berlin: Kadmos 2008.
- 12 Vgl. z. B. Elias Kreuzmair, »Was war Twitteratur?«, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2016/02/04/was-war-twitteratur/> Merkur-Blog, 04.02.2016 [letzter Zugriff: 13.10.2024]. Um einen Überblick über die »Genres« der elektronischen Literatur bemüht sich Scott Rettberg, *Electronic Literature*, Cambridge/Medford: Polity Press 2019.
- 13 Elisa Aseva, *Über Stunden. Posts*, Berlin: weissbooks 2021, S. 158.
- 14 Vgl. Niels Penke, »Populäre Schreibweisen. Instapoetry und Fan-Fiction«,

- in: Hannes Bajohr/Annette Gilbert (Hg.), *Text + Kritik X* (2021): *Digitale Literatur II*, S. 91–105. Den künstlerischen Umgang mit kommerzialisiertem Crowdfunding diskutiert Annette Gilbert, »Kollaterales Schreiben. Digitale Kollaboration im Zeitalter von Crowdfunding und Algotaylorismus«, in: dies./Hannes Bajohr (Hg.), *Text + Kritik X* (2021): *Digitale Literatur II*. S. 62–74.
- 15 Vgl. zu dieser Ambivalenz Clemens Apprich, *Vernetzt: Zur Entstehung der Netzwerkgesellschaft*, Bielefeld: transcript 2015.
 - 16 Eine medienspezifische Analyse lenkt den Blick außerdem auf die Materialität der (digitalen) Texte, wie N. Katherine Hayles zeigt: N. Katherine Hayles, »Print is flat, code is deep. The Importance of Media-Specific Analysis«, in: *Poetics Today* 25:1 (2004), S. 67–90.
 - 17 Hannes Bajohr/Annette Gilbert, »Platzhalter der Zukunft: Digitale Literatur II (2001–2021)«, in: dies. (Hg.), *Text + Kritik X* (2021), S. 7–21, hier S. 15.
 - 18 Dies korrespondiert aufseiten der Analyse mit der Idee, Critical Code Studies zu betreiben, vgl. Marc C. Marino, »Critical Code Studies. Ein Manifest«, in: Hannes Bajohr/Markus Krajewski (Hg.), *Quellcodekritik. Zur Philologie von Algorithmen*, übers. v. Hannes Bajohr, Berlin: August 2024, S. 27–60.
 - 19 Rettberg, *Electronic Literature*, S. 17 [Übers. H. H.].
 - 20 Clemens J. Setz, *Monde vor der Landung*, Berlin: Suhrkamp 2023, S. 196.
 - 21 Rüdiger Campe, »Writing Scenes and the Scene of Writing: A Postscript«, in: *MLN* 236/5 (2021), S. 1114–1133, hier S. 1127: »Duplicating the writing scene in a scene of writing which is integral to the written work is the literature effect par excellence.«
 - 22 Julia Kristeva, »The bounded text«, in: dies., *Desire in Language*, Oxford: Basil Blackwell 1982, S. 36–63.
 - 23 Vgl. zu einer u. a. psychoanalytischen und politischen Ausdeutung der Nächstenliebe und ihrer Vorgeschichte Slavoj Žižek u. a., *The Neighbor. Three Inquiries in Political Theology*, Chicago, London: The University of Chicago Press 2013; zur Nächstenliebe aus literaturwissenschaftlicher Perspektive jüngst Irina Hron/Håkan Möller (Hg.), *Neighborliness. Poetics, Politics, and Practices of Neighbor-Love*, Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien 2025.
 - 24 Vgl. Kenneth Reinhard, »Neighbor«, in: Barbara Cassin u. a. (Hg.), *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2014, S. 706–712, hier S. 709.
 - 25 Sören Kierkegaard, *Der Liebe Tun. Etlliche christliche Erwägungen in Form von Reden*, Simmerath: Grevenberg 2003, S. 95.
 - 26 Ebd., S. 89 f.
 - 27 Ebd., S. 90.
 - 28 Ebd., S. 76.
 - 29 Ebd., S. 94.
 - 30 Ebd., S. 84.

- 31 Ebd., S. 411.
- 32 Ebd., S. 410.
- 33 Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4: *Also sprach Zarathustra*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter 1999, S. 77.
- 34 Ebd., S. 78.
- 35 Ebd.
- 36 Ebd., S. 80.
- 37 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969, S. 44.
- 38 Adornos Verhältnis zu Kierkegaards Konzept der Nächstenliebe ist dabei kritisch, vgl. Reinhard, »Neighbor«, S. 709.
- 39 Adorno, *Minima Moralia*, S. 22.
- 40 Ebd., S. 23.
- 41 Ulrich Raulff, »Die *Minima Moralia* nach fünfzig Jahren. Ein philosophisches Volksbuch im Spiegel seiner frühen Kritik«, in: ders./Andreas Bernard (Hg.), *Theodor W. Adorno. »Minima Moralia« neu gelesen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 123–131, hier S. 123.
- 42 Adorno, *Minima Moralia*, S. 268.
- 43 Vilém Flusser, »Verbündelung oder Vernetzung?«, in: ders., *Medienkultur*, hg. v. Stefan Bollmann, Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 143–149, hier S. 145.
- 44 Ebd., S. 144.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd., S. 145 und S. 147.
- 47 Ebd., S. 146 f.
- 48 Ebd., S. 148.
- 49 Ebd.
- 50 Clemens J. Setz, *Das All im eignen Fell. Eine kurze Geschichte der Twitterpoesie*, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 11.
- 51 Ebd., S. 9.

3. Glitches zwischen Theorie und Literatur

Leben, Arbeiten und Konsumieren spielen sich heute in hoch ausdifferenzierten Formen ab. Für jede Tätigkeit gibt es Spezialist:innen sowie Ausbildungswege und Zertifikate, die ihre Expertise bescheinigen. Durch die zunehmende Spezialisierung und Arbeitsteilung scheint aber auch der Wunsch nach Übergängen, Verbindungen und Vermittlung stetig zu wachsen. Wo Grenzziehungen und getrennte Arbeitsbereiche vorherrschen, stellt sich immer wieder die Frage nach Berührung und Austausch. Innerhalb der Wissenschaften zeigt sich das besonders in den Rufen nach inter- und transdisziplinären Forschungsprojekten oder auch in den Debatten um aktivistische Wissenschaften, die ihre soziale und politische Wirksamkeit (und Brauchbarkeit) unter Beweis stellen sollen. Diese Entwicklung betrifft in einem speziellen Zusammenhang auch das Fach der Literaturwissenschaft.

Die sich ebenfalls fortwährend professionalisierende Beschäftigung mit Literatur in der Form einer akademischen Disziplin gerät selbst in Verdacht, den Kontakt zu ihrem »Gegenstand« zu behindern. John Guillory hat diese Entwicklung in seinem Buch *Professing Criticism* (2022) untersucht. Mit Blick auf die Vorgeschichte des »literary criticism«, der aus laienhaftem Umgang mit Texten, also deren Liebhaberei hervorgegangen ist, ordnet er die aktuellen Rechtfertigungs- und Begründungsdebatten als fortschreitenden Selbstverständigungsprozess der literaturwissenschaftlichen Disziplin ein.¹ Theorie-Tendenzen wie die Post-Kritik, die die literaturwissenschaftliche Lektürepraxis wieder derjenigen von Amateur:innen annähern wollen, betrachtet er dabei kritisch. Das Problem der Post-Kritik sieht er einerseits darin, auf eine tendenziell totalisierende Akteur-Netzwerk-Theorie im Sinne Latours und auf deren Metasprache zurückzugreifen,² andererseits in der unangemessenen Überhöhung nicht-professioneller, aber positiv-affektiver Umgangsformen mit Text. Guillory hält den seiner Ansicht nach fehlgeleiteten Erneuerungsbemühungen der akademischen Kritik folgenden Auftrag entgegen: »Die dringlichste Frage, die vor uns liegt, ist nicht, wie man das disziplinäre Lesen stärker an die

Amateurpraxis annähern kann, sondern wie die Literaturwissenschaft dem Lesen von Literatur dienen kann.«³ Die direkte Politisierung der Disziplin sei der falsche Weg: »Wir müssen Literatur zunächst als lebendiges Medium begreifen, mit Freuden und Herausforderungen, die denjenigen der neuen Medien gleichen, bevor wir den sozialen und politischen Mehrwert unserer Ausbildung behaupten.«⁴ Die Neuaushandlung, die Guillory thematisiert, betrifft das Verhältnis von Kritik und Literatur, aber besonders auch das zwischen Leser:innen innerhalb und außerhalb der Universität.⁵ Mindestens so sehr wie um die vielfach problematisierte kritische Haltung gegenüber der Literatur geht es also um ein Verhältnis der Literaturwissenschaft zu ihrem »Publikum«: »Für unsere Disziplin ist die Klientel weder in der Professorenschaft noch in der Gesellschaft als ganzer zu suchen, sondern in den *Leser:innen der Literatur*, und die Frage, die sich uns jetzt stellt, ist, wie hilfreich wir dabei für sie waren.«⁶

Ein Mehrwert der kritischen akademischen Lektüre könnte sein, dass sie den Amateur-Lektüren andere Verfahren des Verstehens zur Seite stellt – und jetzt und in Zukunft in den Entscheidungen darüber federführend ist, welche Formen des Lesens und Schreibens kultiviert, das heißt gelehrt werden sollten. Übernimmt man Guillorys kritische Perspektive auf die Deprofessionalisierung des Lesens als ein zentrales Problem der *literaturwissenschaftlichen* Ausbildung, dann übersieht man leicht eine gleichzeitig stattfindende, in ihrer Wirkung aber gegenläufig anmutende Entwicklung, nämlich eine zunehmende Akademisierung des *literarischen* Schreibens.⁷ Autor:innen werden heute mehr und mehr in universitären und damit tendenziell verschulerten Kontexten ausgebildet. Was in den USA seit Langem als »creative writing« an den Hochschulen etabliert ist, fand in den letzten Jahrzehnten im deutschen Sprachraum in der Form künstlerisch-universitärer Ausbildungswege für Autor:innen auch Eingang in den Universitätsbetrieb.⁸ Erstes Beispiel hierfür ist in Deutschland das bereits 1959 in der DDR als Johannes-R.-Becher-Institut gegründete Deutsche Literaturinstitut Leipzig. Weitere Ausbildungsstätten gibt es im deutschen Sprachraum unter anderem in Berlin, Hildesheim, Biel und Wien. Wenn Autor:innen durch ein Studium institutionell verbrieft zu ihrem

Beruf befähigt werden, bestärkt das die Wahrnehmung, dass Schreiben eine zertifizierbare Tätigkeit ist. Oft können Autor:innen bereits bei ihrem Debüt als »gelernte« Schriftsteller:innen auftreten.

Während die Literaturwissenschaftler:innen sich laut Guillory also vermehrt dem laienhaften Lesen zuwenden wollen, werden literarische Autor:innen immer öfter zu akademisch ausgebildeten Expert:innen. Man könnte vermuten, dass diese Vorgänge nur zufällig parallel stattfinden; schließlich steht die Ausbildung von Autor:innen zunächst nicht in Verbindung mit der Entwicklung des Faches Literaturwissenschaft. Gegen einen reinen Zufall spricht aber, dass sich beide Bewegungen in institutionellen, aber auch theoretisch-diskursiven Kontaktzonen treffen und kreuzen. Neu eingerichtete Masterstudiengänge wie »Professionelles Schreiben« an der Universität Jena streben von vornherein Mischformen zwischen literarischer Praxis und Wissenschaft an, indem sie eine »fundierte Ausbildung im Bereich des nicht-fiktionalen und fiktionalen Schreibens« bieten wollen.⁹ Wenn angehende (Literatur-)Wissenschaftler:innen auch fiktional schreiben, ist anzunehmen, dass sie dafür eine andere Haltung einnehmen, als es eine akademische Arbeitspraxis üblicherweise nahelegen würde. Umgekehrt müssen sich werdende Autor:innen, die ihre Ausbildung sowohl im Bereich des fiktionalen als auch des nicht-fiktionalen Schreibens an der Universität erhalten, auf professionalisierte Techniken und Schreibweisen einlassen, die sie für das literarische Schreiben nicht unbedingt benötigen werden. Dazu zählt zum Beispiel die Arbeit mit Referenzen und Fußnoten. Diese gegenläufigen Professionalisierungs- und Deprofessionalisierungsbewegungen überlagern einander nicht nur institutionell, sondern natürlich vor allem auch personell sowie auf der Ebene der Theorie und ihrer Begriffsarbeit – und sie führen neben textuellen Mischformen auch zu neuen Allianzen zwischen Texten unterschiedlicher Genres.

Möglicherweise ist die Einrichtung von Studiengängen, die eine Vermittlung zwischen verschiedenen Praxisformen erlauben, also nur der jüngste Ausdruck eines Begehrens nach Übergängen und Vermittlungen zwischen jeweils unterschiedlichen Perspektiven, Rollen und Verfahren auch im Literaturbetrieb. Ich möchte diese These im Fol-

genden an zwei Beispielen diskutieren, und zwar erstens an der symptomatischen Faszination für »Glitches«, die in den vergangenen Jahren in literarischen und theoretischen Texten sichtbar geworden ist, und zweitens an der Idee und Praxis von »Uncreative Writing« oder auch einem »Reskilling« der Literatur und damit einer Vorstellung von konzeptueller Literatur, die eigentlich erst durch ihre paratextuelle Rahmung als solche erkennbar werden kann. Beide Beispielbereiche sind vor dem Hintergrund neuer medialer Herausforderungen zu begreifen, die sich sowohl in den Gegenständen der Literatur und ihren erzählten Welten als auch in den literarischen Verfahren selbst niederschlagen. Dabei muss man sich auch mit den Effekten anderer Medien und Künste auf das Schreiben befassen. Diese zu berücksichtigen hält Guillory ebenfalls für entscheidend im Zusammenhang des aktuellen Aushandlungsprozesses rund um Professionalisierung und Literaturwissenschaft. Er formuliert es sogar als drängende theoretische Aufgabe, eine »Beschreibung des Ortes der Literatur im System der Medien« zu finden.¹⁰

Im Jahr 2000 veröffentlichte der Komponist Kim Cascone einen Artikel über eine Tendenz digitaler Musik, die seit den 1990er-Jahren existiert und die er als »Glitch Movement« bezeichnet. Cascone stellt in diesem Text fest, dass »failure« in verschiedenen Künsten – nicht nur in der Musik – zu einer prominenten Form der »Ästhetik« geworden sei. Glitch-Kunst lenke die Aufmerksamkeit auf den »Hintergrund« oder die »Nebenprodukte« der künstlerischen Arbeit: »Die Daten, die im toten Winkel unserer Wahrnehmung versteckt sind, enthalten Welten, die darauf warten, entdeckt zu werden, sofern wir uns dafür entscheiden, unsere Aufmerksamkeit auf sie zu lenken.«¹¹ Dafür werden in der Musik etwa hohe Frequenzen eingesetzt, die bei den Zuhörer:innen eine Wahrnehmung von Tinnitus hervorrufen. In der Arbeit mit »Glitches« geht es nicht darum, dass das Medium immer schon die Nachricht wäre, sondern – nach Cascone – das Instrument beziehungsweise das Werkzeug zur Nachricht wird: »Die Werkzeuge selbst sind Instrumente geworden, und der entstehende Klang geht aus einer Weise des Gebrauchs hervor, die von den Erfindern der Instrumente nicht vorgesehen war.«¹² Wesentlich ist außerdem, dass es

sich bei Cascones Beispielen um digitale Instrumente und Techniken handelt, deren Gebrauch (und Fehl-Gebrauch) sich die experimentierenden Musiker:innen autodidaktisch aneignen. Indem sie die Instrumente auf andere Weise gebrauchen, als es von ihren Entwickler:innen intendiert war, stellen sie die Funktionsweise der Geräte auf ästhetischer Ebene aus; in Cascones Beispiel durch Klang, Geräusch und Lärm. Diesen Umgang mit den neuen technischen Möglichkeiten und seine Ästhetik bezeichnet Cascone auch als »postdigital«.

Das Wort »Glitch« hat eine Etymologie aus dem Jiddischen, und zwar vom Verb »glitschen«, deutsch »glitschen«, verwandt mit dem Englischen »glide« und dem Deutschen »Gleiten«.¹³ »Glitches« gelten als technische Störungen, die irritieren und zur Infragestellung der jeweils aktuell wahrgenommenen Welt anregen, diese Welt (beziehungsweise ein System, eine Simulation) dabei aber nicht zum Ein- oder Absturz bringen. Sie bergen somit ein Potenzial zur Kritik, ohne ein System direkt zu zerstören. Zugleich laufen Glitches einer konventionellen modernen Fortschrittslogik zuwider: Anstatt an ständiger Selbstoptimierung innerhalb der Logik des Systems zu arbeiten, werden in den Fehlern dessen Lücken zufällig sichtbar oder absichtlich ästhetisch in den Fokus gerückt. Auch in der digitalen Glitch-Kunst wird entsprechend unterschieden zwischen einem »wilden« Glitch, der einfach passiert, und einem »domestizierten«, das heißt intentional hervorgebrachtem Glitch.¹⁴ Der Autor Joshua Groß setzte »Glitches« an den Anfang seines 2020 erschienenen Romans *Flexen in Miami*: »Ich ahnte überall Glitches, das geht zurück auf meine Mutter.«¹⁵ In den folgenden Sätzen erklärt der Erzähler, was es mit dieser Erfahrung auf sich hat:

Ein Misstrauen gegenüber dem Wirklichen, eine parawissenschaftliche Wachheit bezüglich der Instabilität. Ich wurde von Immersionen gemartert und meine eigene Existenz war eine entsetzliche Mühsal. Deshalb rauchte ich so viel Marihuana. Es entspannte mich und gleichzeitig kam ich mir vor, als würde ich schlafwandeln. [...] Morgens kaute ich müde auf Müsli rum, während ich meine Küche verdächtigte, nur eine Kopie zu sein. Manchmal dachte ich, mit dem Aufwachen würde ein Rende-

ring einsetzen, das mich zurück in mein Bewusstsein schleust. Und ich wusste nicht, wie fehleranfällig das war. Die Angst davor, in der Nacht verschleppt worden zu sein, verflüchtigte sich nach wenigen Minuten. Aber zurück blieb ein parasitäres Schuldgefühl, eine tiefe Scham vor mir selbst. In diesen Momenten kam mir alles fragwürdig vor. Als würden wir uns selbst systematisch in die Einsamkeit locken. Ich glaubte, dass wir uns gegenseitig langsam verlieren.¹⁶

Mit den Glitches geht eine digital überformte Wahrnehmung in die Diegese des literarischen Textes ein.¹⁷ Elemente der Erzählung werden vor diesem Hintergrund in neuer Weise fragwürdig, nicht nur als Teil einer fiktionalen Welt aus der Perspektive der Leser:innen, sondern bereits in der digital durchwirkten und irritierten Wahrnehmung des Erzählers selbst. Würde der Erzähler, wie er konstatiert, Glitches – also Fehler – in seiner Umgebung bemerken, böten sie ein handfestes Indiz dafür, dass die von ihm wahrgenommene Realität eine Kopie, eine künstliche Matrix, ist. Drogenkonsum und das Gefühl des Schlafwandels, einmal also Auslöser, einmal Sinnbild von Übergangsstadien, sind seine Zufluchtsorte, womöglich deshalb, weil hier zumindest Eindeutigkeit dahingehend besteht, dass man sich in einem Schwebезustand aufhält. Die Fragwürdigkeit, die der Erzähler seiner Umgebung unterstellt, verbindet sich mit der Angst vor Einsamkeit und Kontaktverlust. »Glitch« dient in diesem literarischen Text somit als Signalwort, um die zeitgenössischen Leser:innen ihrerseits durch das Oszillieren zwischen erzählter Welt und einer innerhalb dieser Diegese möglicherweise (digital) simulierten Welt zu verunsichern.¹⁸ Gleichzeitig irritiert der erste Satz »Ich ahnte überall Glitches, das geht zurück auf meine Mutter«, weil er eine technisch vermittelte Erfahrung (Glitch) in direkte Nähe einer psychologischen Erklärung (mütterliche Prägung) rückt.¹⁹ So unwahrscheinlich die Korrelation einerseits anmutet, so bedrückend nah kommt die Beobachtung andererseits, wenn man ihre Logik mit dem täglichen Gebrauch digitaler Medien kurzschließt: Ist das Internet nicht voll von Informationen über psychische Konventionen, Rollenbilder, Erklärungsmuster von Empfindungs- und Verhaltensweisen, mit Analysen und therapeu-

tischen Ratschlägen, die zu einer jederzeit greifbaren zweiten Natur geworden sind? Im literarischen »Glitch«, den das nahe, sogar kausale Aneinanderrücken von Technik und Psyche im Text auslöst, wird also möglicherweise auch so etwas wie ein Grundzug der postdigitalen Selbstwahrnehmung sichtbar, in der das psychologisch Wahrscheinliche immer schon maschinell antizipiert und aufgerufen werden kann.

Popkulturell bekannt geworden ist die Glitch-Erfahrung in einer fragwürdigen, weil simulierten Realität, spätestens durch den ersten Teil der *Matrix*-Filmreihe aus dem Jahr 1999: Hier schüttelt sich eine Katze zwei Mal in exakt derselben Weise. Daraufhin erkennen die Protagonist:innen: »It's a glitch« – jemand hat an den Einstellungen der Matrix geschraubt.²⁰ Die Simulation hakt und wird als solche erkennbar. Der neueste Film der Reihe (*Matrix Resurrections*, 2021)²¹ versucht, diese Logik der Entlarvung noch einmal zu toppen, indem er ein weiteres Verwirrspiel über die Meta- und die programmierte Ebene einzieht und dabei das Verhältnis zur eigenen Biografie infrage stellt: Die Hauptfigur Neo ist zu Beginn des Films Programmierer eines Computerspiels »Matrix«. Erst nach und nach findet er heraus, dass die virtuelle Welt der Matrix nicht nur ein Computerspiel, sondern seine echte Erinnerung in Form eines Computerspiels ist. Dafür ist nicht etwa ein klassischer Glitch der erste Hinweis, sondern die absolut perfekt programmierte Welt, in der er lebt. Perfektion wird selbst zum Glitch – also zum Fehler einer fehlenden Fehlerhaftigkeit der Realität. Was als Glitch-Indiz wahrgenommen werden kann, hängt somit nicht zuletzt von den Erwartungen der Betrachter:innen und damit von der Abweichung von einer als »normal« oder zumindest unauffällig empfundenen Ästhetik des Realen ab. Zentral für die Glitch-Erfahrung ist dabei auch der Schauer, dass das, was gerade erlebt wird, insgesamt nicht echt sein könnte, sondern nur eine Nachbildung.

Glitches oszillieren so immer zwischen einer möglichen Ebene, die hinter oder über der dargestellten Welt liegt (Code oder zum Beispiel auch theoretische Metasprache) und ihrer Darstellung (programmierte Welt oder Phänomen, das mithilfe der Metasprache analysiert wird). Wie Clemens J. Setz im Logbuch Suhrkamp nachvollzieht, sind sie gleichzeitig »Fehler im Programmcode eines Computerspieles«

und »visuelle Effekte oder Abläufe, die von den Spielentwicklern so nicht beabsichtigt waren.«²² Setz fügt Links zu YouTube-Clips in den Text ein, in denen man Aufzeichnungen von Glitch-Momenten verschiedener Computerspiele betrachten kann. Er spricht von »Gliedergeflimmer«, das zu beobachten sei, und beschreibt ein »schwarzes, von keinem Programmierer mit Textur versorgtes Loch, auf das [der Spielcharakter] zustürzt« – und bei dessen Anblick es unmöglich sei, nicht an den Tod zu denken.²³ Glitches sind für den Autor ein bemerkenswertes Memento mori – als widersprüchliche Erfahrung der Nicht-Existenz in der Existenz, als Präsenz des Todes in der Gegenwart des Lebens und Spielens.

Neben der hohen symbolischen Aufladung, die das Zusammenbrechen und ungewollte, auch kritisch motivierte Unterwandern der virtuellen Realität durch Fehler im Programmcode hat, lässt sich in der Faszination für Glitches eine ästhetische Begeisterung für Fehlerhaftigkeit insgesamt erkennen. Die verpixelte, ungeglättete, aber glit-chende virtuelle Computerspielwelt entlässt aus dem Zwang zur all-zu perfektionierten »versiegelten Oberfläche« digitaler Geräte und Apps.²⁴ In der Lust am Glitch äußert sich einmal mehr das Begehren nach Kontakt, zum Beispiel mit einer Realität, die nicht professionell zugerichtet und technisch perfektioniert ist. In einem kurzen poetologischen Text über Glitches hält Setz in diesem Sinne fest, dass Glitches »zu der kostbaren Kategorie absichtslos entstandener Kunst« gehören: »Für mich sind sie die vielleicht bedeutendsten, mich am stärksten umtreibenden und elektrisierenden Beispiele surrealer Poesie in unserer Zeit.«²⁵ Glitches sind also nicht nur ein ästhetisch befreiender Effekt, das Konzept von »Glitch« selbst eignet sich für die Kontaktaufnahme nicht nur mit einer Ebene über, sondern auch einer möglichen Ebene neben der vorherrschenden Weltwahrnehmung. Diese andere, durch den Glitch kontaktierte, benachbarte Wahrnehmungswelt ist der beobachteten Welt (etwa dem virtuellen Szenario eines Computerspiels) allerdings nicht fremd, sondern zeigt sich als erreichbarer, vielleicht unerwarteter, möglicherweise sogar konstitutiver Teil von ihr.

Auch der Autor und Soziologe Juan S. Guse widmet dem Phänomen einen kurzen, essayistischen Text im Band *Stichwörter für die*

kritische Praxis. Guse unterscheidet zwischen dem unbeabsichtigten Moment des technischen Glitches (der unintendierten Störung) und Glitch als »Kulturtechnik der Beobachtung«. ²⁶ Letztere bringe »Loop-holes und Regelbrüche[]« zum Vorschein, »an denen sich plastisch zeigt, wie bestimmte technosoziale Dinge zusammenhängen, wie sie funktionieren oder warum sie so dysfunktional sind«. ²⁷ Guse provoziert außerdem in seinem Text selbst »Glitches«, indem er sich über akademische Schreibkonventionen hinwegsetzt und dazu anregt, sie zu befragen: Er zitiert seinen Autoren-Kollegen Clemens Setz nur mit Vornamen, nimmt den Kommentar eines Herausgebers zu einer früheren Fassung als Zitat in den Text auf und setzt das Wort »Ende.« ans Ende. Besonders über das unübliche direkte Zitat eines Inhalts, der über die Kommentarfunktion eines Textverarbeitungsprogramms eingespeist wurde, führt der Text im Hineinrutschen einer anderen, vorläufigen Ebene aus dem Schreibprozess des Essays die »spezifische Verzahnung von Technologie und Gesellschaft« vor, die er gegen Ende thematisiert. ²⁸ Glitches erlauben wie in diesem Fall also nicht nur den Bruch mit Erwartungen und Konventionen, sondern öffnen auch einen Spielraum für »Rolleninversion«. ²⁹ In Guses Text werden dabei eine akademische (man könnte auch sagen: kritische) und eine literarische (beziehungsweise experimentelle) Rolle ineinander verkehrt.

Während Monografien wie *High-Tech Trash* ³⁰ von Carolyn L. Kane eine Ästhetik der Störung und des Fehlers analytisch zu fassen versuchen, überwiegen im Kontext des literarischen oder essayistischen Schreibens in der Regel die Versuche, Glitch als selbstreferenzielles, literarisches Verfahren im Text zu mobilisieren – und auch über die Grenzen des Texts hinaus wirksam zu machen. Ein weiteres Beispiel hierfür ist Legacy Russells *Glitch Feminismus*. In diesem Buch beschreibt die Autorin, wie sich Glitches als produktive Störung auch in der realen, körperlichen Welt triggern lassen könnten:

Hierin liegt ein Paradox: Glitch bewegt, blockiert aber auch. Glitch setzt in Bewegung und erzeugt simultan ein Hindernis. Glitch verleitet und Glitch verhindert. Damit wird der Glitch zu einem Katalysator, der neue Wege eröffnet, in neue Richtungen weist. Im Internet erkunden

wir neue Öffentlichkeiten, verkehren in neuen Publikumskreisen, und vor allem *glitschen* wir zwischen neuen Konzepten von Körpern und Selbsten. Glitch ist also etwas, das über die technologischen Funktionsweisen im wörtlichen Sinn hinauswirkt: Es hilft uns, das Scheitern als generative Kraft hochleben zu lassen, eine neue Art, die Welt in Angriff zu nehmen.³¹

Besonders durch das Glitchen der eigenen Rolle zwischen Online-Avatar und Leben AFK («away from keyboard») kann sich nach Russell ein Spielraum öffnen, zum Beispiel jenseits der Geschlechterbinarität: »Das Digitale gibt uns die Möglichkeit, verschiedene Varianten des Selbst aufzuführen – sie im wahrsten Sinne des Wortes an- und wieder abzulegen, je nachdem, ob wir mit ihnen wachsen oder uns von ihnen entfernen«. ³² Glitch steht hier für das Potenzial eines Offenlassens der Identität und für Wandlungsprozesse von Rollen und Körpern. Der Fehler wird dafür zur Inspirationsquelle oder sogar zum aktivistischen Instrument. Er dient nicht nur dazu, Schwächen des Systems aufzudecken, sondern auch dazu, eine als dominant, aber problematisch erfahrene soziale Realität umzugestalten. Dabei hat es den Anschein, als seien Glitches besonders gut geeignet, *binäre* Unterteilungen zu unterlaufen. Die Praxis des Unterlaufens oszilliert in Russells Text zwischen zwei Ebenen, denn es wird einerseits zum theoretischen Programm (durch das aktivierende Potenzial, das Russell im »schönste[n] Fehler«³³, der wir selbst seien, erkennt), bildet sich aber auch auf der Textebene ab, etwa durch die Verwendung experimentellen Genderns wie dem »polnischen Gendern« (z. B. »Künstlerni«)³⁴ oder dem »Entgendern nach Phettberg«.³⁵

Die Beobachtung von Glitches in aktuellen Texten zeigt, wie ästhetische Darstellungsformen aus anderen Medien und künstlerischen Formen, insbesondere dem Computerspiel, in literarische Texte einwandern können. Literatur wird außerdem selbst stärker als »programmierbares« Phänomen wahrnehmbar, wobei der Text sowohl eine potenziell programmierte Welt präsentieren kann (wie etwa die Erfahrung des Erzählers bei Joshua Groß) als auch dezidiert seine Funktion als »neuprogrammierende« Metaebene reklamieren

kann (wie bei Legacy Russell). Texte können selbst Glitches zwischen verschiedenen Genres herstellen und die verschiedenen Rollen und Perspektiven ihrer Verfasser:innen sichtbar machen oder vermitteln: In Guses Überlegungen zum Stichwort »Glitch« scheint genau dies zu geschehen, wenn der Autor den Begriff als kritischen Terminus konturiert, gleichzeitig aber durch die spielerische Integration von Elementen, die die Konventionen literaturwissenschaftlicher Schreibweise und Kritik infragestellen, eine »Umprogrammierung« dieser Konventionen anregt. Hinzu kommt, dass Guse als literarischer Autor mit der Doppelrolle einer distanzierten Theorie-Position spielt, indem er in einem kritischen, an einem Begriff orientierten Text das Phänomen Glitch auf formaler Ebene ausreizt. Dabei geht es weniger darum, dass ein und derselbe Autor unterschiedliche Textgenres bespielt (denn das schließt ja nicht aus, dies jeweils nach den herrschenden Regeln einer Profession zu tun), sondern dass durch die Personalunion die verschiedenen, scheinbar getrennten Rollen auf eine Weise in Kontakt treten, die einen Verhandlungsspielraum zwischen Literatur und Theorie öffnet. Durch diese Öffnung steht neuerlich zur Diskussion, was eigentlich als professionelle Form des »Literarischen«, des »Theoretischen« oder des »Literaturwissenschaftlichen« gelten mag, und zwar im Schreiben wie auch im Lesen.

Einen anderen, ebenfalls experimentellen Umgang mit der fortschreitenden Professionalisierung und Akademisierung des (literarischen) Schreibens findet man im Umfeld der konzeptuellen digitalen Literatur der letzten Jahre. Der Autor und Konzeptkünstler Kenneth Goldsmith begegnet den veränderten Voraussetzungen des Schreibens und Lesens unter dem Titel *Uncreative Writing* (2011) mit einer Poetik der Textverarbeitung. Er betont das ästhetische Potenzial des »cut and paste«, also des exzessiven Zitierens und Rearrangierens von großen Textmengen: Wenn digitale Technologien neue Praktiken im Umgang mit Text für den literarischen Gebrauch zugänglich machen, dann sei es nur folgerichtig, sich nicht länger am Modell individueller Autorschaft zu orientieren, sondern das konzeptuell durchdachte Colagieren und Arrangieren von Texten unterschiedlichster Herkunft zu praktizieren. Goldsmith gibt folgende Prognose ab:

Literarische Werke könnten so funktionieren, wie es Meme heute im Web tun, die sich für kurze Zeit wie ein Lauffeuer verbreiten, oft ohne Signatur und ohne Autor, nur, um von der nächsten Welle überholt zu werden. Während der Autor wohl nicht sterben wird, werden wir vielleicht anfangen, Autorschaft auf eine konzeptuellere Weise zu betrachten: Vielleicht sind die besten Autoren der Zukunft solche, die die besten Programme schreiben können, mit denen man sprachbasierte Praktiken manipulieren, parsen und verteilen kann. Selbst wenn [...] Poesie in der Zukunft von Maschinen für andere Maschinen zur Lektüre geschrieben werden kann, so wird doch noch für einige Zeit jemand hinter dem Vorhang die Fäden ziehen und diese Drohnen erfinden, sodass, selbst wenn Literatur auf Codes reduziert werden kann (eine faszinierende Idee), die klügsten Köpfe hinter ihnen als unsere größten Schriftsteller gelten werden.³⁶

Als Beispiel erwähnt Goldsmith einen Essay von Jonathan Lethem mit dem Titel »The Ecstasy of Influence: A Plagiarism« aus dem Jahr 2007. Der Text ist nahezu vollständig aus Zitaten montiert, die vom Autor nur geringfügig angepasst und geglättet wurden.³⁷ Herausgekommen sei ein ausgezeichnete Essay, der als Anwendung eines konzeptuellen Verfahrens gelten kann, das Goldsmith als *patchwriting* bezeichnet und – aufgrund seiner Konzeptualität – aufwertet.³⁸ Goldsmith betont die Originalität und konzeptuelle Wahlfreiheit, die solche Verfahren im Unterschied zum üblicherweise in Schreiblehrgängen vermittelten kreativen Schreibhandwerk befördern. Letzteres führe gerade durch die Fixierung auf individuelle Kreativität leicht in eine Gleichförmigkeit des Erzählens.³⁹ Davon unterscheidet sich die Produktion genuin digitaler und konzeptueller Literatur. Dies stellt auch der Literaturwissenschaftler Hannes Bajohr fest, in dessen Augen (Computer-)Code und Konzept (für Literatur) zwar nicht identisch werden, aber für den die »Ähnlichkeit zwischen beiden Vorgehensweisen unverkennbar« ist: »Beide basieren auf der Formulierung von Regelschritten, die dem endgültigen Werk vorausgehen müssen.«⁴⁰ Bajohr führt in seinen Überlegungen »Code und Konzept« – die bislang in der Produktion digitaler Literatur oft voneinander getrennt worden seien, also aufge-

teilt etwa auf die Kompetenz des konzeptuell erfinderischen Autors und der Code umsetzenden Programmiererin – in einer gleichnamigen Publikation aus dem Jahr 2016 wie folgt eng:

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 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.⁴¹

Die hier exemplarisch mit Goldsmith und Bajohr diskutierte Weiterentwicklung digitalen literarischen Schreibens, die auf Code-Kompetenz setzt, ist in den vergangenen Jahren mit einer neuen Herausforderung konfrontiert worden.⁴² Durch die breite Zugänglichkeit großer Sprachmodelle wie GPT-3 oder GPT-4 (zum Beispiel in Form des Chatbots ChatGPT) scheint sich einerseits die Frage nach Autorschaft und erzählender Subjektposition erneut aufzudrängen, andererseits wird die konzeptuelle Kontrolle (das von Goldsmith erwähnte »Fädenziehen«) digitaler Autorschaft aller Voraussicht nach schwieriger. Arbeitsschritte, genaue Funktionsweise und Trainingskorpus der Sprachmodelle bleiben für ihre Nutzer:innen im Regelfall nämlich im Dunkeln. Wie dennoch auch unter aktuellen Bedingungen ein konzeptueller Ansatz weiterverfolgt werden kann, untersucht Bajohr in seinem Schreibexperiment (*Berlin, Miami*). Dafür hat er, wie er im Nachwort »Niemand schreibt allein« zu seinem experimentellen Text erläutert, GPT-J feingetunt, also »auf die stilistischen und inhaltlichen Eigenheiten eines bestimmten Korpus« abgestimmt.⁴³ Dieses Korpus bilden vier Gegenwartsromane, die in besonderer Weise repräsentativ für die Literatur der digitalen Gesellschaft sein sollen. Dazu zählen Berit Glanz' *Pixeltänzer*, Groß' *Flexen in Miami*, Julia Zanges

Realitätsgewitter und Guses *Miami Punk*.⁴⁴ Entsprechend weist auch der aus generierten Passagen arrangierte Roman eine stilistische und inhaltliche Nähe zu diesen Texten auf. Allerdings fehlen ein linear nachvollziehbarer Plot und eine durchgängige Figurenpsychologie:

Die Geschichte [...] ist schwer zusammenzufassen. Ein namenloser Erzähler berichtet von einem Konflikt mit seinem Vater, mit dem er gemeinsam eine Wanderung unternimmt, auf der der Kieferling sie begleitet. Worin der Konflikt genau besteht, ist aber ebenso unklar wie der Grund für den Ausflug.⁴⁵

Der Schreibprozess wird weitergetrieben, indem der Autor jeweils neue Sätze beginnt und das weitere Arrangement der Worte in den Sätzen der »Wahrscheinlichkeitsverteilung« des Modells überlässt.⁴⁶ Er beschreibt den Schreibprozess als Sondieren des »Potenzials«, das in dem Modell steckt – den Text als »Roman« aber letztlich als »gescheitert«.⁴⁷ So wird nicht in erster Linie das Potenzial des Sprachmodells ausgestellt, sondern vor allem seine Begrenztheit: Am Ende verliert sich der Text im sinnentleerten Glitch. Dennoch gewinnt der Autor dem Text etwas ab, insbesondere eine Lektürehaltung, die er als »ambient reading« bezeichnet. Darunter versteht er ein Lesen, das gerade nicht auf Kontinuitäten und Sinnzusammenhänge achtgibt – und diese auch nicht mehr erwartet.⁴⁸ Diese Lesehaltung färbe im Sinne einer Paranoia auf nachfolgende Lektüren anderer Texte ab. Die Lektüreerfahrung von (*Berlin, Miami*) sät so ein kritisches Misstrauen, dass alles »im nächsten Moment in Unsinn implodieren« könne.⁴⁹

Sinnliche und kognitive Rezeption wandeln sich gegenwärtig unter dem Einfluss digitaler Medien. Dabei verändern sich auch die Einstellungen gegenüber dem Lesen und die Lektürehaltungen selbst, wie John Guillory, die Autor:innen, die mit und über Glitch arbeiten, und Bajohrs konzeptuelles Experiment gleichermaßen unter Beweis stellen. Sie alle entwickeln neue Umgangsformen und Darstellungsweisen der transformierenden Effekte, die die digitalen Medien auf Wahrnehmungs-, Rezeptions- und Produktionsformen haben könnten. Dabei hinterfragen und verändern diese Experimente auch vor-

herrschende Vorstellungen von Professionalität im Schreiben und Lesen. Die in diesem Kapitel besprochenen Autor:innen tun dies besonders an der Schwelle zwischen theoretischer, begrifflicher Arbeit und literarischem Schreiben. Sie alle brechen auch mit Erwartungshaltungen und fordern etablierte Rollen (etwa als »Autor:in« oder als »Literaturwissenschaftler:in«) heraus.

Für diesen experimentellen Prozess spielen Kontexte und paratextuelle Relationen eine entscheidende Rolle:⁵⁰ Der »Roman« (*Berlin, Miami*) wäre als solcher ohne das Nachwort des Autors und die Information zu seiner Entstehungsgeschichte kaum als konzeptuelle Literatur lesbar. Die Ideen und Formen neuer kollaborativer, experimenteller oder konzeptueller Literatur sind in der Regel auch ein Produkt transtextueller Kooperationen, die ihnen diese Funktion zuschreiben und sie darin sichtbar machen. Indem neue Korrelationen in einem Text und zwischen Texten sichtbar werden, zeigt sich das Ungenügen der Vorstellung von konturierten Genres oder klar definierten Rollenmustern. Wenn immer schon feststeht, welche Erwartungen zu erfüllen sind (seien sie akademisch oder literarisch), ereignet sich nichts Neues, oder anders: es findet kein Kontakt zwischen getrennt wahrgenommenen Elementen, Ebenen oder Verfahrensweisen statt. Gerade dieser Kontakt scheint aber sowohl für Autor:innen wie auch für Leser:innen ein relevanter Bestandteil in der Rezeption von Texten zu sein, denen sie Bedeutsamkeit zuschreiben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. John Guillory, *Professing Criticism. Essays on the Organization of Literary Study*, Chicago: University of Chicago Press 2022, S. 81.
- 2 Wesentliche Teile der Auseinandersetzung mit Latour spielen sich bei Guillory in den Fußnoten ab. Neben dem totalisierenden, ontologisierenden Aspekt, der in der Tendenz bei Latour durchaus vorliegt, kritisiert Guillory auch den Kurzschluss, Texte im Rahmen der ANT als Akteure zu verstehen. Dieser Kritik im Detail nachzugehen, wäre eine eigene Aufgabe; für meine folgenden Überlegungen scheint es mir vor allem wichtig, darauf hinzuweisen, dass sie – trotz wiederholter Referenz auf Latour – weder seine »Ontologie« übernehmen noch einzelne Texte auf den Status eines Akteurs festlegen. (Vgl. Guillory, *Professing Criticism*, S. 97 f).
- 3 Guillory, *Professing Criticism*, S. 100 [Übers. H. H.].
- 4 Ebd., S. 101 [Übers. H. H.].
- 5 Ebd., S. 82.
- 6 Ebd. [Übers. H. H.].
- 7 Auch das »Schreiben« spielt für Guillory eine zentrale Rolle, aber mehr im Sinne einer durchdachteren Ausbildungspraxis an den Universitäten, vgl. insbes. S. 299–317.
- 8 Vgl. zu dieser Entwicklung und ihren literarischen Effekten und Reflexionen Kevin Kempke u. a. (Hg.), *Institutsprosa. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf akademisches Schreiben*, Leipzig: Spector Books 2019.
- 9 Friedrich-Schiller-Universität Jena, Website, <https://www.uni-jena.de/237424/m-a-professionelles-schreiben> [letzter Zugriff: 16.09.2024].
- 10 Guillory, *Professing Criticism*, S. 81 [Übers. H. H.].
- 11 Kim Cascone, »The Aesthetics of Failure: ›Post-Digital‹ Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24:4 (2000), S. 12–18, hier S. 13 f. [Übers. H. H.]. Für die Mängel, die vor allem zu Beginn der Digitalisierung noch unübersehbar waren, vgl. z. B. Lev Manovich über das Phänomen der »lossy compression«: Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge/MA, London: MIT Press 2001, S. 52–55.
- 12 Cascone, »The Aesthetics of Failure«, S. 16.
- 13 Carolyn L. Kane, *High-Tech Trash. Glitch, Noise and Aesthetic Failure*, Oakland: University of California Press 2019, S. 15.
- 14 Ebd.
- 15 Joshua Groß, *Flexen in Miami*, Berlin: Matthes & Seitz 2020, S. 7.
- 16 Ebd.
- 17 Glitches entstammen zwar anderen Künsten und Darstellungsformen als dem literarischen Text und tragen digital geprägte Erfahrungs- und Empfindungsweise nun in die Literatur, sind aber – als textuelles Verfahren betrachtet –

- nicht vorläuferlos. Für eine Interpretation von Glitches als Heimsuchung und als Verfahren der Verfremdung vgl. Philipp Ohnesorge, »nicht eingefroren, sondern vital u. lebendig«. Glitches als Heimsuchung in Juan S. Guses Miami Punk«, in: Elias Kreuzmair/Eckhard Schumacher (Hg.), *Literatur nach der Digitalisierung*, Berlin: de Gruyter 2022, S. 147–171.
- 18 Nicht zuletzt gelingt dem in der Wahrnehmung der Leser:innen getriggerten Glitch auch der Sprung auf die Verfahrensebene, wenn Literaturwissenschaftler:innen sich zum Beispiel fragen, ob Glitches auch formal eine Rolle für den Text spielen. Eine ausführliche Untersuchung von Glitches als Phänomen nicht allein der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bieten: Janneke Meissner u. a. (Hg.), *Glitches [= Bildbruch – Beobachtungen an Metaphern 5 (2023)]*, S. 95–106.
 - 19 Die Verbindung erinnert außerdem an einen Titel der Literaturwissenschaftlerin N. Katherine Hayles, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago, London: University of Chicago Press 2005.
 - 20 *The Matrix*. R.: Die Wachowskis. USA/Australien 1999, 136 min.
 - 21 *Matrix Resurrections*. R.: Lana Wachowski, USA, Deutschland 2021, 148 min.
 - 22 Clemens J. Setz, »Die Poesie der Glitches«, in: *Logbuch Suhrkamp*, <https://www.logbuch-suhrkamp.de/clemens-j-setz/die-poesie-der-glitches/> [letzter Zugriff 16.09.2024].
 - 23 Ebd.
 - 24 Rainer Mühlhoff, »Digitale Entmündigung und *User Experience Design*. Wie digitale Geräte uns *nudgen, tracken* und zur Unwissenheit erziehen«, in: *Leviathan* 46:4 (2018), S. 551–573, hier S. 546.
 - 25 Setz, »Die Poesie der Glitches«.
 - 26 Juan S. Guse, »Glitch«, in: Michel Chaouli u. a. (Hg.), *Stichwörter für die kritische Praxis*, Zürich: diaphanes 2023, S. 83–94, hier S. 94.
 - 27 Ebd.
 - 28 Ebd., S. 93. Zur Textverarbeitung und Kommentarfunktion in Word vgl. auch Matthew Kirschenbaum, *Track Changes. A Literary History of Word Processing*, Cambridge/MA, London: Belknap Press of Harvard University Press 2016.
 - 29 Andrea Schütte, »Glitches in der Gegenwartsliteratur. Zur Funktion und Bedeutung eines literarischen Phänomens«, in: Meissner u. a. (Hg.), *Glitches*, S. 96.
 - 30 Kane, *High-Tech Trash*.
 - 31 Legacy Russell, *Glitch Feminismus*, übers. v. Ann Cotten, Barbara Eder u. a., Leipzig: Merve 2021, S. 34.
 - 32 Ebd., S. 99.
 - 33 Ebd., S. 130.
 - 34 Ebd., S. 104.
 - 35 Vgl. die Definition in Ann Cotten, *Die Anleitungen der Vorfahren*, Berlin: Suhrkamp 2023, S. 4, sowie den Abschnitt zum »Polnischen Gendering« im

- Wikipedia-Eintrag zu »Ann Cotten«, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, https://de.wikipedia.org/wiki/Ann_Cotten [letzter Zugriff: 23.09.2024].
- 36 Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter*, übers. v. Swantje Lichtenstein und Hannes Bajohr, Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 22 f.
- 37 Jonathan Lethem, »The Ecstasy of Influence: A Plagiarism«, in: *Harper's Magazine* (Februar 2007), <https://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/> [letzter Zugriff: 26.07.2023].
- 38 Goldsmith, *Uncreative Writing*, insbes. S. 169–204, hier S. 169.
- 39 Ebd., S. 9.
- 40 Hannes Bajohr, »Das Reskilling der Literatur. Einleitung zu *Code und Konzept*«, in: ders. (Hg.), *Code und Konzept*, Berlin: Frohmann 2016, S. 7–21, hier S. 10.
- 41 Ebd., S. 18.
- 42 Vgl. Stephanie Catani, »Generative Literatur: Von analogen Romanmaschinen zu KI-basierter Textproduktion«, in: dies. (Hg.), *Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste*, Berlin, Boston: de Gruyter 2024, S. 153–170.
- 43 Hannes Bajohr, »Niemand schreibt allein. Nachwort zu (Berlin, Miami)«, in: ders., *(Berlin, Miami)*, Berlin: Matthes & Seitz 2023, S. 239–267, hier S. 248.
- 44 Die Textauswahl und der Titel sind literaturwissenschaftlich sanktioniert durch einen Text von Elias Kreuzmair: »Die Zukunft der Gegenwart (Berlin, Miami). Über die Literatur der ›digitalen Gesellschaft‹«, in: Hannes Bajohr/Annette Gilbert (Hg.): *Text + Kritik X (2021): Digitale Literatur II*, S. 35–46. Die Rollenverteilung zwischen Berlin und Miami ist dabei auch eine zwischen Gegenwart und Zukunft (ebd. S. 46). Zur paradigmatischen Rolle von Miami vgl. Armen Avanesian, *Miamification*, Berlin: Merve 2017.
- 45 Bajohr, »Niemand schreibt allein«, S. 251.
- 46 Ebd., S. 255.
- 47 Ebd., S. 256 und 259.
- 48 Ebd., S. 260.
- 49 Ebd.
- 50 So hält es auch Clara Cosima Wolff in ihrem Experiment mit EleutherAI und GPT-3 fest: *Algorithmische Affären und Binärcodebekenntnisse oder Wie schaffen wir gemeinsam Text?*, Berlin: SUKULTUR 2023. Hier heißt es: »KI-Literatur lebt durch Kontext, durch Paratext. Was den Text umgibt, wird unumgänglich. Wird sinngebend.« (S. 17).

III. Ästhetische Kooperationen

1. Politik der Texte

Ein Text ist niemals »nackt«. ¹ Jeder Text steht unter einer Art »Begleitschutz« anderer Texte. Sie bilden für ihn eine Zone der »Transaktion« und des möglichen Kontakts. ² Dem französischen Literaturtheoretiker Gérard Genette zufolge können solche Paratexte unterschiedliche Funktionen haben. Eine ihrer wichtigsten ist es, die Texte der erwünschten Rezeption zuzuführen:

Das hauptsächliche Anliegen des Paratextes [...] besteht nicht darin, im Umfeld des Textes »hübsch zu wirken«, sondern ihm ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt. ³

Paratexte sind also immer auch Rezeptionsanleitungen. Genette beschreibt sie mit Blick auf diese Funktion poetischer als »Luftkammer, die dem Leser hilft, ohne allzu große Atemnot von einer Welt in die andere zu gelangen«. ⁴ Sie garantieren Übergänge und schützen damit nicht nur Texte, sondern auch die mit ihnen verwobenen Absichten. In seiner gleichnamigen Monografie interessiert sich Genette für die konkreten Erscheinungsformen der »Paratexte«. Unter dem Aspekt der »Transtextualität« werden diese Kleinstgattungen – wie Titel, Vorwort oder Widmung – mit Blick auf ihre funktionalen Beziehungen zu anderen Texten untersucht, das heißt in einem Netz aus Verweisen, Wiederholungen und Zitaten, die sich einer »relationalen Lektüre« erschließen. ⁵

In der einige Jahre vor *Paratexte* erschienenen Schrift *Palimpseste* definiert Genette den Begriff der »Paratextualität« zunächst als »die Gesamtheit jener allgemeinen und übergreifenden Kategorien – Diskurstypen, Äußerungsmodi, literarische Gattungen usw. – denen jeder Text angehört«. ⁶ Dann ersetzt er ihn aber noch auf derselben Seite durch den Begriff der »Transtextualität«. Paratextualität gilt für ihn ab diesem Zeitpunkt als ein Fall von Transtextualität, Transtextualität hingegen als allgemeiner Gegenstand der Poetik (»l'objet de la poétique«). ⁷ Im Prozess dieser definitorischen Verschiebung von »Paratextualität« zu »Transtextualität« am Beginn von *Palimpseste* hat sich in der deutschen Übersetzung ein Fehler eingeschlichen. Es handelt sich um die eher unauffällige, aber semantisch schwerwiegende Vertauschung eines Begriffs, der im französischen Satz nicht vorhanden ist: An der Stelle des Begriffs »Poetik« steht im Deutschen »Politik«. Nachdem am Beginn des Absatzes in der deutschen Fassung noch vom »Gegenstand der Poetik« die Rede ist, schließt folgender Satz an:

In einem etwas weiteren Sinn bezeichne ich heute als Gegenstand der Politik eher die *Transtextualität* oder textuelle Transzendenz des Textes, die ich grob als alles das definiert habe, was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt. ⁸

Zum Vergleich das französische Original:

Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la *trans-textualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par »tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes«. ⁹

Im Französischen findet sich im selben Satz keine »Poetik«, es ist nur von ihrem »Objekt« die Rede. Aus diesem unvermittelten Auftauchen des Wortes »Politik« auf der ersten Seite der deutschen Ausgabe könnte man zwei Schlüsse ziehen: Entweder liest heute im deutschen Sprachraum niemand mehr diese Seite besonders aufmerksam – oder der Begriff »Politik« löst im Zusammenhang von Genettes Theorie schlicht

kaum Irritation aus. Letzteres hieße, dass es durchaus plausibel ist, Transtextualität als einen »Gegenstand der Politik« zu verstehen. Schließlich geht es in *Palimpseste*, wie Genette selbst verrät, um die »manifeste[n]« oder »geheime[n] Beziehungen«, in denen ein Text steht.¹⁰

Wie auch immer die »Politik« in Genettes Text geraten sein mag, ob als Glitch, Tippfehler oder gezielt verstecktes *easteregg* der Übersetzer, es handelt sich um einen Zufallsfund, wie er manchmal in der Forschung vorkommt, den man aber auch nicht mehr einfach vergessen kann. Die erste Seite von *Palimpseste* schließt bezeichnenderweise mit folgendem Zitat: »Das Mißliche der ›Forschung‹ liegt eben darin, daß man beim Forschen zwar manchmal findet,... aber eben häufig auch das, wonach man gar nicht gesucht hat.«¹¹ Ich möchte diesen unverhofften Fund aufgreifen und diskutieren, was es bedeuten könnte, von Text-*Politik* abseits konkreter politischer Inhalte zu sprechen – von einer Politik also, die Texte als solche hervorbringt und sichtbar macht, sie reguliert, vertritt, über ihre Rollen und Ansprüche verhandelt. Um dieser möglichen Politik der Texte auf die Spur zu kommen, gehe ich heuristisch von zwei Formen der Textpolitik aus: Das ist erstens eine Außenpolitik der Texte. Das, was zwischen Vorworten oder Kommentaren und einem Haupttext passiert, wäre ein Beispiel für diese Außenpolitik, denn durch sie schreibt ein Text einem anderen eine Rolle, Funktion oder Bedeutung zu. Genette weist darauf hin, dass diese paratextuellen Deklarationen auch Widerstreit auslösen können: Dem Publikum steht es in seinen Augen etwa frei, »die über den Paratext beanspruchte Gattungszugehörigkeit zu bestreiten«.¹² Zweitens müsste es dann eine entsprechende »Innenpolitik« der Texte geben. Darunter wäre nicht das Verhältnis *zu* einem anderen Text zu verstehen, sondern ein innertextuelles Selbstverhältnis, zum Beispiel die Beziehungen zwischen Worten, Sätzen oder Motiven innerhalb eines Textes, die diesen gleichzeitig für weitere transtextuelle Bezüge öffnen. Diese Innenpolitik möchte ich an späterer Stelle am Beispiel von Michail Bachtins Überlegungen zu »Dialogizität« und »Nachbarschaften« in Texten diskutieren.

Wer Texte primär unter dem Aspekt ihrer Transtextualität betrachtet, der ändert auch seine Lektürepraxis, indem er oder sie etwa auf

die Wiederaufnahme bestimmter Elemente anderer Texte achtgibt. Wenn ein Text sich »von einem früheren Text durch eine einfache Transformation« abhebt, spricht Genette von einem »Hypertext«¹³: »Der Hypertext fordert uns zu einer relationalen Lektüre auf«.¹⁴ Solche Relationen kann ein Text bewusst eingehen, etwa in Form einer Parodie. Allerdings benötigt das Erkennen von Hypertexten auch Leser:innen, die dazu in der Lage sind, weil sie mit den Texten vertraut sind. Diese Erkenntnis wiederum ist abhängig von der individuellen Lektürebiografie der Leser:innen. Auf den letzten Seiten von *Palimpseste* macht Genette deutlich, wie relevant die »Information« ist, die aus eigenen Lektüren hervorgeht und dass sogar die Auswahl der von ihm im eigenen Buch diskutierten Beispiele »dem Zufall eines Netzes von Vorlieben« folgt.¹⁵ Die Gegenstände von *Palimpseste* sind vorwiegend kanonische Texte, die Bezugsgrößen bekannte Autoren insbesondere der französischen Literatur. Genettes Lektüreauswahl ist selbst partiell. Was der Literaturtheoretiker als transtextuelle Bezüge wiedererkennen kann, steht in direktem Verhältnis zu seiner eigenen Lektürebiografie. Wenn er in Anschluss an Borges von einer Öffnung der Texte, von ihrer ständigen Zirkulation oder auch »Transtextfusion« spricht,¹⁶ dann äußert sich darin zwar einerseits eine Kritik an Kategorien wie »Autorschaft«, »Werk« und »Klassiker«, andererseits aber auch der Wunsch nach einer neuen, transtextuellen Weise, die Zirkulation eines Kanons fortzusetzen – und damit auch ein einigermaßen verbindliches, aus heutiger Sicht in der Wahrnehmung vieler Leser:innen vermutlich sehr stark historisch und regional geprägtes Textkorpus am Leben zu erhalten, das Bezugnahmen ermöglicht.

Trotz der Öffnung des Textverständnisses und der Entkopplung der Texte aus den engen, definierenden Zusammenhängen von Autor und Werk bleibt in *Palimpseste* gleichzeitig, vermittelt über die Einheit von Genettes individueller, an kanonischen Texten orientierter Lektürebiografie, eine Kontinuität zu einer jahrhundertealten literarischen Tradition erhalten. Dabei wird das Kanonverständnis selbst in Bewegung gebracht: Kanon ist in Genettes Lektüre in *Palimpseste* kein Block aus Büchern, den man geschlossen ins Regal stellen könnte.

Kanonische Texte sind – jenseits ihrer materiellen Speicher – dynamisch, reise- und transformationsfähig. Wenn alle Texte wesentlich in ihren hyper- und paratextuellen Relationen in Erscheinung treten, ist es entscheidend, dass diese Relationen beständig erneuert, also durch Lektüre, Umschrift, Wiederholung und Rekontextualisierung lebendig erhalten werden. Solange kanonisierte Texte in einem bewegten Verhältnis zu anderen Texten stehen, kann von ihnen ein innovatives Potenzial ausgehen. Genette bezeichnet das kollektive Literatur-Gedächtnis, in dem der Kanon lebendig bleibt, sogar als »revolutionär«: »Das Gedächtnis, heißt es, ist ›revolutionär‹ – allerdings vorausgesetzt, man befruchtet es und begnügt sich nicht damit zu *gedenken*.«¹⁷ Das revolutionäre Potenzial, das Wiederauflebenlassen von Texten und ihrer literarischen Kraft, spielt sich innerhalb von Texten ab, und zwar in denjenigen literarischen Arbeiten, die zitieren, reiterieren, variieren, aber auch in Theorie-Texten wie *Palimpseste*, die transtextuelle Bezüge sichtbar machen und metatextuell verhandeln.

In Genettes Unterscheidung zwischen aktivem Gedächtnis und statischem Gedenken wird abermals deutlich, dass transtextuelle Relationen nicht stabil, sondern prozesshaft sind. Da es sich um dynamische Relationen handelt, lässt sich die Wahrnehmung der einzelnen textuellen Entität mit der Zeit durch ihre Rezeption und Umschrift gestalten. Das gilt in beide Richtungen, in Richtung der älteren wie auch der aktuell entstehenden Texte: Ein Text, der Iwan Gontscharows *Oblomow* zitiert, schreibt sich in einen anderen Kontext ein als ein Text, der mit Referenzen auf die Fernsehserie *Berlin, Berlin* arbeitet. Gleichzeitig verändert das Referieren auf eine popkulturelle Serie etwa im Rahmen einer literaturtheoretischen Arbeit auch die Einordnung der Serie durch die Rezipient:innen. Wer zitiert, kanonisiert. Zum Teil stellen Texte ihre so gearteten, quasi diplomatischen¹⁸ Beziehungen zu anderen Texten oder künstlerischen Arbeiten offen aus, zum Teil müssen ihre transtextuellen Bezüge erst von den Leser:innen erarbeitet werden. Kritische oder literaturwissenschaftliche Lektüren sind ein bevorzugter textueller Weg, das zu tun. Sie bewegen sich in einer para- und metatextuellen Umgebung, in der – wie die Beispiele zeigen sollten – ebenfalls Politik gemacht wird, etwa über Gattungszuschrei-

bungen, zugestandene oder verweigerter Literarizität eines Textes oder über Werturteile. In Genettes Theorie kann diese Politik insbesondere in der Wiederaufnahme historischer Texte sogar »revolutionär« sein. Der politische Aspekt lässt sich dabei nicht auf die textuelle Ebene beschränken, sondern interferiert mit der literatursoziologischen Ebene: Die Frage, wer was gelesen und welche Verweise aufgenommen hat, bestimmt unter Umständen die Bewertung der Texte, auf die verwiesen wird.

Sowohl die paratextuellen als auch die hypertextuellen Relationen eines Textes könnte man also als seine »Außenpolitik« bezeichnen. Unter digitalen Voraussetzungen erhält diese Außenpolitik neue, ausufernde Dimensionen – die möglichen diplomatischen Beziehungen vervielfachen sich. Wie sich die digital vernetzte Kommunikation insgesamt über räumliche Grenzen hinwegsetzt, entgrenzt sie durch hypertextuelle Verknüpfungen und neue Arrangements von Inhalten auch das, was wir als geschlossene Texteinheit in linearer Lektüre zu lesen gewohnt waren. Texte stehen nicht nur in neuen Nachbarschaften – etwa in den sozialen Medien, in denen sehr unterschiedliche Inhalte in ein Verhältnis zueinander und damit auch in transtextuelle Beziehungen treten – sondern zwischen ihnen entwickeln sich auch neue Ebenen und Hierarchien, zum Beispiel zwischen einem eher verborgenem Programmcode und einem lesbaren Text auf der Benutzeroberfläche. Ausgerechnet der von Genette viel diskutierte Begriff des »Hypertexts« kehrt im Zusammenhang mit der Digitalisierung unter technischen Gesichtspunkten zurück. Das vormals semantische Konzept »Hypertext« wird im digitalen Hypertext – also einem Verweisnetz, das nicht linear lesbar sein muss – technisch realisiert.¹⁹ Insbesondere der Literaturwissenschaftler George P. Landow begeisterte sich in den 1990er-Jahren dafür, dass mit dem Internet die bislang vor allem theoretisch reflektierten hypertextuellen Strukturen eine technische Anwendung fanden. Er interessierte sich dabei auch für »Politics of Hypertext« und forderte einen breiten Zugang zu hypertextuellen Netzwerken für Lesende und Schreibende.²⁰

Landow konkretisiert den Umgang mit hypertextuellen Verweisen im Rahmen der inzwischen entstandenen technischen Möglich-

keiten, zum Beispiel in der Vorstellung eines Text-Netzwerks, in dem sich ein Schreibender nun nicht mehr dafür entscheiden müsse »einen einzelnen Text zu schreiben«. ²¹ Hypertextuelle Netzwerke und Verlinkungen sollen stattdessen individuelle Wege der (Bildschirm-) Lektüren und Lektüre-Verläufe durch nicht-linear angelegte Texte erlauben. Die nicht-lineare Lektüre, die auch Genette in der transtextuellen Theorie vorschwebte, sich aber immer noch an gedruckten Formaten orientierte, kann nach Landow nun digital praktiziert werden. Leser:innen würden selbst entscheiden, welchen Kontexten und Zusammenhängen sie nachspüren möchten. Diese Idee verbindet die Vorstellung der Transparenz transtextuellen Wissens mit einer Ermächtigung der Leser:innen, die nicht nur über die Lektüre, sondern auch über den Text (mit-)entscheiden. Neben der Emanzipation des Lektüreprozesses bringt dieser Umgang mit Text allerdings auch einen anhaltenden Entscheidungsdruck mit sich. Heute weiß jede:r aus eigener Erfahrung, wie überfordernd die explodierende Zahl an Verweisen zwischen Text und Text oder Bild online wirken kann; und dass das Internet ein Meta-Kontext ist, in dem man sich leicht verliehen kann. Klassische Ordnungsmuster wie Inhaltsverzeichnisse oder schlicht die Umhüllung eines einzelnen Textes durch zwei Buchdeckel stellen im Unterschied dazu eine Vermittlung von Text-Einheiten, Lebens- und Lesezeit her, die einen überschaubaren Rezeptionsprozess verspricht. Deutlich schwieriger und offener im Ausgang wird diese Vermittlung, wenn es weder eine Lektüreanweisung (etwa: folge linear den Zeilen und blättere in der vorgegebenen Reihenfolge von Seite zu Seite) noch ein abgeschlossenes Pensum (wie die 300 Seiten eines Buches) gibt. Selbst wenn es also statt Büchern Datenbanken gibt, die ein unendliches, möglichst vollständiges Kommentar-Netzwerk mit transtextuellen Verweisen der kanonisierten Literatur präsentieren und man dieses auch ständig erweitert, sind die Leser:innen nicht von der Verpflichtung entbunden, selbst zu lesen. Auch wenn die vernetzte, non-lineare Lektüre im Netz heute Alltag ist, lässt sich erahnen, warum im Literaturstudium die Aura des Buches nicht verschwunden ist. N. Katharine Hayles spricht deshalb nicht von einer Konkurrenz der unterschiedlichen Medien, sondern von ihrem gemeinsamen Wandel,

wenn sie in Aussicht stellt, dass Bücher »nicht den Weg der Dinosaurier« gehen werden, »sondern den Weg des Menschen, sie verändern sich, wie wir uns verändern, sie mutieren und entwickeln sich auf eine Weise, die uns, wie ein Buchliebhaber vor langer Zeit sagte, weiterhin unterrichten und erfreuen wird.«²²

Hyper- und paratextuelle Politik können eine strukturierende Funktion für die Lektüre übernehmen, Grenzen ziehen und Orientierung anbieten. Wenn hypertextuelle Relationen in großer Zahl komplett frei und ohne Hinweise zum primär vorgesehenen Lektürepfad offenstehen, kann das die Leser:innen aber auch verwirren – und in der Desorientierung können sich neue, verdeckte Hierarchien entwickeln, etwa über Lektürewege des geringsten Widerstandes. Im Fall der sozialen Medien sind es die selbst unsichtbaren Algorithmen, die – quasi metatextuell – für wiedererkennbare Muster von Informationen und Nachrichten sorgen. Die Algorithmisierung bestimmt auch über die paratextuellen Bezüge, in denen uns Nachrichten präsentiert werden. Diese De- und Rekontextualisierung enthebt Texte stärker als jemals zuvor ihrer räumlichen und zeitlichen Gebundenheit. Sie bringt, dem Soziologen Andreas Reckwitz zufolge, nicht zuletzt eine Entwertung des Textes mit sich – zugunsten von Affekten, Bildern, Klängen und Spielen, die sie im Gegenzug aufwertet. So resümiert er über die ubiquitäre »Kulturalisierung«, die in der Spätmoderne die industrielle Produktion ablöst und unter anderem ständige kreative Selbstdarstellung der Einzelnen zur Folge habe: »Es gibt *mehr* Kulturelemente, (nahezu) *alle* Kulturelemente sind betroffen, sie sind *ständig* und *überall* präsent und zeichnen sich durch soziale *Grenzüberschreitungen* aus.«²³ Diese Grenzüberschreitung kann einerseits überfordernd sein; sie kann andererseits auch interessante Rezeptionsverläufe zur Folge haben und, wie das Zitat nahelegt, soziale Mobilität ermöglichen, wobei es in erster Linie um die Aufhebung von Unterschieden zwischen öffentlich und privat oder der medialen Selbstinszenierung in anderen Rollen geht. Mit Blick auf den Umgang mit dem literarischen Kanon finden sich dafür Beispiele auf Fanfiction-Plattformen. Dort werden nicht nur popkulturelle Formate, sondern auch literarische Klassiker in völlig neuen, ihrerseits populären und nicht-akademischen Formen

aufgegriffen und mit Fokus auf andere Rollen und Rollenentwicklungen fortgeschrieben.²⁴ Problematisch bleibt in Reckwitz' Augen die schiere Menge an derzeit produzierten »Kulturelementen«, die nicht nur hergestellt, sondern auch präsent gehalten werden: »Im Extrem bewahrt diese Kulturmaschine alles auf, was jemals von Menschen als Kulturformat produziert wurde.«²⁵

Neben diesen offensichtlichen Formen einer digital transformierten *Außenpolitik* der Texte lassen sich auch subtile, auf den ersten Blick weniger offensichtliche Formen einer veränderten *Innenpolitik* der Texte feststellen. Als Außenpolitik habe ich bisher das Verhältnis zwischen Texten beschrieben, die sich in ihrem Wechselverhältnis definieren, sei es innerhalb eines gedruckten Buches, zwischen Büchern oder zwischen hypertextuell verlinkten Texten online im Netz. Als Innenpolitik müsste man im Unterschied dazu die bestimmenden Relationen *im Inneren* textueller Einheiten bezeichnen, also etwa zwischen Wörtern, Sätzen und Motiven. Für eine solche Betrachtung findet man eine Reihe von Anknüpfungspunkten bei dem russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin. Während Genette vor allem für Inter- oder Transtextualität bekannt geworden ist, ist ein entscheidender Begriff bei Bachtin derjenige der »Dialogizität«. Damit meinte er nicht nur, dass in einer Sprechsituation oder innerhalb eines Textes verschiedene Stimmen oder Figuren in einen Dialog treten. In Bachtins Überlegungen zum Roman aus den 1930er-Jahren wird vielmehr deutlich, dass Dialogizität eine Eigenschaft sprachlicher Äußerungen ist, die nicht nur an der Identität konkreter Sprecher:innen hängt, sondern auch an differenzierten historischen und sozialen Welten, denen diese Äußerungen entstammen.²⁶ Der Roman ist für Bachtin eine privilegiert dialogische und integrative Form, in der historisch und sozial geformte Sprechweisen aufeinandertreffen. Dialogizität entsteht dabei einerseits zwischen unterschiedlichen Figuren, ihren Sprechweisen und Perspektiven, andererseits aber auch in der Spannung zwischen der Autorintention und dem intentionalen Gehalt der eingeflochtenen sprachlichen Äußerungen. Bachtin schreibt:

Der Prosaschriftsteller vertreibt als Romancier die fremden Intentionen nicht aus der rededifferenzierten Sprache seiner Werke, er zerstört diejenigen sozioideologischen Horizonte (die großen und kleinen Welten) nicht, die sich hinter den Sprachen der Redevielfalt auf tun, er integriert sie in sein Werk. Der Prosaschriftsteller verwendet Wörter, die bereits mit fremden sozialen Intentionen besetzt sind, und zwingt sie, seinen eigenen, neuen Intentionen, einem zweiten Herrn, zu dienen. Deshalb werden die Intentionen des Prosaschriftstellers *gebrochen*, und zwar *unter verschiedenen Winkeln*, je nachdem, wie stark die sozioideologische Fremdheit, Intensität und Objektivität der brechenden Sprache der Redevielfalt ist.²⁷

Sätze und Wörter können damit im Roman Doppelagenten werden, die selbst dialogische Spannungen *in sich* transportieren. Nicht nur bleiben die der Autorintention fremden Intentionen – etwa in Form von Figurenrede, aber zum Beispiel auch im soziolektalen Gebrauch von Wörtern im Romantext – erhalten, sie treten gleichzeitig in neue Beziehungen zueinander. Sie bleiben dabei weiterhin über ihre nachvollziehbare Herkunft dem historisch-sozialen Kontext verbunden, dienen aber zugleich auch einer neuen kompositorischen Intention im Arrangement des Romantexts. Diese literarische Gestaltung kann die dialogische Spannung *in* den Gebrauch einzelner Wörter hineinverlagern, wie Bachtin ausführte: »Die Unterteilung der Stimmen und Sprachen verläuft innerhalb eines syntaktischen Ganzen, oft innerhalb eines einfachen Satzes, oft gehört sogar ein und dasselbe Wort gleichzeitig zwei Sprachen und zwei Horizonten an, die sich in einer hybriden Konstruktion kreuzen«. ²⁸ Bachtins Vorstellung von Kreuzungen und Kontakten lenkt die Aufmerksamkeit ebenfalls – wie Latours Akteur-Netzwerk-Theorie oder Genettes Konzeption der Transtextualität – auf *Relationen* anstatt auf handelnde Subjekte oder passive Objekte. Kreuzung und Kontakt sind, wie Bachtin schreibt, sogar und gerade innerhalb eines einzelnen Wortes möglich. Gebrauch und Kontext bleiben auch im Roman entscheidend, um diese Kreuzungen zu erkennen. Die Literaturtheoretikerin Julia Kristeva umreißt die innere Dialogizität von Worten bei Bachtin wie folgt: »Der Wortstatus

läßt sich also folgendermaßen definieren: a) *horizontal*: das Wort im Text gehört zugleich dem Subjekt der Schreibweise und dem Adressat, und b) *vertikal*: das Wort im Text orientiert sich an dem vorangegangenen oder synchronen literarischen Korpus.«²⁹

Äußerungen erscheinen besonders innerhalb des Romans laut Bachtin außerdem immer in historisch konnotierten, räumlichen Kontaktzonen. Ein typisches Beispiel hierfür sind die »Salons« bei Balzac und Stendhal. Um diese literarischen Kontaktzonen innerhalb eines Textes in ihrer historischen Bedingtheit näher zu beschreiben, wählt Bachtin nun den Begriff des »Chronotopos«.³⁰ Chronotopoi sind für ihn »Organisationszentren der grundlegenden Sujetereignisse des Romans«. In ihnen nehme die Zeit »sinnlich-anschaulichen Charakter an; die Sujetereignisse werden im Chronotopos konkretisiert, mit Fleisch umhüllt und mit Blut gefüllt«.³¹ Der Chronotopos ist in Bachtins Ausführungen also ein künstlerisch verdichteter Knotenpunkt, der »umhüllt«, was an zeit- und ortstypischer Dialogizität im Roman zur Darstellung gebracht werden soll.³² Im Chronotopos wird damit eine zeit- und ortsspezifische, komplexe Form der Relationalität literarisch konkretisiert. Chronotopoi sind nicht homogen, also nicht als kohärente Schauplätze zu begreifen, die aus einer einzigen Perspektive beschrieben würden, sondern selbst offen für vielstimmige, multiperspektivische Ereignisse.³³ Wie das im Einzelfall literarisch funktioniert, diskutiert Bachtin anhand historischer Beispiele, die sich, beginnend beim römischen Roman, auffächern bis zu den Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts. Besonders anschaulich wird die Verknüpfung von sprachlicher Dialogizität und chronotopischer Darstellung in der Praxis der »Vernachbarlichung« in François Rabelais' *Gargantua und Pantagruel*. Bei Rabelais entdeckt Bachtin eine Methode, die in der »Zerstörung aller gewohnten Zusammenhänge, aller *gewohnten Nachbarschaften* von Dingen und Ideen« bestehe. An die Stelle des Vertrauten treten im Roman »*unerwartete Nachbarschaften*, unerwartete Zusammenhänge, darunter auch völlig überraschende logische (Alogismen) und sprachliche (die spezifisch Rabelaische Etymologie, Morphologie und Syntax) Zusammenhänge.«³⁴ Um solche neuen Nachbarschaften im Text herzustellen, arbeite Rabelais

mit Reihenbildung. Bachtin erkennt in Rabelais' Roman verschiedene motivische Gruppen von Reihen, etwa die »Reihen des Essens« oder die »Reihen des Todes«. Diese Reihen sind ihrerseits nicht kohärent oder homogen. In den Reihen des Körpers etwa vermische sich die drastische Darstellung von Schlägereien mit präzisen anatomischen Beschreibungen, die so in irritierender Weise in Kontrast zueinander treten, weil sie unterschiedlichen gesellschaftlichen und historischen Kontexten entstammen. Konkret speisen sich Rabelais' »Bilder, Motive und Sujets« »aus den Quellen der Folklore der Vorklassengesellschaft«. ³⁵ Was »innenpolitisch« im Text rearrangiert wird, hat also durchaus einen realpolitischen, soziohistorischen Bezug. Wichtiger als die Rückführung auf einen klar umrissenen politischen Kontext ist Bachtin in der Untersuchung der Rabelais'schen Nachbarschaften »eine bestimmte Form des Zeitempfindens und ein bestimmtes Verhältnis der Zeit zur räumlichen Welt, d.h. ein bestimmter Chronotopos«. ³⁶

Ähnliche überraschende Relationen stellt Rabelais *zwischen* den unterschiedlichen Reihen (des Essens, des Todes etc.) her, wenn ihre Elemente einander begegnen und so groteske Überschneidungen bilden:

Der unmittelbare Kontakt aller dieser Dinge und Erscheinungen mit dem Körper wird in erster Linie über ihre *sprachliche Nachbarschaft*, über ihre sprachliche Vereinigung in einem Kontext, in einer Phrase, in einer Wortverbindung erreicht. Rabelais hat zuweilen auch keine Bedenken gegen gänzlich sinnlose Wortverbindungen, wenn dabei nur Wörter und Begriffe nebeneinandergestellt (»vernachbarlicht«) werden, die von der menschlichen Rede – auf der Basis einer bestimmten Gesellschaftsordnung, einer bestimmten Weltanschauung, eines bestimmten Systems von Bewertungen – niemals in ein und demselben Kontext, Genre, Stil, in ein und derselben Phrase oder mit ein und derselben Intonation verwendet werden. Eine Logik vom Typ: »Im Garten ist der Holunder und in Kiew das Onkelchen« fürchtet Rabelais nicht. ³⁷

Ein besonders drastisches Beispiel der Rabelais'schen Überlagerung und Durchmischung von Reihen führt Bachtin anhand der »Reihe des Arschwischens« vor Augen:

Als Beispiel für die Schaffung unerwarteter Nachbarschaften mag das »Thema des Arschwischens« dienen. Der kleine Gargantua erzählt, wie er auf diesem Gebiet nach verschiedenen Versuchen die beste Methode herausgefunden habe. In der von ihm entwickelten grotesken Reihe figurieren als Wischmittel: das samtene Gesichtslärvchen einer Dame, ein Halstuch, ein Paar karminrot seidner Ohrklappen, eine Frauenhaube, eine Märkatze (die ihm mit ihren Krallen das Hinterteil wund und blutig kratzte), die nach Benzoe duftenden Handschuhe seiner Mutter, sodann Salbei, Dill, Majoran, Kohlblätter, Salat, Lattich, Spinat (Reihe des Essens), Rosen, Brennesseln, Decken, Vorhänge, Servietten, Heu, Stroh, Wolle, ein Kissen, Pantoffeln, ein Ranzen, ein Korb, ein Hut.³⁸

Kostbare Kleidung und Textilien aus der Inneneinrichtung werden hier genauso zum »Arschwischen« verwendet wie Lebensmittel. Die Kreuzung dieser Reihen ist keineswegs beliebig, sondern durchdrungen von der Einheit, die von Rabelais' »ideologischen Bestrebungen« ausgeht,³⁹ nämlich der Absicht, noch die eigenartigsten »Wort-Nachbarschaften« zusammenzuhalten.⁴⁰ Es gehe darum, »die festgelegte Werthierarchie umzustößen«, die allerdings für das Arrangement neuer Nachbarschaften zunächst einmal bekannt sein muss.⁴¹ Dieser »innenpolitische« Handlungs- und Gestaltungsspielraum liegt für Bachtin beim Autor. So spricht er in der Untersuchung der Reihen am Ende auch von »Rabelais' Aufgabe«, die darin bestanden habe, »die (mit der Auflösung der mittelalterlichen Weltsicht) auseinanderfallende Welt auf einer neuen materiellen Grundlage zusammenzufügen.«⁴² Der Autor wird selbst zu einer Art raum-zeitlichem Kreuzungspunkt für die Neuorganisation der historischen Weltanschauungen. Das bedeutet nicht, dass er als souveräner Herrscher über Text und Material agieren würde, aber die Richtung, die er dem Material gibt, ist absichtsvoll vorgegeben. In Rabelais' Fall handelt es sich um das »Finden« einer »neue[n] Form der Zeit und ein[es] neue[n] Verhältnis[ses] der Zeit zum Raum, zum neuen irdischen Raum.«⁴³ Der Autor ist weniger derjenige, der etwas hervorbringt, als derjenige, der etwas korreliert und erforscht – er erinnert an Latours Wissenschaftshistoriker, der den Berliner Schlüssel zum erweiterten Gebrauch abfeilt. Den materiellen

Voraussetzungen sind Wissenschaftler:innen und Autor:innen dabei gleichermaßen überantwortet:

Die kulturellen und literarischen Traditionen (darunter auch die allerältesten) werden nicht im individuellen subjektiven Gedächtnis des einzelnen Menschen und nicht in irgendeiner kollektiven »Psyche« aufbewahrt, und sie bleiben nicht dort am Leben, sondern in den objektiven Formen der Kultur selbst (darunter auch in den Sprach- und Redeformen), und in diesem Sinne sind sie intersubjektiv und interindividuell (folglich auch sozial); von dort aus gelangen sie in die Werke der Literatur, wobei sie das subjektive individuelle Gedächtnis der Schöpfer mitunter fast völlig umgehen.⁴⁴

Selbst wenn die Texte ihre individuellen Autor:innen übersteigen, sieht Bachtin die Möglichkeit zum gestaltenden Handeln. Das gilt nicht nur in der Textproduktion, sondern auch für die Formung einer verantwortlichen und verantwortenden Künstler:innen-Persönlichkeit, die als solche erst zum Kreuzungspunkt für die innovativen Verfahren der literarischen Text-Organisation werden kann. In dem kurzen, allerdings deutlich älteren Text »Kunst und Verantwortung« (er stammt aus dem Jahr 1919, die Überlegungen zum Chronotopos aus den 1930er-Jahren mit Ergänzungen aus den frühen 1970er-Jahren) schreibt Bachtin über die Künstler-Persönlichkeit, dass sie »ganz und gar verantwortlich werden« müsse: »[I]hre Momente dürfen sich nicht nur nebeneinander in der zeitlichen Reihe ihres Lebens anordnen, sondern sie müssen einander auch in der Einheit von Schuld und Verantwortung durchdringen.«⁴⁵ In diesem Text wird die biografische Gestaltung also ganz ähnlich modelliert wie später die literarische Form bei Rabalais mit ihren überraschend komponierten Reihen: In beiden Fällen geht es nicht um chronologisches Aneinanderreihen, sondern um kompositorisches, neuordnendes Korrelieren in oftmals nicht erwartbare Nachbarschaften. Selbst wenn ein:e Autor:in in einen Text biografische Fakten einwebt, wird er oder sie dennoch niemals mit Figuren der Erzähler:innen im Text identisch: »Sich selbst, sein eigenes ›Ich‹ mit dem ›Ich‹, von dem ich erzähle, absolut gleichzusetzen, ist ebenso

unmöglich wie sich selbst an den Haaren hochzuziehen.«⁴⁶ Auch wenn der Autor oder die Autorin durch eine verantwortende Persönlichkeit eine wechselseitige Beziehung von Kunst und Leben verbürgt, fallen beide nicht zusammen. Durch das verantwortende Schreiben können aber neue Gefüge von intersubjektiver und überindividueller Sprach-Realität entstehen, die irritierende und transformierende Kraft haben, und die auf die jeweils zeitgenössischen Wahrnehmungsweisen von Raum und Zeit zurückwirken. Unter diesem Gesichtspunkt ist also gerade die Innenpolitik der Texte – die nachbarlichen, irritierenden oder bestätigenden Korrelationen in Wörtern oder zwischen Sätzen und Satzelementen – dasjenige, was für die Wahrnehmung der Welt »neben« einem Text die größten Auswirkungen haben kann.

Die konkrete Gestaltung des Verhältnisses zwischen Sätzen und Motiven, ihre Aneinanderreihung und Konstellierung hat Autor:innen zu allen Zeiten umgetrieben, wie sich zum Beispiel bei Peter Handke in seinen Tagebüchern aus den 1970er-Jahren nachlesen lässt:

Als das große epische Geheimnis erschien mir gerade der Wechsel zwischen langen und kurzen Sätzen. Lange Sätze, das wäre ich auf meinem Weg gerade gewesen, allein, grübelnd, über die Wiesen, durch den Wald, zur Schule hin; und die kurzen Sätze, die kämen jetzt im Blick auf den Vorraum der Schule: der Feuerlöscher, die Kindermäntel, die tiefstehende Sonne, die angestrengt energische Stimme des Lehrers – als Befreiung, als reines Außen, nach der vorangegangenen Langsatz-Verschränkung des Außen (der Maronen im Wald) mit dem Innen (dem »Grunzen vor Sammellust«). Und hernach kämen wieder andersartige kurze Sätze, reine Zustände des Innern wiedergebend: »Er hatte Angst. Er war froh. Er war glücklich. Er nahm teil.« Und dann müßten bald wieder die langen Sätze kommen – Außen mit Innen –; usw. usw.⁴⁷

Die »inneren« und »äußeren« Reihen müssen für Handke in Form der langen und kurzen Sätzen verschränkt werden, damit der Text seinem Anliegen folgt, hier also »episch« wird. Die konkrete Gestalt eines Textes hängt von der Vielfalt der historischen, sozialen, individuellen Faktoren ab, die in ständigem Wandel begriffen sind. Es handelt sich

letztlich also um ein großes »Geheimnis«, wie Handke es formuliert, für das es immer neue Lösungen gibt. Erstaunlich ist, dass gerade die textuelle Nachbarschaft, das heißt der Kontakt zwischen bestimmten Wörtern und Bildern im Text, die Bezüge zur Welt insofern verändern kann, als sie für die Leserin oder den Leser wahrnehmungsveränderndes Potenzial hat und, wie bei Handke, den Rhythmus und Wechsel verschiedener Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen einem Text auch syntagmatisch einschreibt und so »Innen« und »Außen« verwebt.

Mit der Lektüre von Genette und Bachtin öffnet sich ein literaturtheoretischer Wahrnehmungsraum dafür, welche Relationen für einen Text und seine potenzielle Wirkung bestimmend sind. Ich habe sie in diesem Kapitel als »politisch« bezeichnet, weil sie – unabhängig von der thematischen Intervention in tagespolitische Geschehnisse – in zweierlei Richtungen in Aushandlungsprozessen stehen. Das ist erstens die »außenpolitische« Frage, was als Text gilt und wie dieser in seinem Kontext wahrgenommen und rezipiert wird. Dies entscheidet sich maßgeblich in transtextuellen Beziehungsgefügen. Zweitens gibt es eine »innenpolitische« Arbeit an innertextuellen Relationen, die auf den ersten Blick vorwiegend stilistische oder ästhetische Effekte hervorbringt, weil sie sich zwischen Worten, Sätzen und Motiven abspielt. Mit Bachtins Theorie des Chronotopos wird zudem deutlich, dass diese Anordnung im Text dessen Bezug auf die soziohistorischen Formen der Raum- und Zeitwahrnehmung herstellt und diese unter Umständen auch transformieren kann. Innen- und Außenpolitik der Texte verlangen Autor:innen eine Vielzahl von Entscheidungen ab, die unter anderem mit konkreten kollaborativen Strukturen (etwa der Interaktion mit einem Verlag) zu tun haben, während sie zugleich auf textueller Ebene eine kooperative Herstellung von Relationen ohne deutlich markierte Akteur:innen notwendig machen. Der Komplex von »Schuld und Verantwortung«, den Bachtin der Künstler:innenpersönlichkeit zuweist, wäre ein Hinweis auf die Notwendigkeit solcher Formen der mehrschichtigen Kooperation: Es geht nicht nur um Subjekte, die *miteinander* kollaborieren, sondern um die Koordination raum-zeitlicher Prozesse oder Reihen, die in eine künstlerische Arbeit münden, sich nicht in der Korrelation statischer Elemente erschöpfen und deren

Resultat auch erst die Wahrnehmung einer Person als »Autor:in« und eines Textes als »Text« ist. In diesen Kooperationen findet ein Dialog zwischen verschiedenen Perspektiven und Prozessen oder, im Fall eines literarischen Textes, unterschiedlicher, in permanenter Entwicklung begriffener Sprech- und Schreibweisen statt.

So anachronistisch die Bachtin'sche Rede von »Schuld und Verantwortung« für Ohren des 21. Jahrhunderts klingen mag, so benennt sie doch wesentliche Merkmale eines zentralen prozessualen Vorgangs des literarischen Schreibens. Man muss nicht von der psychischen und physischen »Einheit« eines individuellen Autors ausgehen, um zu verstehen, dass aus der menschlichen Erfahrung, die sich einerseits über Zeit und Raum ausdehnt, andererseits aber auch in einem konkreten Gedächtnis manifestiert, andere temporale und inhaltliche Reihen hervorgehen als aus einem Chatbot, der weder vergisst noch erinnert, sondern potenziell alle einmal eingespeisten Trainingsdaten endlos zu wahrscheinlichen Abfolgen rekombiniert. Erinnern und Vergessen, der Zugriff auf die erlebte Vergangenheit und das Ausgreifen der literarisch dargestellten Reihen auf eine mögliche Zukunft sind wesentliche Bestandteile einer verantwortungsvoll – und das heißt auch: bedeutsam – strukturierten Innenpolitik der Texte. Durch sie werden nicht zuletzt Wertungen und Gewichtungen vorgenommen, die nicht von Kontingenz und Wahrscheinlichkeit abhängen, sondern von Prozessen der Selektion, Wiederholung und Kreuzung innerhalb und zwischen motivischen Reihen. Wie ein Kaiser sollte ein Text niemals nackt sein, er muss bekleidet werden – durch andere Texte und durch das Leben derjenigen, die ihn schreiben und aufnehmen. Für die gegenwärtigen Debatten um literarische Texte, die mit und ohne Unterstützung neuer technischer Instrumente und Akteur:innen verfasst werden, sind beide Formen der Politik erhellend: Einerseits werfen sie die Frage auf, welche Texte von anderen Texten als literarische beschrieben und umhüllt werden. Andererseits bringen sie uns zur Frage zurück, in welcher Beziehung Text und Leben stehen, das heißt, wie wir uns den lebendigen Kreuzungspunkt vorstellen, der die Wiedergabe, Reflexion und Neuordnung von Chronotopoi im Text ermöglicht und verantwortet.

Anmerkungen

- 1 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M., New York: Campus 1992, S. 9.
- 2 Ebd., S. 10.
- 3 Ebd., S. 388.
- 4 Ebd., S. 389.
- 5 Gérard Genette, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 533.
- 6 Ebd., S. 9.
- 7 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil 1982, S. 7.
- 8 Genette, *Palimpseste*, S. 9 [Hervorh. H.H.].
- 9 Genette, *Palimpsestes*, S. 7. Im Englischen steht wiederum eindeutig »poetics« im gleichen Satz: »Today, I prefer to say, more sweepingly, that the subject of poetics is *transtextuality*, or the textual transcendence of the text, which I have already defined roughly as ›all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts.« (Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the second degree*, übers. v. Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln, London: University of Nebraska Press 1997, S. 1).
- 10 Genette, *Palimpseste*, S. 9.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., S. 14.
- 13 Ebd., S. 18.
- 14 Ebd., S. 533.
- 15 Ebd., S. 526.
- 16 Ebd., S. 535.
- 17 Ebd., S. 534 f.
- 18 Latour bezeichnet die Aushandlung von Ansprüchen zwischen verschiedenen Akteur:innen und unterschiedlichen Kosmologien als »Diplomatie«. Diese Diplomatie betrifft auch ein neues Verständnis von Relationalität zwischen den Akteur:innen, in dem es keine klaren Abgrenzungen gibt. (Vgl. Bruno Latour, *Kampf um Gaia, Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 402).
- 19 Historisch gibt es auch experimentelle Zwischenstufen, die den Raum zwischen linear lesbarem Buch und den neuen Möglichkeiten des Internets ausloten, vgl. zum Beispiel Ted Nelson, *Literary Machines*, Sausalito: Mindful Press 1981.
- 20 George P. Landow, *Hypertext 2.0*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1997, S. 267–306. Für den Versuch einer zeitgenössischen Anwendung von Genettes Theorie der Paratexte auf aktuelle elektronische Literatur

- vgl. Nadine Desrochers/Patrizia Tomaszek, »Bridging The Unknown. An Interdisciplinary Case Study of Paratext in Electronic Literature«, in: Nadine Desrochers/Daniel Apollon (Hg.), *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*, Hershey: IGI 2014, S. 160–189.
- 21 Landow, *Hypertext 2.0.*, S. 99.
- 22 N. Katherine Hayles, »Print Is Flat, Code Is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis«, in: *Poetics Today* 25:1 (2004), S. 67–90, hier S. 87 [Übers. H. H.].
- 23 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 237.
- 24 Vgl. dazu Martina Stemberger, »'That's so meta I love it omg'. Fanfiction als Metafiktion«, in: Hanna Hamel/Eva Stubenrauch (Hg.), *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2023, S. 69–96.
- 25 Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 237.
- 26 Zum Konzept der Dialogizität und ihrem Verhältnis zur Intertextualität vgl. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique, suivi de: Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil: Paris 1981, S. 95–115.
- 27 Michail M. Bachtin, »Das Wort im Roman«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Gröbel, übers. v. Rainer Gröbel u. Sabine Reese, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 154–300, hier S. 190 f.
- 28 Ebd., S. 195.
- 29 Julia Kristeva, »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, übers. v. Michel Korinman und Heiner Stück, Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 345–375, hier S. 347.
- 30 Michail M. Bachtin, »Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik«, in: ders., *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, übers. v. Michael Dewey, Berlin, Weimar: Aufbau 1986, S. 262–506.
- 31 Ebd., S. 455.
- 32 Ebd., S. 456.
- 33 Julia Kristeva weist darauf hin, dass es bei Bachtin um Schnittmengen oder auch die »Kommunikation zwischen zwei Räumen« geht, also mehr um Überlagerung und Überlappung als um Lokalisierung. Auch der »Autor« sei nichts anderes »als eine *Verknüpfung* (enchainement) von Zentren« (Kristeva, »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, S. 369).
- 34 Bachtin, »Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman«, S. 358 f. [Kasus modifiziert].
- 35 Ebd., S. 402 [Kasus modifiziert].
- 36 Ebd., S. 403.
- 37 Ebd., S. 368. Auch im Russischen ist hier wörtlich von Nachbarschaft die Rede, in diesem Zitat im Fall von »vernachbarlicht« von »ососедить«, vgl.

- Михаил Бахтин: Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва »Художественная литература« 1975, S. 326. Für Hinweise zum russischen Originaltext danke ich Franziska Thun-Hohenstein.
- 38 Bachtin, »Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman«, S. 381 f.
- 39 Ebd., S. 369.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd., S. 403.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd., S. 454.
- 45 Michail M. Bachtin: »Kunst und Verantwortung«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 93–94, hier S. 93.
- 46 Bachtin: »Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman«, S. 462.
- 47 Peter Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg, Wien: Residenz 1982, S. 41.

2. Postdigitaler Chronotopos

Im Wintersemester 2023/24 lehrte ich an der Technischen Universität Berlin. Die TU ist über die Grenzen der Stadt hinaus bekannt für ihre teilweise maroden oder von Wasserschäden gezeichneten Gebäude. Die auf dem Campus sichtbar sedimentierten Zeitschichten reichen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Der Mathematik-Bau an der Straße des 17. Juni zum Beispiel erlaubt bis in die Details der Bestuhlung und Teppichböden hinein eine Reise in Klassenzimmer der 1980er-Jahre. Der schwere Beton-Bau mit den großen Glasfassaden ist ein früher, aber gescheiterter Versuch, energieeffizient zu bauen. Es mag der auratischen Wirkung des Gebäudes, aber vor allem auch seiner Geschichte geschuldet sein, dass der Regisseur Max Linz diesen Ort als Schauplatz für seine Academia-Parodie *Weitermachen Sanssouci* ausgewählt hat.¹ In diesem Film kämpft eine Gruppe von Klima- und Simulationsforscher:innen um das finanzielle Überleben des eigenen Instituts; die marode technische Infrastruktur lässt nicht nur die Heizung ausfallen, sondern führt sogar zur Entstehung eines kleinen Orkans, während gerade die Kommission zu Gast ist, die das Institut evaluieren soll. Mein Seminarraum lag in diesem Semester jedoch im Hauptgebäude, in einem Teil des klassizistischen Baus der früheren Königlich Technischen Hochschule Berlin, die an der Außenkannte deutlich sichtbar mit einem Neubau aus den 1960er-Jahren verschmolzen ist. Der Titel des Seminars lautete »Postdigitale Theorien«.

Der Raum war ein Hörsaal mit hohen Decken und großen Fenstern. Es gab weder einen Computer noch einen Beamer, dafür zwei große Tafeln und eine Menge Kreide. Ich hätte mir am Institut einen Beamer ausleihen können, entschied mich aber stattdessen, die Tafel zu nutzen. Mit einer Ideensammlung zum Thema »Schreiben« fanden wir uns gleich mitten in einer Diskussion über den Begriff »postdigital«. Allen Beteiligten kamen zwar digitale Schreibmedien wie Tablet, Computer oder Smartphone in den Sinn, außerdem digitale Formate wie E-Mail oder PDF-Datei, jedoch keine »klassischen« Schreibmedien wie Stift und Papier. Es irritierte aber auch niemanden, dass wir

diese Begriffe »analog« mit Kreidestaub auf einer glatten Oberfläche an der Raumwand notierten. Ein solches widerspruchloses In- und Nebeneinander älterer und neuerer Medien bezeichnet der Theoretiker und Künstler Florian Cramer als wesentliches Merkmal der »postdigitalen« Gegenwart. Diese »hebt die Unterscheidung zwischen ›alten‹ und ›neuen‹ Medien sowohl in der Theorie als auch in der Praxis auf«. ² Sogenannte digitale und analoge Medien können ineinander übertragen werden (indem ich etwa am Ende der Seminarstunde die Tafel mit dem Smartphone fotografiere) aber auch nebeneinander oder im Wechsel genutzt werden. Die postdigitale Aufhebung eines historisch für kurze Zeit gültigen Unterschieds zwischen »analog« und »digital« besteht in Cramers Augen gerade nicht darin, dass heute alles durch und durch digital und digitalisiert funktionieren würde. Die früheren »analogen« Medien gehen nicht vollständig in den »digitalen« Medien auf, sie existieren neben und in ihnen mit ihren Eigenschaften und Funktionen weiter. Der postdigitale Zustand ist für Cramer außerdem eine Phase, in der die utopische Erwartung einer zukünftigen Universalmaschine Computer – und damit einer ubiquitären Digitalisierung – in der Vergangenheit liegt, das Digitale aber dennoch gleichzeitig omnipräsent ist. Entsprechend ambivalent definiert Cramer die mögliche Bedeutung von »postdigital«: »Postdigital« sei ein Begriff, der dazu verwendet werden könne, »entweder eine zeitgenössische Enttäuschung über digitale Informationssysteme und Geräte« zu beschreiben »oder eine Zeit, in der unsere Faszination für diese Systeme und Geräte historisch geworden ist.« ³

Der Begriff »postdigital« kann also sowohl eine Epoche als auch eine Einstellung bezeichnen. Die Gegenwart als postdigitale Epoche zu definieren, rückt die lebensweltliche Erfahrung in den Vordergrund, dass der Gebrauch digitaler Technik inzwischen alle Lebens- und Arbeitsbereiche durchdringt. Eine postdigitale Haltung wiederum enthält auch eine Bewertung dieses Zustands – und zwar häufig eine ernüchterte. Die kontinuierliche und rasche Weiterentwicklung digitaler Technologien wird aus postdigitaler Perspektive nicht mehr als alternativlos wahrgenommen. Der bereits erwähnte Musiker Kim Cascone hat den Begriff »postdigital« für die Beschreibung der

Musikrichtung »Glitch« verwendet. Im Fehler (Glitch) erkennt er widerständige Kräfte gegen die scheinbar stabil fortschreitende Perfektionierungslogik der Digitalisierung. Um die eigene Position zu verdeutlichen, bezieht sich Cascone auf einen kurzen Text des Informatikers Nicholas Negroponte. Negroponte hatte 1998 in der Kolumne »Beyond Digital« den postdigitalen Zustand (noch ohne Gebrauch des Begriffs) im Sinne eines flächendeckenden, unvermeidlich fortschreitenden Eindringens der digitalen Technologien in die Lebenswelt beschrieben: »Computer werden ein umfassender, aber unsichtbarer Teil unseres Alltags sein: Wir werden in ihnen leben, sie tragen wie Kleidung, sie sogar essen. A computer a day will keep the doctor away.«⁴ Dieser Optimierungslogik widersetzt sich Cascone mit seiner Definition von Glitch. Erst die Störung dringe wieder zur Materialität der Instrumente vor, die hinter der perfekt geglätteten digitalen Oberfläche ansonsten akustisch verschwindet. Postdigital ist aus Cascones Perspektive nicht alles, was mit digitalen Werkzeugen hergestellt oder sogar optimiert wurde, sondern postdigital sind diejenigen Verfahren, die die digitalen Tools als Voraussetzung der Klänge hör- und sichtbar machen; und zwar als Störung.⁵ Dabei werden die Geräusche der Tools zur Botschaft und erweitern die Grenzen des gängigen Verständnisses davon, was Musik ist und sein kann.⁶

Konzepte, die das Präfix »post« enthalten, sind bekanntermaßen problematisch. Jacques Derrida hat darauf hingewiesen, dass sich niemand freiwillig selbst mit einem solchen Post-Label zieren würde – täte man es doch, sei dies ein Anzeichen dafür, »daß der Autor eines derart selbstreferentiellen Statements das sozio-akademische Spiel nicht verstanden hat.«⁷ Der Begriff des »Postdigitalen« wirft zusätzlich die nicht leicht zu beantwortende Frage auf, was eigentlich das »Digitale« und das »Analoge« sind. Seiner Etymologie zufolge kann das Wort »digital« einerseits bedeuten, »dass etwas in diskrete, abzählbare Einheiten unterteilt ist«⁸, und zwar im Unterschied zum Kontinuum der »analogen« Welt. Andererseits kann »digital« in Abgrenzung von »analog« im alltagssprachlichen Gebrauch auch all jene Vorgänge beschreiben, an denen digitale Medien beteiligt sind. Daher kann es hilfreich sein, zwischen Digitalität (diskreter Zeichengebrauch, aber auch

digitale Organisation sozialer und kultureller Zusammenhänge) und Digitalisierung (zunehmende Verbreitung digitaler Technologien) zu unterscheiden. Die erste Definition hat den Vorzug begrifflicher Präzision, datiert das Aufkommen der »Digitalität« aber potenziell auch weit in die Geschichte von Zeichensystemen zurück.⁹ Jedes Schriftsystem, jede Klaviatur, also jedes aus zählbaren Elementen bestehende Zeichensystem könnte man unter dem Aspekt der diskreten Zeichenverwendung nämlich als »digital« bezeichnen. Je nachdem, welche Genealogie des Digitalen man dann für plausibel hält, kann man die Kulturgeschichte der Digitalität »bis zur Einführung der 0 durch die Araber ins Abendland im 12. Jahrhundert« oder auch zu »Leibniz' Binärkalkül« zurückverfolgen.¹⁰ Der Begriff des »Digitalen« selbst geht auf ein Patent aus den 1940er-Jahren zurück, gebräuchlich wurde er vor allem in der sich im selben Jahrzehnt entwickelnden Kybernetik.¹¹ Die binäre Definition des Digitalen – über zwei Zustände im System, also an/aus beziehungsweise über die Zeichen 0 und 1 – schließlich setzte sich mit den Computer-Pionieren Alan Turing und John von Neumann durch.¹² Die Definition des Digitalen über die Verbreitung der Technologie und den Prozess der Digitalisierung setzt im Unterschied dazu eine Trennung voraus, die zumindest auf den ersten Blick dem alltagssprachlichen Gebrauch entspricht: Eine mechanische Schreibmaschine ist analog, ein Smartphone hingegen digital. Komplizierter wird es schon bei »gemischt« produzierten oder produzierenden Medien und Objekten: Ist ein ausgedrucktes PDF-Dokument digital oder analog? Und sind nicht letztlich alle digitalen Medien, die wir nutzen, auch analog, weil sie Signale senden, die für unsere »analogen« Sinne wahrnehmbar bleiben müssen?

Wie schwer die alltagssprachlich gängige Opposition von digital und analog theoretisch aufrechtzuerhalten ist, zeigt unter anderen Vorzeichen ein Text von Friedrich Kittler aus den frühen 1990er-Jahren. Er verhandelt die Frage nach einer möglichen (oder unmöglichen) Differenz von Hardware und Software. In dem Aufsatz mit dem provokanten Titel »Es gibt keine Software« untersucht Kittler den Medienwandel und die Entwicklung der Computer ebenfalls unter dem Aspekt einer »Schreibszene«. Unter elektrifizierten, computerisierten

Bedingungen sind die »Schreibwerkzeuge« in Kittlers Augen »imstande [...] selber zu lesen und zu schreiben«. ¹³ Durch die übereinander gelagerten Ebenen von Befehls-Code bis zu höheren Programmiersprachen werde der Vorgang des Lesens und Schreibens seinerseits unlesbar, weil ihm unzählige Übersetzungsprozesse zwischen der Eingabe durch einen Menschen und der finalen Form, in der die Hardware »adressiert« wird, zugrundeliegen. Zudem setze die »sogenannte Philosophie der sogenannten Computergemeinschaft« alles daran, »Hardware hinter Software, elektronische Signifikanten hinter Mensch-Maschine-Schnittstellen zu verdecken.« ¹⁴ Die Code- und Software-Schichten tendierten dazu, eine Art »Geheimsystem« von Schrift und Schreibakten herzustellen, ¹⁵ die die materiale Grundlage der »Hardware« und deren Funktionsweise letztlich verbergen:

Das uralte Monopol der Alltagssprachen, ihre eigene Metasprache zu sein und damit keinen Anderen des Anderen mehr zu haben, ist zusammengebrochen und einer neuen Hierarchie der Programmiersprachen gewichen. Dieser postmoderne Turm von Babel [...] reicht mittlerweile von schlichten Befehls-Codes, deren linguistische Extension noch eine Hardwarekonfiguration ist, über Assembler, dessen Extension genau jene Befehls-Codes sind, bis zu sogenannten Hochsprachen, deren Extension nach allen möglichen Umwegen über Interpreter, Compiler und Linker wiederum Assembler heißt. ¹⁶

Womit wir es zu tun haben, wenn wir einen Computer bedienen, ist in den seltensten Fällen das direkte Anreden der Maschine in Befehls-Code, sondern eine ganze Schichtung verschiedener Softwares und ihrer Programmiersprachen. Allerdings sei deren »Struktur« der diskreten Zeichen gerade nicht unabhängig von der sogenannten Hardware, sondern werde durch »eine beliebig gewählte Rechnerarchitektur« festgelegt. ¹⁷ Problematisch ist das nicht zuletzt, weil die Software-Oberfläche zwar für Menschen (insbesondere: Expert:innen) besser lesbar und programmierbar wird, sich jedoch unter dieser Oberfläche weitere Programme und schließlich die Hardware selbst verbergen, auf die nicht mehr direkt zugegriffen werden kann und die so letztlich

unprogrammierbar wird.¹⁸ Hinzu kommt, dass die konkrete Hardware unendlich klein wird, sie »implodiert« in Kittlers Formulierung.¹⁹

Code und Programmiersprachen richten sich jeweils an unterschiedliche Empfänger:innen: Die Software und ihre Benutzeroberfläche orientieren sich an menschlichen Leser:innen; der Maschinen-Code hingegen an der Maschine – und das bedeutet, dass Lesbarkeit in die eine Richtung und Programmierbarkeit in die andere nicht dasselbe sind. Diese Entwicklung hat sich in der postdigitalen Gegenwart, so könnte man Kittlers Überlegungen weiterführen, zugespitzt: Je stärker die Endgeräte an die Bedürfnisse ihrer Nutzer:innen angepasst sind, desto weniger eignen sie sich dazu, den Programmiervorgang transparent lesbar zu halten.²⁰ Der theoretisch »universelle[n] Programmierbarkeit« der hochkomplexen Geräte stehen »industrielle Strategien« entgegen, die den Umgang mit ihnen »auf eine bloße Konsumentenwahl zwischen dieser und jener Software im ästhetischen Schein der Apps reduziert«, während »ihre Hardware für [...] Laien kaum mehr zu fassen« ist.²¹ In gewisser Weise wird die Hardware für ihre Nutzer:innen damit sowohl unlesbar als auch unbeschreibbar.

Neben den Grenzen von Lesbarkeit und Programmierbarkeit spricht Kittler die Problematik der binären Codierung »strukturell programmierbare[r] Maschinen«²² selbst an: »Eben die Isolation zwischen digitalen oder diskreten Elementen [...] beschränkt auch das Ausmaß möglicher Vernetzungen auf die lokalen Nachbarn eines jeden Elements.«²³ Diese Art der Codierung und Darstellung wird der »analogen«, das heißt hier der kontinuierlichen, nicht in diskrete Elemente aufgeteilten Welt allerdings nicht gerecht und sie unterbietet letztlich auch das Potenzial programmierbarer Maschinen. Während diskrete Zeichen nur eine begrenzte Form der »Vernetzbarkeit« aufweisen, haben »nichtprogrammierbare Systeme« eine »optimale Vernetzbarkeit«.²⁴ Kittlers damals noch etwas fantastisch anmutende Imagination zielt auf eine Abschaffung der Software, die überflüssig wird, weil die Hardware sich in Zukunft selbstschreibend programmiert. Eine solche Hardware würde nicht durch diskrete Zeichen programmiert, sondern wäre ein »materielle[s] Substrat [...], dessen Vernetzbarkeit wechselnde Rekonfigurationen seiner Zeilen erlauben würde.«²⁵ In einer Fußnote

erwähnt Kittler »integrierte Neuronale Netzwerke« als einen Schritt in diese Richtung.²⁶ Und tatsächlich könnte man seine Überlegungen als eine Antizipation von Deep Learning und aktuellen Sprachmodellen lesen,²⁷ genauso wie von Quantencomputern.²⁸ Die grundlegenden Fragen nach dem Verhältnis von Hardware und Software – und nach seiner möglichen Ausgestaltung – greifen nicht zuletzt die philosophische Frage nach dem Verhältnis von »Materie« und »Geist«²⁹ und nach Materie und Form auf. Kittlers Entwurf stellt in diesem Zusammenhang sowohl die Souveränität des Geistes (oder einer Metasprache) infrage als auch die Vorherrschaft eines materiellen Determinismus.

Die näherrückende Selbstprogrammierung der Hardware, die den schreibenden Menschen überflüssig macht, kratzt an einer (unterstellten) Souveränität des modernen Subjekts. Die Wissenschaftstheoretikerin Gabriele Gramelsberger spricht von einer »kontextuellen Autorität« des Digitalen, die entstehe, weil in den digitalen Informationsmassen eine neue, nicht-menschliche ordnungsstiftende Kraft benötigt wird:

Die kontextuelle Autorität des Digitalen generiert sich aus dem Umstand, eigenmächtig und autonom Entscheidungen zu treffen, um in der Unmenge an Daten und der Schnelligkeit der Operationen Ordnungen zu schaffen.³⁰

Wiederum ist es die Überforderung der Rezipient:innen durch das verfügbare Material, die maschinell erzeugte Ordnungsoperationen notwendig macht, damit die Informationen in angemessener Zeit in eine menschlich intelligible Form überführt werden können. Die inzwischen digital zugänglichen Datenmengen erzwingen digitale Ordnungsvorgänge, sofern sie analog, also auch für ein in seiner Aufmerksamkeitsspanne begrenztes menschliches Sensorium, wahrnehmbar und konsumierbar werden sollen. Dabei gibt es nicht nur eine einzige Art und Weise, Materialien für die menschlichen Sinne aufzubereiten; vielmehr lenken und kanalisieren vorab etwa algorithmisch festgelegte Konstellationen diese Informationen und prägen wiederum Interessen und Aufmerksamkeit der Rezipient:innen. Weil diese digitale Aufbe-

reitung von Informationen die menschliche Wahrnehmung heute mitprägt, spricht der Wissenschaftler und Musiker David M. Berry auch von einer postdigitalen *Ästhetik* – und meint sowohl die sinnliche Wahrnehmungsweise als auch die ästhetische Gestaltung. Ohne postdigitale Vorstrukturierung sei gegenwärtig kein Objekt und kein Phänomen mehr zugänglich:

Man kann sagen, dass das Postdigitale das Muster oder den Asterismus darstellt, die für unser Zeitalter kennzeichnend sind, aber es prägt sich dem Neuen ebenso ein wie dem Überlieferten.

Geschichte wird unter den Bedingungen des Postdigitalen neu geschrieben. Wir neigen also dazu mit computerisierten »Augen« zurückzublicken und die Vergangenheit so zu rekonstruieren, als ob computergenerierte »gefundene Muster« Einfluss auf das Herstellen, Zeichnen, Schreiben oder die kulturelle Praxis im Allgemeinen gehabt hätten.³¹

Für Berry ist das Postdigitale ein Horizont, der die Gegenwart, aber auch die Geschichte in spezifischer Weise wahrnehmbar macht und vorformt. So betrachtet gehen digitale Ordnungsmuster auf historische (vor-digitale) Objekte über. Positiv gewendet kann das auch bedeuten, dass digitale Medien das Wahrnehmbare erweitern, weil wir zum Beispiel mithilfe von digital gestütztem Distant Reading neue Muster in bürgerlichen Romanen des 19. Jahrhunderts entdecken können, die uns mit »bloßem Auge« nie aufgefallen wären.³² Allerdings werden die digital erkennbaren Muster immer von den technischen Voraussetzungen begrenzt, in deren Rahmen etwa ein Programm Informationen strukturieren und darstellen kann. Diese Überlegung lässt sich auch mediendeterministisch wenden, denn sie führt letztlich zu einer schleifenförmigen Entwicklung: Prägen die neuen digitalen Medien unsere Wahrnehmungsweise und strukturieren sie das Erkennbare immer weitreichender für uns vor, verändert und schematisiert das wiederum die denkmöglichen Fragen, die wir an die Gegenwart und die Vergangenheit richten. Von einem durch digitale Medien vermittelten Blickwinkel ließe sich so irgendwann nicht mehr abstrahieren – er wäre zur zweiten Natur geworden.

Solche Erzählungen einer bereits durchwegs digital geprägten Gegenwart stehen allerdings auch in der Kritik. In ihrem feministischen Manifest *Furious. Technological Feminism and Digital Futures* plädieren die Literaturwissenschaftlerinnen Caroline Bassett, Sarah Kember und Kate O’Riordan für ein »writing back«. ³³ Sie wollen die Geschichten, die insbesondere über zukünftige Technologien erzählt werden, nicht einigen großen Unternehmen und ihren führenden Figuren überlassen – und machen deutlich, dass es verschiedene Geschichten einer postdigitalen Gegenwart geben kann. Entsprechend hoch ist der Stellenwert, den sie dem Schreiben als selbstermächtigender Praxis einräumen:

Schreiben zählt. Das gilt auch für das Schreiben neuer Geschichten. Und wir beginnen damit, zu sagen, dass das, was sich uns als unbestreitbare kommende Realitäten, als unvermeidliche Entwicklungen darstellt, Geschichten sind. Wenn dieses Buch selbst auch eine Geschichte ist (was es ist), dann ist es eine andere. Es ist eine, die sich gegen die Ansprüche der technologischen Geschichten wendet, zu mythischen Vorhersagen zu werden. ³⁴

Die drei Autor:innen kritisieren das nach wie vor existierende Metanarrativ der fortschreitenden Digitalisierung, das sich in einer einheitlichen, globalen Erzählung einer postdigitalen Gegenwart fortsetze und verfestige. Sie problematisieren damit nicht nur die Vorstellung, dass digitale Technologie stets Verbesserung, Beschleunigung und Innovation bedeutet, sondern sie richten sich auch gegen die Erwartung, dass eine postdigitale Verfassung der Gegenwart und Zukunft von vornherein bestimmen würde, was wahrnehmbar und denkbar ist. Wann immer Narrative ein totalisierendes Moment entwickeln, schließen sie mögliche widerständige, die denkbaren Zukünfte vielfältigende Erzählungen aus. Nicht nur die Digitalisierung als Fortschrittserzählung, auch die Vorstellung eines ernüchterten postdigitalen Zustandes, unter dessen Voraussetzungen es kein Entkommen aus einer digital vorstrukturierten Wirklichkeit gibt – und in dem menschliches Erzählen ersetzbar geworden ist –, hat eine solche deterministische Seite.

Allerdings haben leicht nachvollziehbare, globale Großnarrative den Vorzug, dass sie dem allgegenwärtigen Bedürfnis nach Orientierung im immer unübersichtlicher anmutenden, komplexen, schnell wechselnden Tagesgeschehen begegnen. Simple Geschichten, in denen man sich gut selbst verorten kann, werden vor diesem Hintergrund attraktiver. Moderne literarische und ästhetische Arbeit hatte im Unterschied dazu aber immer auch eine gegenteilige, irritierende und reflexive Wirkung. Bachtin beschreibt dies nicht umsonst am Beispiel der sich auf befremdliche Weise durchkreuzenden Reihen. Überträgt man die literarische Aufgabe, der sich Rabelais in den Augen Bachtins gestellt hat, auf die gegenwärtigen Herausforderungen, dann hieße das zweierlei: Erstens müsste in einer künstlerischen Arbeit, die sich dieser Aufgabe widmen will, ein postdigitaler Chronotopos zunächst zur Anschauung kommen, zweitens müssten denkbare Öffnungen oder Ausflüchte aus dieser vorherrschenden Wahrnehmung unter postdigitalen Voraussetzungen ins Spiel gebracht werden.

Zufällig sah ich ein Jahr nachdem ich an der TU das Seminar über postdigitale Theorien unterrichtet hatte, eine Ausstellung von Christoph Büchel im Palais der Fondazione Prada in Venedig. Versteckt hinter Fenstern, die mit gelbroten Schildern mit der Aufschrift »Fuori Tutto« (»Alles muss raus«) vernagelt waren, verbarg sich eine den Palazzo füllende Installation des Aktionskünstlers. Der Eindruck beim Betreten der Räume glich der Empfindung, die ich bei meinen ersten Besuchen auf dem TU-Campus hatte: An beiden Orten überlagerten sich Zeitschichten in irritierender, fast chaotischer Weise. In Venedig blätterte Putz von den Wänden des Palazzos aus dem frühen 18. Jahrhundert, der von Büchel vollständig in eine künstlerische Installation verwandelt worden war. Einer der Ausstellungsräume im Erdgeschoss war angefüllt mit einer Sammlung elektrischer Opferlichttischen, im nächsten Raum blieb den Besucher:innen nur ein schmaler Pfad zwischen Bergen von Werkzeugen und Arbeitsgerät, verrostet und in Säcken, als sei man in eine seit Jahrzehnten unberührt gebliebene Kellerwerkstatt aus den 1970er-Jahren geraten. Im ersten Stock nahm das Flohmarktgefühl zu: Kleiderberge lagerten neben verstaubten Ausstellungsvitrinen mit Sonnenbrillen, Glasaugen, Waffen oder

kuriosen Fundstücken wie dem Brettspiel »Trump. The Game«. Auf einem Beistelltisch stand eine Schreibmaschine, deren eingelegter Papierbogen ein Zitat aus Stanley Kubricks *The Shining* präsentierte: »All work and no play makes Jake a dull boy.« Beim Gang durch die Ausstellungsräume kam man nicht umhin, sich nach der leitenden Idee der Zusammenstellung und schließlich auch nach dem Wert und der Herkunft der einzelnen Exponate zu fragen. Manche von ihnen waren offensichtlich wertvoll – oder zumindest keine Objekte, die in jedem beliebigen Hallenflohmarkt zu finden gewesen wären. Dazu zählten die Waffen, oder auch eine Sammlung historischer Folianten.

In weiteren Nebenräumen liefen Überwachungsmonitore, die vielleicht aus den 1980er oder 1990er-Jahren stammten. Computer und Laptops aus unterschiedlichen Dekaden standen zwischen halbleeren Plastikflaschen und Mousepads und zeigten Websites mit Informationen über Kunstgeschichte und Kunstmarkt an. Eine von ihnen dokumentierte etwa die Geschichte eines römischen »Monte di Pietà«, eines Pfandleihhauses, das im 19. Jahrhundert Kunstwerke gegen Darlehen annahm, sodass im Lauf der Zeit eine umfangreiche Kunstsammlung entstand.³⁵ Die aufgerufenen Websites gaben auch erste implizite Hinweise darauf, welche Geschichte die Ausstellung möglicherweise erzählte. Tatsächlich handelt es sich bei dem Palazzo, in dem Büchels Ausstellung stattfand, um ein ehemaliges Pfandleihhaus. Später diente das Gebäude als Archiv der Biennale.³⁶ Büchels Arbeit spielt mit beiden Formen der historischen Gebäudenutzung, indem sie einerseits die Anordnung des Warenlagers mit angesammeltem, scheinbar verpfändetem Inventar aufnimmt, andererseits in der unüberschaubaren Menge von Exponaten auch künstlerische Arbeiten aus unterschiedlichen Epochen versteckt, als solche aber nicht erkennbar macht. Dazu zählt eine Arbeit von Joseph Beuys oder Marcel Broodthaers' »Gedicht – Poem – Poème/ Change – Exchange – Wechsel« aus dem Jahr 1973. Die Arbeiten können nur diejenigen identifizieren, die sie bereits einmal gesehen haben, oder diejenigen, die sich vielleicht intuitiv oder aufgrund ihrer Expertise fragen, inwiefern ein bestimmtes Objekt nicht recht zu den wertlosen Dingen in seiner Umgebung passt. Aber nicht allein das Wissen darum, dass man sich zwischen wertvollen und

wertlosen Gegenständen in dieser Sammlung ohne Expertise oder institutionelle Rahmung nicht orientieren kann, wirkt beunruhigend. Die Ausstellung wirft außerdem die weiterreichende Frage auf, wie Wertzuschreibungen erst entstehen oder früher entstanden sind – und wofür die Ausstellungsbesucher:innen selbst bereit wären, Geld zu bezahlen. So stellt sie als auch zur Diskussion, wie das Wissen über Werte und nicht zuletzt wertvolle Objekte entwickelt und erhalten wird.³⁷

Je weiter ich durch die Treppenhäuser des Palazzos aufstieg, desto präsenter wurden auch digitale Medien und Geräte. In den Nebenräumen rund um die Halle mit den gläsernen Verkaufsvitrinen waren Computerarbeitsplätze installiert, die bis auf eine dicke Staubschicht, die die Schreibtische bedeckte, so aussahen, als seien die an ihnen Arbeitenden gerade eben erst in die Kaffeepause gegangen. In einer weiteren Etage waren Gaming-Räume eingerichtet, abgedunkelt hinterließen sie die Wirkung, ein »Große[s] virtuelle[s] Kasino des dritten Jahrtausends« zu sein.³⁸ Die zugehörigen Spielkonsolen und VR-Brillen sahen in diesem Arrangement zugleich so aus, als gehörten sie eher einer anderen Dekade und nicht der Gegenwart an. Die Zeitschicht, die der Gegenwart der Betrachter:innen am nächsten kam, mutete eigenartig verschoben an, fast neben ihrer Zeit.

In diesen Räumen lag vieles nebeneinander, was sich in den letzten Jahrhunderten an Objekten der globalisierten Welt angesammelt hat, präsentiert in enger und unsortierter Nachbarschaft, Raum an Raum, einerseits kontextlos, andererseits durch die neue Nähe rekontextualisiert: Wertloses neben Wertvollem, Informatives neben Belanglosem, Analoges neben Digitalem. Ohne Schwierigkeiten ließen sich weite Teile der ausgestellten Exponate entlang des Inhaltsverzeichnisses von Marshall McLuhans *Understanding Media* sortieren, also unter diejenigen Dinge subsumieren, die der Theoretiker seinerseits unter dem Aspekt ihrer Medialität diskutiert hat. Zu diesen Dingen zählen Kleidung, Geld, Uhren, Comics, Druckwerke, Fahrräder, Spiele, Schreibmaschinen, Fernsehgeräte und Waffen. Nimmt man dieses Arrangement eines nahezu universalen, aber unsortierten Archivs moderner Medien bis in die Gegenwart im Sinne einer Zeitdiagnose ernst, könnte man auch sagen: Büchel hat in Venedig im Jahr 2024 einen post-

digitalen Palazzo eingerichtet. Der Pfad, auf dem man sich nach und nach durch die Räume arbeitet, verläuft individuell wie eine Lektüre oder ein Verfolgen von Verlinkungen im Netz, man kann durch Türen schreiten oder es sein lassen. Die Aufmerksamkeit wird gelenkt durch Vorlieben: Man erkennt wieder, was vertraut ist, oder bemerkt, was irritiert, weil es nicht ganz ins Bild passt. Die Begegnung mit den Dingen geschieht zunächst vorwiegend affektiv, weil die beschreibenden oder erklärenden Hinweise fehlen. Die Ausstellung macht den Betrachter:innen den eigenen quasi-kuratorischen Blick auf die Welt deutlich; und zeigt zugleich, wie begrenzt die kuratorischen Kompetenzen jedes und jeder Einzelnen wären. Gleichzeitig durchleben sie Gefühle der Überforderung, vielleicht sogar Verlustängste. So erlaubt es die Ausstellung geradezu, einen postdigitalen Chronotopos zu begehen; einen Ort, der verknüpft ist mit einem Zeitempfinden, in dem die Ängste, Schulden, Überforderungen und Hoffnungen der raumzeitlichen Zerstreung in der eigenen Reaktion auf das Arrangement wiedererkannt und reflektiert werden können, der aber gleichzeitig nicht im bloßen Ort aufgeht, an dem sich die Betrachterin befindet. Man könnte meinen, dass es möglich sei, nach einem der Objekte zu greifen und zu fragen, was es kostet, aber niemand ist da, der Antwort geben würde. Die Dinge, die Büchels Ausstellung zeigt, sind gegenwärtig und greifbar, aber gleichzeitig gehören sie einer anderen Welt an, sind dem mentalen und haptischen Zugriff entzogen.

Eine zentrale Rolle spielen neben den Objekten die Geschichte und die Medien ihrer Wertzuschreibungen. Besonders die Computer, die einerseits Ausstellungsobjekte sind, andererseits dem Publikum Informationen über die Geschichte der Kunstwelt und ihrer Marktgesetze zuspielden, verweisen symbolisch auf die virtuellen Anteile jeder Wertzuschreibung, konkret zum Beispiel auf den Preis eines Objekts am Kunstmarkt oder auf die Geschichten, die über künstlerisches Prestige und Objekte kursieren. Auf eine ähnliche Spur setzt auch die begleitende Buchpublikation zur Installation: Es handelt sich hierbei um ein ledergebundenes Buch mit Goldschnitt, das im Schriftbild und der gesamten Aufmachung die *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita* von Luca Pacioli imitiert, die 1494 in Venedig

veröffentlicht wurde. Bereits eine kurze Google-Recherche macht den Leser oder die Leserin mit Pacioli als Autor vertraut, der sich mit der »doppelten Buchführung« befasste. Allerdings merkt er oder sie auf den zweiten Blick auch, dass das Buch keinen oder nur sehr wenig Text von Pacioli enthält, sondern dass es nur das Format und die Typografie dieses Druckwerks übernimmt.³⁹ In dieser Form sind nun aneinandergereihte Texte von Autor:innen wie Giorgio Vasari, Martin Luther, Ezra Pound oder Mario Draghi abgedruckt. In den Texten geht es unter anderem um Themen wie das Verleihen oder um architektonische Proportionen. Um sich in ihnen zu orientieren, muss man – genau wie in der Ausstellung – Vorwissen mitbringen. Das historische Schriftbild erschwert es, überhaupt zu erkennen, dass es sich um Texte von Autor:innen ganz unterschiedlicher historischer Zusammenhänge handelt. Oberflächlich betrachtet kann man das Buch problemlos für ein Faksimile eines Werks aus dem 15. Jahrhundert halten. Wer sich auf die Lektüre einlässt, kann, ebenfalls wie in der Ausstellung, Entdeckungen machen und über Ordnungsmuster nachdenken, über das kulturelle Archiv, über die Schulden des Verleihens oder die Schuld, in der die Generationen zueinander stehen, wertvolle Dinge weiterzugeben, anstatt sie zu verlieren oder zu vernichten. Das Buch führt zudem die zentrale Funktion von Paratexten, die Texte wie Objekte umgeben, auf einer ästhetischen Ebene vor Augen. Auch die typografische Erscheinung eines Textes gehört Genette zufolge zu seinem Paratext,⁴⁰ und selbst diese führt in Büchels Arrangement historisch in die Irre.

Auf diese Weise zeigt das ganze Ensemble der Ausstellung, bestehend aus Objekten, Maschinen und Texten die Bedrohung einer gegenwärtigen postdigitalen Verwirrung und Orientierungslosigkeit. Gleichzeitig bietet sie mögliche Anhaltspunkte, um sich dem Chaos zu stellen: Wer hinreichend Lebenszeit und Muße hätte, wäre wohl nach und nach in der Lage, einige derjenigen Dinge zu isolieren, die traditionell als wertvoll gelten. Würde man diesen Versuch in der Ausstellung unternehmen, wäre man vermutlich mit einer permanenten Unsicherheit konfrontiert, welche Autoritäten zu befragen sind, um den Wert der Objekte zu verifizieren – den Freund, der mit einem durch die Räume geht, das Internet oder vielleicht sogar die von Büchel selbst

zusammengestellten Texte im Buch zur Ausstellung? So wird erkennbar, dass die Aufgabe weitreichender ist, als schlicht eine frühere, bereits bestehende, legitimierte Ordnung zu rekonstruieren; vielmehr konfrontiert die Installation ihre Betrachter:innen mit der Frage, was sie individuell für bedeutsam halten und welche Ordnung gegenwarts- oder sogar zukunfts-fähig sein könnte. Als postdigitaler Chronotopos betrachtet, liefert die Arbeit einerseits eine Gegenwartsdiagnose, verweist aber zugleich auf Probleme, die deutlich älter sind als der Computer oder das Internet. Dinge mussten immer schon in ein lebendiges Verhältnis zu den Menschen gesetzt werden, die sie umgeben, sei es durch Erzählungen, in ihrer Kontextualisierung als Archivobjekte oder durch den täglichen Gebrauch. Außerhalb solcher »Assoziationsketten« werden Dinge zu nichtssagenden Objekten, wie Bruno Latour in seinen Überlegungen zum *Berliner Schlüssel* festhält:

Selbst auf dem Speicher unserer Großeltern, auf dem Flohmarkt, auf der Müllhalde, auf dem Schrottplatz, in stillgelegten Fabriken, im Museum des *Conservatoire des arts et métiers* scheinen die Gegenstände noch ganz angefüllt mit Erinnerungen, Gebräuchen, Hinweisen zu sein. Ein paar Schritte entfernt gibt es immer jemanden, der sich ihrer bemächtigen kann, um diesen ausgebleichten Knochen neues Leben einzuhauen. Eine solche Auferweckung von den Toten ist den Archäologen allerdings untersagt, denn jene Gesellschaft, die ihre Objekte hervorgebracht hat, ist mit Mann und Maus untergegangen; außerdem müssen durch eine Operation rückwärtsgewandter Erfindungsgabe die Zusammenhänge, die Assoziationsketten erschlossen werden, aus denen diese Artefakte nur ein Kettenglied darstellen. Sobald jedoch ein Archäologe die armseligen fossilen oder staubigen Objekte in Händen hält, hören diese Reliquien auf, Objekte zu sein, und kehren zur Welt der Menschen zurück: schon an der Ausgrabungsstelle wandern sie von Hand zu Hand, dann im Unterrichtsraum oder in der wissenschaftlichen Literatur. »Objekt« kann man den etwas widerständigen Teil einer Kette von Praktiken nennen, aber nur solange er noch vergraben, unbekannt, weggeworfen, ausgesetzt, bedeckt, ignoriert, unsichtbar, »für sich« ist. Anders gesagt, es gibt keine sichtbaren Objekte und hat niemals welche gegeben.⁴¹

Damit Dinge in lebendigen Assoziationsketten stehen und als solche auch wahrgenommen werden, benötigen sie Kontexte, in denen sie sichtbar werden; sie sollten nicht fernab der menschlichen Wahrnehmung und Interaktion vergraben werden. Schließlich ist es relevant, wie sie kontextualisiert werden – im Fall von Büchels Publikation etwa zeigt sich, wie stark die historisch dekontextualisierende Lederhülle und die Typografie eines Faksimile-Drucks die Einordnung und Rezeption erschweren kann. Dinge müssen entweder adäquat beschrieben und archiviert werden oder in Gebrauch sein, damit sie nicht der Nicht-Existenz bloßer, dekontextualisierter Objekte verfallen. Gerade das scheint aber eine Bedrohung in der postdigitalen Gegenwart zu sein, die Latour in seinem Text nicht antizipiert hat: Dass Texte, Gegenstände und Wissen unter den Vorzeichen einer ubiquitären postdigitalen Vernetzung den Status bloßer Objekte erreichen könnten, weil niemand mehr in der Lage ist, sie wahrzunehmen und sich zu ihnen zu verhalten – einfach, weil sie in der Datenakkumulation vereinzelt werden und untergehen.

Um Dinge in ihren Assoziationsketten nachzuvollziehen, sind Texte, die sie situieren und lokalisieren – und damit historischen, kulturellen Wert zuschreiben – von zentraler Bedeutung. Wird diese Verknüpfung zwischen Text und Dingen lose, weil keine Geschichten mehr vorhanden sind oder die Geschichten so allgemein sind, dass sie Objekte nur noch en gros subsumieren, wird die Gegenwart blind für die Objekte, die ihr historisch überantwortet sind. Vor allem aber wird in der Installation von Büchel auch der Verlust einer medialen Metaebene sichtbar, von der aus man das Chaos strukturieren, überblicken und ordnen könnte. Dabei bleibt man als Rezipient:in unsicher, ob man diese Abwesenheit einer Übersicht bedauern soll, oder ob man sich nicht vielmehr vor der ordnenden Hand fürchtet, die mit einem simplen Narrativ gewaltsam allen Dingen einen einzelnen, unbestreitbaren Standort zuweist.

Anmerkungen

- 1 *Weitermachen Sanssouci*, Deutschland 2019, R.: Max Linz, 90 min. Für den Hinweis auf diesen Film danke ich Sebastian Kirsch.
- 2 Florian Cramer, »What is ›post-digital?«, in: *APRJA* 3:1 (2014), S. 11–23, hier S. 18 [Übers. H. H.]. Vgl. außerdem Florian Cramer/Petar Jandrić, »Postdigital: A Term That Sucks But Is Useful«, in: *Postdigital Science and Education* 3 (2021), S. 966–989.
- 3 Cramer, »What is ›post-digital?«, S. 12 [Übers. H.H].
- 4 Nicholas Negroponte, »Beyond Digital«, in: *Wired* 6:12 (1998), <https://web.media.mit.edu/~nicholas/Wired/WIRED6-12.html> [letzter Zugriff: 11.02.2024] [Übers. H. H.].
- 5 Kim Cascone, »The Aesthetics of Failure: ›Post-Digital‹ Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24:4 (2000), S. 12–18, hier S. 12 f.
- 6 Ebd., 17. Es handelt sich also um eine weitere Verschiebung von Medium zu Tool mit Blick auf Marshall McLuhans Dictum: »The medium is the message«.
- 7 Jacques Derrida, *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*, übers. v. Susanne Lüdemann, Berlin: Merve 1997, S. 24.
- 8 Cramer, »What is ›post-digital?«, S. 15 [Übers. H.H].
- 9 Vgl. zur Vorgeschichte des Digitalen und digitaler Schreibverfahren Tobias Wilke, »Konkrete Texte/diskrete Zeichen. Poetische Einsätze digitaler Schreibverfahren in den 1960er Jahren«, in: Hanna Hamel/Eva Stubenrauch (Hg.), *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2023, S. 97–127.
- 10 Zu verschiedenen möglichen Genealogien der Unterscheidung vgl. Jens Schröter, »Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?«, in: ders./Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2004, S. 7–30, hier S. 8. Zur zentralen Rolle von Leibniz für die Kybernetik vgl. Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*, London: Free Association Books 1989.
- 11 Schröter, »Analog/Digital«, S. 10.
- 12 Ebd., S. 11.
- 13 Kittler, »Es gibt keine Software«, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 225–242, hier S. 226.
- 14 Ebd., S. 232.
- 15 Ebd., S. 233.
- 16 Ebd., S. 228 f.
- 17 Ebd., S. 238.

- 18 Vgl. dazu auch Till A. Heilmann, »Es gibt keine Software. Noch immer nicht oder nicht mehr«, in: Oliver Ruf (Hg.), *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*, Bielefeld: transcript 2018, 159–178, hier S. 166.
- 19 Kittler, »Es gibt keine Software«, S. 225.
- 20 Heilmann, »Es gibt keine Software«, S. 168.
- 21 Ebd., S. 170.
- 22 Kittler, »Es gibt keine Software«, S. 242.
- 23 Ebd., S. 241.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 242.
- 27 Heilmann, »Es gibt keine Software«, S. 176.
- 28 Jens Schröter u. a., »Quantum Computing and the Analog/Digital Distinction«, in: *Grey Room* 86 (2022), S. 28–49.
- 29 Bernhard J. Dotzler, »Software«, in: Falko Schmieder/Georg Toepfer (Hg.), *Wörter aus der Fremde. Begriffsgeschichte als Übersetzungsgeschichte*, Berlin: Kadmos 2017, S. 212–214.
- 30 Gabriele Gramelsberger, »Das Einmassieren der Daten. Zur Frage der Akteurialität der Algorithmen«, in: Hannes Bajohr/Moritz Hiller (Hg.), *Text + Kritik X (2024): Das Subjekt des Schreibens. Über Große Sprachmodelle*, S. 47–57, hier S. 51.
- 31 David M. Berry, »The Postdigital Constellation«, in: ders./Michael Dieter (Hg.), *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 44–57, hier S. 54 [Übers. H. H.].
- 32 Der literaturwissenschaftliche Klassiker in diesem Zusammenhang ist Franco Moretti, *Distant Reading*, übers. v. Christine Pries, Göttingen: Wallstein 2016. Allerdings setzt die Wahrnehmung solcher Muster im Rahmen einer Korpusanalyse selbst einen strukturierten Zugriff voraus, der das Korpus zunächst als solches identifiziert und aufbereitet, vgl. Thomas Weitin, »Die digitale Nachhaltigkeit der Geisteswissenschaften«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 65 (2021), S. 495–463.
- 33 Caroline Bassett u. a., *Furious. Technocigal Feminism and Digital Futures*, London: Pluto Press 2020, S. 15.
- 34 Ebd., S. 7 [Übers. H. H.].
- 35 Die erwähnte Website findet sich auch unter folgender Adresse – es handelt sich um eine von vielen Internetseiten, die auf den Bildschirmen in der Installation geöffnet sind: »The Dispersed Art Collection at Monte di Pietà and the Misfortunes of Marquis Campana«, in: *Milestonerome*, 26.10.2015, <https://www.milestonerome.com/2015/10/the-dispersed-art-collection-at-monte-di-pieta-and-the-marquis-campana/> [letzter Zugriff: 28.01.2025].
- 36 Details dazu auf der Website der Fondazione Prada: <https://www.fondazioneprada.org/visit/visit-venice/?lang=en> [letzter Zugriff: 28.01.2025].

- 37 Einen Eindruck vom Rundgang vermittelt dieses Video zur Ausstellung: <https://www.youtube.com/watch?v=Wh0y2x1dszY> [letzter Zugriff 28.01.2025].
- 38 Paul Virilio, *Der große Beschleuniger*, Wien: Passagen 2012, S. 23.
- 39 Christoph Büchel (Hg.), *Monte di Pietà*, Mailand: Fondazione Prada 2024. In einer »Note to the Reader« heißt es: »The texts are presented in a unique chronological order, superimposed on the 616 pages of the *Summa di arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita* („Summary of the Arithmetic, Geometry, Proportions and Proportionality“), an influential compendium by the mathematician and Franciscan friar Luca Pacioli (1445–1517) composed of four books of arithmetic, algebra, and geometry.« (keine Seitenzahl).
- 40 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M., New York: Campus 1992, S. 14.
- 41 Bruno Latour, *Der Berliner Schlüssel, Erkundung eines Liebhabers der Wissenschaft*, übers. und mit einem Kommentar von Gustav Roßler, Berlin: botopress 2021, S. 10 f.

3. Erzählen und Beleben

Mit dem massentauglichen Gebrauch von KI-Werkzeugen zur Textproduktion ist die Diskussion um die digitale Durchdringung der Lebenswelt in eine neue Phase eingetreten.¹ Besonders aufgeregt verlief die mediale Debatte um das sogenannte Halluzinieren der KI, die sich im Jahr 2023 unter anderem an einem »Gespräch« zwischen dem *New York Times*-Reporter Kevin Roose und dem scheinbar emotional agierenden Chatbot Bing entzündete. Roose brachte den Chatbot über zwei Stunden an Punkte, an denen dieser befremdliche Antworten gab. Sie waren beängstigend, weil sie eine Art »Jekyll und Hyde«-Persönlichkeit des Bots zu offenbaren schienen.² Unter anderem schlug der Bot Roose vor, seine Frau zu verlassen. Auf diesen Bericht folgten eine besorgte öffentliche Debatte um die Risiken der textgenerierenden KI und Spekulationen über ihre zukünftige Entwicklung. Darin zeigt sich der Eindruck, den textgenerierende, menschliche Äußerungen simulierende Maschinen offenbar besonders dann hinterlassen, wenn sie mit einem auratischen, bedrohlichen Narrativ umwoben werden. Es entstehen einerseits Ängste, die häufig auf unspezifisch pauschale Weise apokalyptisch sind, andererseits auch Diskussionen um konkrete problematische Anwendungsfälle, wie etwa zahlungspflichtige Apps, die zum Beispiel den Chat mit einem bereits verstorbenen oder auch fiktiven menschlichen Partner nachahmen.³ Während solche Konversationen mit individuell trainierten Bots von menschlicher Seite rasch emotional aufgeladen sind, steht auf der Maschinenseite keine verantwortungsvolle Reaktion auf diese Gefühle, sondern ein Text, der weiterhin nach Gesetzen der wahrscheinlichen Wortfolge modelliert wird. Das Problem dieser Asymmetrie besteht seit der Existenz von Chatbots – und dennoch gibt es seit jeher Versuche, sie für den Umgang mit emotionalen Gesprächspartner:innen zu trainieren.⁴ Joseph Weizenbaums frühes Programm ELIZA zum Beispiel sollte explizit zu therapeutischen Zwecken verwendet werden.⁵

Der Einsatz von Chatbots in sensiblen Kontexten ist nur eines der Szenarien, die derzeit Sorgen auslösen. In der Zuspitzung der post-

digitalen (Des-)Informationsflut zeichnet auch Kirschenbaums Idee einer »Textpocalypse«⁶ ein äußerst düsteres Bild. Kirschenbaum malt sich die Überschwemmung des Internets durch generierte Texte aus, sodass es für menschliche Rezipient:innen vollkommen unmöglich wird, glaubwürdige von unglaubwürdigen Inhalten zu unterscheiden. So könnte es schließlich zu einem Informationskrieg kommen, in dem diejenigen, die über die umfangreichste oder wirksamste Content-Produktion verfügen, über die Informationsmasse und damit letztlich über »wahr« und »falsch« entscheiden. Von einem solchen dystopischen Szenario der Überproduktion generierter Texte wäre auch der zukünftige Trainingsprozess der Sprachmodelle selbst betroffen: Indem die Trainingsdaten selbst irgendwann nur noch aus generierten Texten bestehen, lockert sich die Bezugnahme auf lebensweltlich situiertes Beobachten, Denken und Schreiben immer weiter. Texte im Netz könnten so zu einem großen, chaotischen Sprachrauschen anschwellen.

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Leif Weatherby sieht die Effekte der großen Sprachmodelle ebenfalls kritisch. Da ihr Output sich an Wahrscheinlichkeit orientiere, tendiere er zur Reproduktion von Ideologien, enthülle diese Ideologien dabei aber auch. Indem das Modell im Prinzip *statistische* Nähe von Wörtern und Wortfolgen errechnet, macht es zugleich Näheverhältnisse in der »politischen Semantik« sichtbar.⁷ Damit ist gemeint, dass ChatGPT wahrscheinliche Aussagen rund um bestimmte Themen produziert und den Blick auf vorherrschende Meinungen und Vorurteile freigibt. Allerdings bestehe die Gefahr, dass genau diese von Sprachmodellen ventilierten Ideologie-Repräsentationen darüber auch immer mächtiger werden und die Wahrnehmung der Realität stärker prägen. Über den gegenwärtigen, von Weatherby als kritisch eingeschätzten Zeitpunkt hinaus könnte es also bereits in naher Zukunft zu spät sein, sich von diesen Ideologien zu distanzieren oder sie überhaupt als solche zu erkennen, denn zum einen könnte sich der Gebrauch von LLMs rasch so weit normalisiert haben, dass sich die mit ihrer Hilfe generierten Texte auf unkontrollierbare Weise in der Welt verbreiten.⁸ Zum anderen verbringen Menschen immer mehr Lebenszeit in der Interaktion mit

Programmen wie ChatGPT, wobei sie diese Zeit auch der Optimierung – dem Training – der Maschine widmen.

Es gibt also ausreichend Anlass, beim Schreiben wie beim Lesen skeptisch gegenüber dem Einsatz von großen Sprachmodellen zu sein. Besonders bei der Produktion informativer Texte, die Referenzen und überprüfbare Inhalte integrieren, seien sie wissenschaftlich oder journalistisch, gibt es gute Gründe, im Umgang mit Sprachmodellen zurückhaltend zu sein oder zumindest kritisch zu verfahren. Komplizierter wird es, wenn es um das Schreiben literarischer Texte geht. Ihre Verankerung in der menschlichen Lebenswelt gründet nicht darin, dass sie überprüfbare Fakten repräsentieren. Lässt man also für einen Moment die Sorge menschlicher Autor:innen außen vor, dass Maschinen sie in ihrer Arbeit bald ersetzen könnten, zeigt sich, wie schwierig es ist, die Gründe für das Unbehagen gegenüber generierten literarischen Texten zu benennen. Um das mögliche Verhältnis zwischen den neuen Sprachmodellen und dem literarischen Schreiben etwas greifbarer zu machen, möchte ich an dieser Stelle eine kurze Geschichte über ein Erlebnis aus dem letzten Jahr erzählen. Es ist für meine Überlegungen relevant, weil es ein Beispiel dafür liefert, unter welchen Bedingungen die Erfahrung einer bedeutsamen Lektüre eines literarischen Textes entstehen kann.

Vor drei Jahren, im Mai 2022, feierte der Film *Three Thousand Years of Longing* (2022)⁹ des australischen Regisseurs George Miller Premiere in Cannes. Miller ist seit den 1970er-Jahren als Regisseur der *Mad Max*-Reihe bekannt. In den vergangenen Jahren hatte er besonders große Kino-Erfolge mit *Mad Max: Fury Road* (2015)¹⁰ und zuletzt mit *Furiosa* (2024)¹¹. Der Film *Three Thousand Years of Longing* ist im Unterschied dazu weder eine postapokalyptische Action-Story, noch konzentriert sich die Geschichte auf einen männlichen Einzelgänger. Die Protagonistin des Films ist die Narratologin Alithea Binnie (Tilda Swinton), die für ihre Arbeit nach Istanbul reist. Kaum ist sie gelandet, beginnt sie, Geister zu sehen, oder genauer: Dschinns. Als sich eine der eindringlichen Erscheinungen in einem vollbesetzten Vortragssaal zeigt, in dem Alithea über die Funktion von Narrativen in der gegenwärtigen Gesellschaft spricht, wird sie kurz ohnmächtig. Später findet

sie bei einem Spaziergang durch die Stadt in einem Souvenirgeschäft eine merkwürdige Glasflasche. Obwohl ihr ortskundiger Begleiter ihr vom Kauf des verformten Fläschchens abrät, nimmt sie es mit. Als sie versucht, das Objekt im Hotel mit einer Zahnbürste zu reinigen, befreit sie daraus zufällig einen Dschinn (Idris Elba), der nun aber keine Erscheinung bleibt, sondern sich zunächst einmal in ihrem gesamten Apartment ausdehnt, um schließlich menschliche Körpermaße anzunehmen. Die beiden müssen aushandeln, in welcher Sprache sie kommunizieren wollen. Der Dschinn bietet zunächst eine Reihe alter Sprachen an, lernt dann aber im Handumdrehen Englisch, indem er für ein paar Sekunden das Fernsehgerät berührt. Sobald er mit Alithea sprechen kann, stellt er ihr drei Wünsche frei: »What is your heart's desire?« Die Narratologin antwortet mit einer Gegenfrage: »What if I have no wish?« Weil sie hartnäckig Widerstand gegen das Wünsche-Äußern leistet, beginnt der Dschinn ihr drei Geschichten aus seinem jahrtausendelangen Leben zu erzählen – ganz ähnlich wie Scheherazade es in *Tausendundeine Nacht* tut, nämlich zu dem Zweck, am Ende aus dem Gefängnis befreit zu werden. Er erzählt Alithea, wie er sich im Lauf seines Lebens unglücklicherweise sowohl in einer Reihe von Flaschen wie auch von Liebesgeschichten gleichermaßen eingesperrt wiederfand, unter anderem in einer Affäre mit der Königin von Saba. Er könne nur befreit werden, indem er Alithea drei Wünsche erfüllt. Die Geschichten, die der Dschinn ihr erzählt, wecken in Alithea das Begehren, von ihm geliebt zu werden. Sie formuliert das als ihren ersten Wunsch. Der Dschinn gewährt ihn. Alithea transportiert ihn in der Flasche im Flugzeug mit zurück nach London. In England leidet der Dschinn allerdings nicht nur daran, sich in dem kleinbürgerlichen Haus der Literaturwissenschaftlerin aufzuhalten, sondern vor allem auch unter dem Lärm der Stadt. Die elektromagnetischen Wellen reizen seine empfindlichen Sinne. Der Dschinn löst sich nach und nach auf, psychisch und bald darauf auch physisch. Eines Tages findet Alithea ihn in mitleiderregender Verfassung. Sein Körper ist beinahe zu Asche zerfallen. Rasch nutzt sie ihren zweiten Wunsch, um trotz seines Zustands mit ihm kommunizieren zu können – und schließlich ihren dritten, um ihn zu befreien. Der Dschinn verlässt London und kehrt

zurück in die Welt der Geister, kommt aber von Zeit zu Zeit vorbei, um Alithea zu besuchen.

Es ist nicht leicht, Millers Film einem Genre zuzuordnen. Einerseits handelt es sich um eine klassische Liebesgeschichte mit bitter-süßem Ende. Andererseits stellt sich die Frage: Warum hat George Miller ausgerechnet eine Literaturwissenschaftlerin als Protagonistin gewählt, noch dazu eine Narratologin? Der Hinweis auf diesen Beruf ließe sich als Spielerei für Liebhaber:innen selbstreflexiver Momente künstlerischen Arbeiten deuten, wenn es in diesem Film nicht auch darüber hinaus ganz deutlich um Literatur ginge, und zwar nicht nur als Gegenstand von Alitheas Forschung. Die Narratologin Alithea – eine grundsätzlich positive und sympathische Figur – verkörpert ein (nicht allein akademisches) Bedürfnis, Narrative zu beschreiben, zu kontrollieren und sie so vielleicht sogar zu eigen zu machen. Damit portraitiert der Film auch zeitgenössische Herausforderungen einer wissenschaftlichen Einstellung gegenüber literarischen Texten. Obwohl die Auseinandersetzung mit Geschichten ihre Berufung ist, fehlt ihr das Gespür für ihr eigenes Begehren, das sich an Geschichten entzündet. Sie übersieht oder ignoriert, dass ihr erster Wunsch selbst Effekt einer Geschichte ist, die der Dschinn ihr zuvor erzählt hat – und dass sie die gehörte Geschichte zur Gänze nachvollziehen sollte, bevor sie damit beginnt, sie nachzuerleben. Indem sie sich mit den geliebten Frauen des Dschinns identifiziert, versucht sie, seine Geschichten ins eigene Leben zu übertragen und somit zu wiederholen. Das führt sie zu Handlungen, die im Kern widersprüchlich bleiben. Ihr Wunsch, vom Dschinn geliebt zu werden, bringt sie zum Beispiel dazu, ihn nun ihrerseits in eine Flasche zu sperren. Sie reiht sich damit ein in die Serie ihrer Vorgängerinnen, die dem Dschinn Unglück gebracht haben anstatt ihn zu befreien.

Wäre man für einen Moment bereit, diese Liebesgeschichte zwischen der Literaturwissenschaftlerin und dem Geschichtenerzähler als Allegorie der Beziehung zwischen Literaturwissenschaften und literarischen Texten zu lesen, ließe sich Alitheas Unfähigkeit, dem Dschinn zu geben, was er braucht, als verlorenes literaturwissenschaftliches Gespür für diejenigen Voraussetzungen deuten, unter denen Literatur

existieren kann. Eine solche Deutung stünde in einem engen Verhältnis zur Diagnose, dass Literatur in der postdigitalen Gegenwart mit anderen Textsorten vermischt und dabei als solche zunehmend konturlos wird – sie zersetzt sich also, so, wie sich die Figur des Dschinns im Dschungel der elektromagnetischen Wellen und der vielstimmigen Informationen, die sie transportieren, verliert. Schließlich zeigt diese Deutung eine Unfähigkeit Alitheas, – interpretiert als Inkompetenz der Literaturwissenschaft – sich von der Literatur etwas zu *wünschen*. Nimmt man die Idee einer innigen, wechselseitigen Beziehung zwischen literarischen Texten und (wissenschaftlicher) Rezeption nämlich ernst, hieße das, dass der Fortbestand des literarischen Textes auch davon abhängt, dass ein paratextuelles Begehren nach Literatur lebendig erhalten und kultiviert wird.

Für das Drehbuch hat George Miller eine Erzählung adaptiert, und zwar den Text *Der verliebte Dschinn* von Antonia S. Byatt, der im englischen Original 1994 unter dem Titel *The Djinn in the Nightingale's Eye* erschienen ist.¹² Als ich das herausfand, begann ich das Buch zu lesen: Es war offensichtlich nicht meine *déformation professionnelle*, die mich Millers Film als Kommentar zur gegenwärtigen Literaturwissenschaft deuten ließ. Bereits im Text geht es – und zwar noch viel deutlicher als im Film – um zeitgenössisches Erzählen und seine Theorie. Byatts Buch beginnt auf Deutsch wie folgt:

Vor langer, langer Zeit, als Männer und Frauen auf metallenen Schwingen die Lüfte durcheilten, als sie mit Schwimmhäuten an den Füßen auf dem Meeresboden wandelten und die Sprache der Wale und den Gesang der Delphine entziffern lernten, als hellhäutige, juwelengeschmückte Erscheinungen texanischer Hirten und Huris in der Abenddämmerung nicaraguanischer Hügel erstrahlten, als man in Norwegen und Tasmanien mitten im Winter von frischen Erdbeeren, Datteln, Guaven und Passionsfrüchten träumen konnte, um sie am nächsten Morgen auf dem Tisch vorzufinden, lebte eine Frau, die weitgehend unbedeutend und somit glücklich war.

Ihr Gewerbe war das Geschichtenerzählen, doch war sie keine kluge Königin [...] Sie war nichts weiter als eine Erzählforscherin [...].¹³

Ich las den englischen Text und er sprach mich direkt an, auf intime Weise, wie das manchmal bei einer Lektüre geschieht. Bei dieser Intimität im Lektüreerlebnis handelt es sich aber nicht um die persönliche Verbindung zu einem anderen, einzelnen Individuum. Roland Barthes hat diese Erfahrung einmal so beschrieben: »Das Buch wäre idealerweise eine Interessengemeinschaft: ›*Den Lesern – den Liebenden – Vereint.*«¹⁴ In Barthes' *Fragmenten einer Sprache der Liebe* geht es nicht um den direkten Kontakt zwischen zwei Menschen, sondern um Formen der Berührung *im Text*: »Die Sprache ist eine Haut: ich reibe meine Sprache an einer anderen.«¹⁵ Diese Form der Intimität ist keine Halluzination, die das Medium Text hervorrufen würde (diese wäre, Marshall McLuhan zufolge, nämlich gleichbedeutend mit einer »Abkühlung aller Sinne«)¹⁶: Sie ist sinnlich erfahrbar, beschreibbar und, im besten Fall, auch teilbar, indem man einen Text, der die Erfahrung auslöst, an eine andere Person weitergibt. Es kann also glücken, dass das intime Ereignis der unwahrscheinlichen Berührung durch Text sich nicht nur zwischen Leser:in und Text, sondern auch zwischen mehreren Leser:innen auf ähnliche, somit kommunizierbare Weise ausweitet.

An dem Tag, an dem ich begann, das Buch zu lesen, hatte ich eine Verabredung. Ich nahm das Buch mit auf den Weg, las es in der U-Bahn, sogar auf der Rolltreppe in der Station, trug es bei mir wie einen kleinen Schatz, den ich in der Hülle der Buchseiten aufheben und transportieren konnte. Dabei war es gar nicht das im gebundenen englischen Format sehr hübsche Buchobjekt oder dessen Umschlag, die mich zur Lektüre verleitet hätten. Die eigentliche, durchlässige Hülle für das Buch war Millers Film gewesen, der mir das Buch in die Hände gespielt hatte. Der Film ist ein viel besseres »Gefäß« als es eine materielle Hülle (oder eine Flasche) jemals sein könnte. Denn der literarische »Geist« ist im Medium Film im besten Fall nicht eingesperrt, sondern wird stattdessen für die weitere Rezeption freigesetzt (das Cover der deutschsprachigen Neuauflage wird nun vom Filmplakat geziert). Gleichzeitig setzt Byatts Text selbst Geschichten frei, denn die Erzählung verweist über Anspielungen und direkte Nennungen auf Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*, von John Milton, Geoffrey Chaucer, William Shakespeare, Oscar Wilde oder Honoré de Balzac.

Der englische Titel lautet »The Djinn in the Nightingale's Eye«. »Nightingale's Eye« ist der Name für das Material, aus dem die gläserne Flasche hergestellt wurde, in die der Djinn eingesperrt ist. Die Nachtigall könnte aber auch die Betrachterin sein, die Hauptfigur der Literaturwissenschaftlerin, die im Text Gillian Perholt heißt und deren Perspektive auf den Dschinn Gegenstand der Erzählung ist. In ihren Eigenschaften als Narratologin wird sie als »ein Wesen von zweitrangiger Bedeutung« beschrieben (im Englischen vielleicht etwas weniger wertend: »being of secondary order«).¹⁷ Sie ist abhängig davon, die Geschichten der anderen zu betrachten und zu untersuchen, versteht sich aber selbst nicht als Geschichtenerzählerin. Sie ist nicht nur von Geschichten umgeben und selbst Protagonistin, sondern in ihrer eigenen Lebenserzählung immer wieder von anderen Wesen »zweitrangiger« Bedeutung umgeben, etwa einem Teppichverkäufer, der eine Dissertation über Tristram Shandy geschrieben hat. Zu allem Überfluss begegnet sie den Literaturwissenschaftlern Genette und Tzvetan Todorov auf einer Konferenz in Toronto. Indem die Erzählung die professionellen Beobachter:innen des Erzählens zu ihren Figuren macht, wendet sie den Blick ihren Betrachter:innen zu. Deren Aufgabe ist es, ein erzählerisches Erbe auch durch ihre Auseinandersetzung mit ihm lebendig zu erhalten. Wie schwierig diese Aufgabe zu meistern sein kann, weil literarische Erzählungen eine besonders behutsame und durchlässige Umhüllung brauchen, lässt sich auch an den Nebenschauplätzen von Byatts Text nachvollziehen.

Einmal versucht der Dschinn das Leben von Gillian Perholt besser zu verstehen, und bittet sie deshalb, ihm etwas daraus zu erzählen. In der Geschichte, die sie dafür auswählt, spielt eine Wohnlandschaft eine tragende Rolle, und zwar eine »Couchgarnitur aus Mokett«, mit der Gillian im engen Wohnzimmer der Eltern ihrer Freundin konfrontiert war:

»Als ich zur Hochzeit kam, mußte ich feststellen, daß ihr Haus aussah wie das meiner Familie, ein enges Häuschen in einer Reihe identischer Häuser, und sie hatten eine Eckbank und eine Couchgarnitur aus Mokett –«

»Eine Couchgarnitur aus Mokett?«, erkundigte sich der Dschinn. »Was für ein Schreckensgegenstand ist das, Ihrer finsternen Miene nach zu schließen?«

»Ich wußte von Anfang an, daß es keinen Sinn hat, Ihnen etwas von meiner Welt zu erzählen. Eine Couchgarnitur ist zu groß für so kleine Räume, sie ist zu schwer, sie nimmt allen Platz weg, sie besteht aus Sesseln und einem Sofa mit Plüschbezug auf einem hellen Teppich mit knalligem Blumenmuster –«

»Sofa«, sagte der Dschinn, der das Wort wiedererkannte, »Teppich.«

»Sie haben keine Ahnung, wovon ich spreche. Ich hätte nie damit anfangen sollen. Alle englischen Geschichten versanden in der Problematik, ob die Möbel sozial und ästhetisch angemessen sind oder nicht. In meinem Fall waren sie es nicht. Das heißt, so kam es mir damals vor. Heute finde ich alles interessant, weil ich mein eigenes Leben lebe.«

»Ereifern Sie sich nicht. Das Haus hat Ihnen nicht zugesagt. Das Haus war klein und die Couchgarnitur aus Mokett war groß, soviel habe ich begriffen. Ihre Geschichte handelt wahrscheinlich von der Hochzeit und nicht von den Sesseln und dem Sofa.«¹⁸

Gillian beklagt sich über eine Lebenswelt, die lebensfeindlich wird, weil sie das falsche – und vor allem ein zu beengtes – Format für diejenigen Lebewesen hat, die sie bewohnen sollen. Die Frage, die der Dschinn stellt und die Gillian sich selbst stellt, indem sie erklärt, dass sie nicht wisse, worüber sie spreche, ist entscheidend: In der Geschichte von Gillian geht es tatsächlich nicht in erster Linie um Möbel, aber auch nicht um die Hochzeit, sondern vielmehr um diejenigen Dinge, die das Leben und die Lebendigen umhüllen. An dieser Stelle ist es vordergründig das schlecht möblierte Wohnzimmer (im Englischen: der »living room«), das kaum die geeigneten Bedingungen für die Entfaltung eines jungen Menschen bietet. Im weiteren Verlauf von Gillians Erzählung wird deutlich, dass sie sich als junge Frau in ihrem eigenen Körper unwohl gefühlt hat; Schuld daran ist vermutlich der Vater ihrer Freundin, der sie, wie sie dem Dschinn eröffnet, sexuell bedrängt hat. Im Dialog zwischen Dschinn und Gillian geht es deshalb auch um die Frage, warum Gillian sich als ersten Wunsch ihren Kör-

per im Alter von 35 zurückerbittet: »Ich habe ihn mir so gewünscht, wie er war, als ich ihn zum letztenmal *gemocht* hatte«, sagt sie und weist daraufhin, dass das zum Zeitpunkt des sexuellen Übergriffs des Vaters ihrer Freundin, als sie noch sehr jung war, nicht der Fall war.¹⁹ Gillian, die sich als »Wesen des Geistes« begreift, gewinnt in der Erzählung nach und nach zurück, was scheinbar nur Hülle ist, nämlich eine Beziehung zu ihrem Körper und seiner Sinnlichkeit.²⁰

Gillians Geschichte über die Unzufriedenheit mit der eigenen Physis bildet eine Parallele zur Leidensgeschichte des Dschinns, der sein Dasein in Flaschen fristen musste. Aber nicht nur die Flaschen, auch die Atmosphäre der westlichen Welt engt den Dschinn ein:

Das Gewimmel von Politikern und Popstars in der Luft, von TV-Predigern und Staubsaugern, von wandernden Wäldern und wandernden Wüsten, von pornographischen Hintern und Mündern und Nabeln, von purpurnen Filzdinosauriern und gestörten weißen Hündchen – all das hatte den Dschinn zutiefst betrübt, beinahe depressiv gemacht. Es erging ihm wie jemandem, der es gewohnt war, allein auf einem Kamel Wüsten zu durchreiten oder auf einem Araberhengst durch Savannen zu stürmen, und sich nun mitten in einem unaufhörlichen Verkehrschaos aus Filmstars, Tennisspielern und Schauspielern befand, ganz zu schweigen von den Flugzeugen, die über der Stadt kreisten und ihre Landeerlaubnis erwarteten. Der Koran und das Alte Testament, sagte er zu Dr. Perholt, untersagten, daß man sich ein Bild mache, und diese Präsenzen seien Bilder und seiner Meinung nach außerdem eine Heimsuchung. Die Atmosphäre, so sagte er, sei immer voller unsichtbarer Präsenzen gewesen – unsichtbar für ihresgleichen – und sei es noch. Aber nun mußte man sich um Platz in ihr streiten. Es ist in den Lüften genauso schlimm, sagte der Dschinn, wie in einer Flasche. Ich kann meine Flügel nicht ausbreiten.²¹

Wie im Film ist auch im Buch die Luft Londons mit Kommunikation und Information angefüllt, mit ihren Kontexten entrissenen Wörtern, Bildern und Persönlichkeiten, zwischen denen Kampf und Verhandlungen um Raum und Aufmerksamkeitsspannen geführt werden

müssen. Im kommunikativen Informationsgewirr neuer Medien fühlt sich der Dschinn genauso eingesperrt wie in einer Flasche – und ebenso beengt wie Gillian im Wohnzimmer ihrer besten Freundin oder im jugendlichen Körper.

Vor dem Hintergrund einer permanenten Informationsflut bei gleichzeitiger räumlicher Gedrängtheit (physisch, aber auch in der Verdichtung unterschiedlicher Lebens- und Arbeitsbereiche in einem Rezeptions-, Produktions-, und Kommunikationsmedium, dem Computer), kann es besonders schwierig sein, die wesentlichen und bedeutsamen Elemente zu identifizieren. Eine solche Aufgabe stellt vor eine kontinuierliche Herausforderung: Nur in einem langen Prozess der Wiederholung, in dem die Trennung von Wesentlichem und Unwesentlichem stets aufs Neue stattfindet, kann Bedeutsames über die Zeit erhalten und kultiviert werden. Wie solche Wiederholungsprozesse aussehen könnten und was ihre Voraussetzungen sind, erzählt Byatts Geschichte. Als Dr. Perholt den Dschinn fragt, ob er sie nun gleich wegen des Großstadtlärms verlassen möchte, antwortet er:

»Aber damit hat es keine Eile«, sagte der Dschinn sanft. »Ich liebe dich, und ich habe soviel Zeit, wie ich nur will. Und all das Geschnatter und all diese fliegenden Gesichter, auch das ist interessant. Ich lerne viele Sprachen. Ich spreche in vielen Zungen. Hör nur.«

Und er imitierte täuschend ähnlich Donald Duck und danach Helmut Kohls bombastisches Deutsch und danach die Stimmen der Muppets und danach überraschenderweise Kiri Te Kenawa, was zur Folge hatte, daß Dr. Perholts Zimmernachbarn gegen die Wand hämmerten.²²

Bei zunächst immateriell oder potenziell an unterschiedliche Materialien und Träger gekoppelten Phänomenen – wie Stimmen, Musik, auch Literatur – ist Wiederholbarkeit eine zentrale Voraussetzung für ihre Aufbewahrung. Wir alle lernen und internalisieren bestimmte Stile (zum Beispiel in Mode und Mobiliar) und Geschichten durch Praktiken der Imitation und der memorierenden Wiederholung. Damit werden – neben den Speichermedien, die dafür verwendet werden – individuelle Körper zu Hüllen dieser Stile und Geschichten. Als

lebendige Trägermedien leisten sie aber keine perfekten Reproduktionen, sie verwandeln und variieren in der Wiederholung, was sie bewahren und transportieren. Die aufgenommenen Geschichten und Stile wiederum werden auch prägend für die Körper und Biografien. Anders als der Dschinn, den Byatts Geschichte als einen Geist mit ewigem Leben präsentiert, ist die Lebenszeit der einzelnen Menschen begrenzt. Ein Menschenleben fasst keine unendliche Flut von Informationen und Erzählungen. Weil sie begrenzt ist, ist die Auswahl an Geschichten, die sie als Speichermedium in sich aufnehmen wollen, von großer Bedeutung. Oder anders: Indem Erzählungen Eingang finden in das Speichermedium eines endlichen Individuums, sich in sein Gedächtnis wie auch in seinen Körper einschreiben, gewinnen sie Bedeutsamkeit. Byatts Geschichte zeigt, dass Texte nicht entkoppelt von der Sinnlichkeit, die sie vermitteln, und somit von einer ihrerseits intim sinnlichen, die sinnliche Erfahrung mitformenden und verändernden Rezeption gelesen werden können.

Auch Sprachmodelle tradieren Texte und deren Geschichten, ohne dabei aber die singuläre Form (die ästhetische Korrelation von Wörtern, Sätzen und Inhalten, die einen Text ausmacht) oder das, was man gemeinhin als einzelne Erzählung verstehen würde, zu reproduzieren. Vielmehr zerlegen und rekombinieren Sprachmodelle Text über die Aneinanderreihung von Token nach Wahrscheinlichkeit, wobei vertraut anmutende Narrative entstehen können, die unter Umständen emotionale Konventionen reproduzieren. Ihr Trainingsprozess erscheint dem menschlichen Spracherwerb zunächst ähnlich zu sein. Für den Menschen wie für die KI »klärt« sich der übliche Gebrauch mehrfach gehörter Wörter durch die Wiederholung zusehends. In einer Vorlesung über *Philosophische Terminologie* beschreibt Adorno den Prozess des eigenen Englisch-Lernens, der sich nicht in Sekundenbruchteilen wie bei Byatts Dschinn vollzieht, wie folgt:

Meine englischen Sprachkenntnisse waren ungemein bescheiden. So bestand die Notwendigkeit, mir englische Kenntnisse so rasch wie nur möglich anzueignen. Ich habe das getan, indem ich ungezählte Kriminalromane las, und zwar ohne dabei ein Wörterbuch zu benutzen.²³

Um Englisch zu lernen, gebraucht Adorno eine generische Sorte Literatur, den Detektivroman. Adornos Krimi-Lektüre macht ihn selbst zu einem Detektiv, der versucht, sich die Bedeutung von Wörtern durch den Bezug zu benachbarten Wörtern und Sätzen zu erschließen. Wie für Large Language Models ist für diesen lernenden Leser das Umfeld, in dem Wörter auftauchen, entscheidend, um sie zukünftig angemessen zu gebrauchen. Adornos Ziel ist es jedoch nicht (oder nicht allein), die Bedeutung der Wörter durch ihren Kontext möglichst genau zu determinieren. Das beschreibt er mit Blick auf die Entwicklung eines Begriffsrepertoires der »philosophischen Sprache«:

Wenn man demselben Ausdruck an ungezählten Stellen immer wieder begegnet, dann weiß man schließlich, was der Ausdruck bedeutet, und man weiß es dann nicht nur abstrakt, nicht nur in dem allgemeinsten begrifflichen Umfang, sondern man lernt dabei zugleich auch das, was für den Gebrauch der philosophischen Terminologie das Wichtigste ist, nämlich die Gestaltqualität der Worte oder ihren Stellenwert. Man lernt also dabei, daß diese Worte nicht eine sich selbst gleichbleibende, unveränderliche Bedeutung haben, sondern daß sie je nach dem gedanklichen und sprachlichen Zusammenhang, in dem sie auftreten, sich auch modifizieren. Natürlich hat auch dieses Vorgehen den Nachteil, den mein Verfahren, Englisch zu lernen, hatte; es bleibt nämlich auf der anderen Seite vieles im Vagen, und man kann sehr danebengreifen. Mir scheint aber, dieser Nachteil ist gering im Vergleich mit dem Vorteil, von vornherein der philosophischen Sprache als einer lebendigen gegenüberzutreten.²⁴

Während das Erlernen von Wörtern anhand eines vorgegebenen Korpus bei Maschine und Mensch auf den ersten Blick ähnlich verläuft, scheinen sie sich besonders in ihrem weiteren Gebrauch im Zusammenhang neuer Texte deutlicher voneinander zu unterscheiden. Der von Adorno beschriebene offene Gebrauch von Wörtern modifiziert sie nämlich und setzt deshalb einen Möglichkeitssinn voraus, der sowohl gegenüber dem Wort wie auch gegenüber dem Kontext in der Lage ist, zu beurteilen, ob die Verwendung und die Transformation angemessen sind. Lebendig erhalten wird die philosophische

Sprache bei Adorno nicht nur durch das Fehlen einer eindeutigen, lexikalischen Bedeutung der Begriffe, sondern auch durch den von Leser zu Leserin variierenden Lektürekontext, in dem ihnen Begriffe begegnen. Die lebendige Serialität, in der Wörter in Adornos exemplarisch detektivischem Lernprozess immer wieder auftauchen, hängt sowohl von einer begrenzten, individuellen Auswahl von Texten wie auch von der Reihenfolge der Lektüre ab; und nicht zuletzt vom Gedächtnis der Leser:innen, in dem einige Wörter sich leicht verfangen, andere in den Hintergrund oder ins Vergessen geraten. Dieser zeitliche Prozess ermöglicht nicht nur das Wiedererkennen einer mit anderen Sprachverwender:innen geteilten Bedeutung, sondern auch eine singuläre Bedeutsamkeit von Wörtern und Kontexten für jede:n Einzelne:n. Anhand eines so verstandenen seriellen Prozesses des Spracherwerbs – durch Lesen, Wiedererkennen, Zuschreiben einer Bedeutung, Wiederverwenden, Erinnern oder Vergessen – wird auch deutlich, inwiefern sich der menschliche Sprachgebrauch noch von der Errechnung einer wahrscheinlichen Nachbarschaft von Token durch ein Large Language Model unterscheidet. Sprachmodelle haben synchron Zugriff auf ein aus menschlicher Sicht unendlich anmutendes Korpus von Texten. Ihre Wahrscheinlichkeitsberechnung unterliegt deshalb auch nicht dem Verlauf einer individuellen und selektiven Lektüre- und Sprechbiografie. Menschen können für solche technischen Textberechnungen nur noch indirekt »verantwortlich« sein, denn sobald ein Sprachmodell mit einer unbezifferbaren Zahl von Texten und Kontexten trainiert wird, kann kein einzelner Mensch sie jemals selbst alle gelesen haben –, vermutlich nicht einmal ihre Titel.

In der Idee der Verantwortlichkeit kehrt die an früherer Stelle ausgeführte Vorstellung Bachtins von der Verantwortung der Künstler:innen gegenüber der Verschränkung der Reihen von Leben und Kunst wieder. Bachtin spricht in diesem Zusammenhang auch über unterschiedliche Formen der Bildung von »Einheiten«. Er sagt kritisch, dass Einheiten – etwa die Einheit einer Persönlichkeit – häufig »mechanisch« und naiv verfasst seien.²⁵ Als positives Gegenbild dazu schwebt ihm ein »innere[r] Zusammenhang der Elemente der Persönlichkeit« vor, und zwar in der »Einheit der Verantwortung«:

Nicht nur wechselseitige Verantwortung müssen Leben und Kunst füreinander tragen, sondern ein jedes auch des anderen Schuld. Der Dichter darf nicht vergessen, daß an der abgeschmacktesten Prosa des Lebens seine Dichtung schuld ist, und der Mensch muß wissen, daß an der Unfruchtbarkeit der Kunst seine eigene Anspruchslosigkeit sowie die mangelnde Ernsthaftigkeit seiner Lebensprobleme schuld sind. Die Persönlichkeit muß ganz und gar verantwortlich werden: ihre Momente dürfen sich nicht nur nebeneinander in der zeitlichen Reihe ihres Lebens anordnen, sondern sie müssen einander auch in der Einheit von Schuld und Verantwortung durchdringen.²⁶

Bemerkenswert hieran ist weniger die Idee einer Einheit selbst (oder gar einer überzeitlich stabilen Einheit der Persönlichkeit, die kaum gemeint sein kann), sondern vielmehr die Struktur des zeitlichen Vor- und Rückgriffs in der Reihe der Lebenszeit und in einem Verhältnis von Schuld und Verantwortung. Solche zeitlichen Bezüge existieren auf mehreren Ebenen auch innerhalb eines Textes, zum Beispiel auf der Ebene des Satzes, in dem das Ende in einer Verantwortung gegenüber dem Satzanfang steht; aber auch auf der Ebene des literarischen Narrativs, das in seinen Vor- und Rückgriffen kohärent sein muss; und schließlich im weiteren Zusammenhang des Gelesenen und Geschriebenen, die Sprache und Stil der Einzelnen oder ganzer Gruppen prägen. Mit einem Begriff von Verantwortung, der ins Licht rückt, dass das, was geschrieben wird, auch aus dem folgt, was zuvor geschrieben und gelesen wurde, ist allerdings noch nicht entschieden, *welche* Texte vorzugsweise gelesen und geschrieben werden sollten. Die individuelle Auswahl der Texte bleibt für die Leser:innen offen, quasi als tagtäglich neu zu bewältigende Aufgabe und somit zum Teil auch dem Zufall überlassen. Bachtins Idee einer möglichen Verantwortung wird begrenzt durch den zeitlichen Horizont eines individuellen Lebens und durch die Serialität selektiver Prozesse des Sprachgebrauchs, des Lesens und Schreibens. Beim Schreiben literarischer Texte geht diese Verantwortung oftmals reflektiert in den ästhetischen Prozess ein, indem etwa bewusst ausgewählt wird, welche vorausgehenden Reihen (eines Genres, eines Narrativs, von Motiven) für den

entstehenden Text besonders relevant sind. Diese Aushandlung wird zunehmend komplexer, wenn sich die verschiedenen Reihen vervielfältigen und kreuzen. Der menschlichen Verantwortung ist aufgrund der begrenzten Lebenszeit nur ein sehr kleiner Teil davon zugänglich; das beschränkt ihre Reichweite, zeichnet aber auch die lebendige Einzigartigkeit möglicher Nachbarschaften innerhalb solcher Reihen aus, die nicht der Wahrscheinlichkeit folgen, sondern individuell selektiven Vorgängen im Verlauf eines Lebens.

Bachtins Vorstellung einer Einheit aus Schuld und Verantwortung in der Person des Künstlers oder der Künstlerin erinnert daran, dass das Tradieren und Fortschreiben von Texten, ihre Zitation und Weiterentwicklung sich nicht in den Zusammenhängen eines vollständigen Archivs abspielt, in dem sie jederzeit greifbar und aktualisierbar wären. Wie der Dschinn in der Flasche müssen Texte und ihre Geschichten wiederentdeckt, festgehalten, freigelassen und neu umhüllt werden. Geschichten am Leben zu erhalten, bedeutet deshalb auch, sie jeweils neu zu formen, sprachlich oder künstlerisch zu beleben und mit Kontexten zu umgeben. Das geschieht nicht nur in der Neuerzählung oder Übersetzung eines bereits bekannten Textes, sondern unter anderem auch durch die paratextuelle Rahmung einer literaturwissenschaftlichen Lektüre oder die Wiederaufnahme durch benachbarte Künste wie dem Film.

Die Geschichte, die ich in diesem Kapitel erzählen wollte, ging von einem einzelnen, sinnlichen Lektüreerlebnis aus, weil sich darin besonders gut zeigt, wie ein bestimmter Text für eine einzelne Leserin sowohl durch Kontexte als auch durch eine teilweise kontingente Rezeptions-Reihe Bedeutsamkeit gewinnt. Erst der Film löste die Lektüre des Textes aus, der seinerseits zum Nachdenken über ein prozessuales Verständnis von Narrativen, ihre Bewahrung und Wiederbelebung anregte. Ein solches Ereignis kann man nicht gedanklich simulieren, man kann es sich nicht aussuchen und nicht erzwingen, sondern tatsächlich nur offen sein für die Möglichkeit lebendiger Erfahrung. Die Bedeutsamkeit, die ein Text für eine Leserin oder einen Leser gewinnt, ist also auch ein Produkt einer Reihe von erlebten Ereignissen und vertrauten und neuen Kontexten, in denen er zufällig rezipiert oder

in die er aktiv gerückt wird. Sie muss gleichzeitig immer wieder mitgeteilt und für andere reproduziert werden, damit sie sich in der Zeit erhalten kann.

So wie große Sprachmodelle derzeit funktionieren oder gebraucht werden, bleibt ihr »Kanon« – und damit das, was sie implizit tradieren, indem sie es lediglich rekombinieren – opak. Natürlich gibt es im Gebrauch einer textgenerierenden KI auch die Möglichkeit, Einfluss auf den Status und die Relevanz verschiedener Texte zu nehmen; etwa über die Entscheidung, sie mit einem bestimmten und begrenzten Textkorpus »feinzutunen«, um einen neuen Text zu verfassen. Im Moment scheinen große Sprachmodelle durch Korrelierung von Token nach Wahrscheinlichkeit genau das zu verhindern, was an der Lektüre literarischer Texte oft so berückend ist, nämlich die Erfahrung einer unerwarteten, deshalb auch unwahrscheinlichen Form der Bedeutsamkeit, die sich in ihren innertextuellen wie auch hypertextuellen – und möglicherweise hyperästhetischen²⁷ – Relationen ergibt und die nicht zuletzt die eigene Lektüre mit einem weiteren Geflecht historischer, gegenwärtiger und zukünftiger kultureller Artefakte verknüpft.

Heute finden wir uns also – wie Gillian und ihr Dschinn – mitten in einem Aushandlungsprozess wieder, in dem unter anderem zur Diskussion steht, in welcher alten oder neuen Weise die Texte der Vergangenheit und der Gegenwart aufbewahrt und wiederbelebt werden – und welcher Umgang mit ihnen gepflegt werden sollte. Literaturwissenschaft und Literaturtheorie spielen hierfür eine zentrale Rolle, denn ihre Vertreter:innen sind Expert:innen für die Bedeutsamkeit literarischer Texte und für die Frage, in welcher Form sie am Leben erhalten und an zukünftige Leser:innen weitergereicht werden sollen. Dabei »umhüllen« sie die literarischen Texte selbst in Form von Paratexten mit ihrem Wissen, aber auch mit ihren Wünschen. Was literarische Texte in Zukunft sein werden, hängt somit nicht nur von wahrscheinlichen Abläufen ab, sondern auch von der Fantasie, in welche Korrelationen man sie rücken könnte.

Anmerkungen

- 1 Das verändert auch die Reflexionen aufs Schreiben: John Warner, *More than Words. How to Think About Writing in the Age of AI*, New York: Basic Books 2025, S. 280.
- 2 Kevin Roose, »A Conversation With Bing's Chatbot Left Me Deeply Unsettled«, in: *New York Times*, 16.02.2023, <https://www.nytimes.com/2023/02/16/technology/bing-chatbot-microsoft-chatgpt.html> [letzter Zugriff: 10.04.2023].
- 3 Alexander Amon, »Der Aufstieg der KI-Freundinnen: Flirten ohne Hemmungen«, in: *Der Standard*, 22.08.2023, <https://www.derstandard.de/story/3000000183240/der-aufstieg-der-ki-freundinnen> [letzter Zugriff: 23.08.2023]. Vgl. zu den sogenannten Thanabots auch Leah Henrickson, »Mit den Toten chatten. Die Hermeneutik von Thanabots«, in: Hannes Bajohr/Markus Krajewski (Hg.), *Quellcodekritik. Zur Philologie von Algorithmen*, übers. v. Ulrike Weber, Berlin: August 2024, S. 245–275.
- 4 Die Idee, dass Computer mit affektiven Kompetenzen ausgestattet werden sollten, hat Rosalind Picard ausgearbeitet: Rosalind W. Picard, *Affective Computing*, Cambridge/MA: MIT Press 1997. Picard kommt 1997 bemerkenswerterweise zu dem Schluss, dass die Implementierung emotionaler Erfahrung, die ein Bewusstsein und eine Geschichte voraussetzt, vorläufig ein Mysterium bleibe. (Ebd., S. 83).
- 5 David M. Berry, »The Limits of Computation. Joseph Weizenbaum and the ELIZA Chatbot«, in: *Weizenbaum Journal of the Digital Society* 3:3 (2023), S. 1–23 [letzter Zugriff: 29.01.2025].
- 6 Matthew Kirschenbaum, »Prepare for the Textpocalypse«, in: *The Atlantic*, 8.3.2023, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318/> [letzter Zugriff: 23.08.2023].
- 7 Leif Weatherby, »ChatGPT Is an Ideology Machine«, in: *Jacobin*, 17.04.2023, <https://jacobin.com/2023/04/chatgpt-ai-language-models-ideology-media-production> [letzter Zugriff 10.04.2025].
- 8 Ein jüngeres Beispiel dafür, dass generierte Texte nicht immer gleich erkannt werden, sind die Publikationen des vermeintlichen Medienphilosophen, der die »Hypnocracy-Hypothese« vertreten soll, sich inzwischen aber als Kollaboration zwischen Menschen und textgenerierende KI »geoutet« hat: Jochen Zenthöfer, »Medienphilosoph Xun ist eine italienische KI-Erfindung«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.04.2025, <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/medienphilosoph-jianwei-xun-ist-eine-italienische-ki-erfindung-110400154.html> [letzter Zugriff: 04.04.2025].
- 9 *Three Thousand Years of Longing*, R.: George Miller, Australien 2022, 108 min.
- 10 *Mad Max: Fury Road*, R.: George Miller, USA, Australien 2015, 120 min.
- 11 *Furiosa: A Mad Max Saga*, R.: George Miller, Australien 2024, 148 min.

- 12 Antonia S. Byatt, »The Djinn in the Nightingale's Eye«, in: dies., *The Djinn in the nightingale's eye: five fairy stories*, New York: Random House 1997, S. 93–277.
- 13 Antonia S. Byatt, *Der verliebte Dschinn*, übers. v. Melanie Walz, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 2022, S. 7.
- 14 Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. v. Hans-Horst Henschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015, S. 21.
- 15 Ebd., S. 163.
- 16 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, New York: Routledge 1964, S. 35 [Übers. H. H.].
- 17 Byatt, *Der verliebte Dschinn*, S. 7; Byatt, »The Djinn in the Nightingale's Eye«, S. 98.
- 18 Byatt, *Der verliebte Dschinn*, S. 124 f.
- 19 Ebd., S. 129.
- 20 Ebd., S. 127 f.
- 21 Ebd., S. 138 f.
- 22 Ebd., S. 139.
- 23 Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 33.
- 24 Ebd., S. 33 f.
- 25 Bachtin, »Kunst und Verantwortung«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 93 f., hier S. 93.
- 26 Ebd.
- 27 Genette spricht am Ende von *Palimpseste* selbst die Existenz von »hyperästhetischen Praktiken« an, die nicht nur im Text, sondern ebenfalls in anderen Künsten zu finden seien. (Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 514).

IV. Zukünftige Verbrechen

1. Kollaboration, Kooperation, Korrelation

Schreiben war und ist ein kollaborativer und kooperativer Prozess. Wie die konkreten Formen der Zusammenarbeit ablaufen, hängt wesentlich an den Medien und den Vernetzungen, die in den Produktionsprozess integriert werden. Sie verändern die Form und die Bedingungen der Arbeit, also der tatsächlichen *Kollaboration* (im Sinn der lateinischen Etymologie des Wortes), die für das Schreiben relevant ist. Diese Arbeit muss im konkreten Moment der Entstehung eines Textes nicht unbedingt also solche sichtbar sein, und sie muss mit dem konkreten Prozess des Schreibens auf den ersten Blick auch nicht viel zu tun haben. Ein Beispiel hierfür ist die Klickarbeit, die Minute für Minute weltweit geleistet wird, damit Plattformen wie Facebook und X sicher genutzt werden können. Der Dokumentarfilm *The Cleaners* (2018) führt eindrücklich vor Augen, wie die Arbeit derjenigen Menschen aussieht, die als Content-Moderator:innen einer Firma in Manila die Plattformen zum Beispiel von gewaltverherrlichenden oder pornografischen Inhalten »reinigen«.¹ Dafür müssen sie sich durch eine unendliche Anzahl in der Regel unzumutbarer Inhalte klicken (einer der Mitarbeiter berichtet von Enthauptungen, eine andere Mitarbeiterin von Kinderpornografie) und diese sortieren. Die Content-Moderator:innen entscheiden nicht selbst über die Kriterien dafür, welche Inhalte entfernt werden. Nicht immer sind die Vorgaben für ihre Entscheidungen eindeutig. Die Kriterien werden unter anderem von der Unternehmensführung, aber auch im Austausch mit natio-

nenal Regierungen festgelegt und können deshalb ebenfalls politische oder regimiekritische Posts ausschließen. Hierbei handelt es sich um einen von mehreren problematischen Aspekten, wie digitale Medien bisherige Auffassungen von Arbeit und (ökonomischen, aber auch moralischen) Werten transformieren. Besonders im Umgang mit Sprachmodellen wie ChatGPT steht auch zur Diskussion, ob ihr (unsichtbarer) Ressourcenverbrauch gerechtfertigt sein kann.²

Obwohl diese weiteren ökonomischen und politischen Vernetzungen nicht im Fall jedes einzelnen Schreibakts in Betracht gezogen werden können, verweisen sie doch darauf, wie Schreibprozesse – und ästhetische Prozesse insgesamt – unter postdigitalen Bedingungen neu und komplex kontextualisiert werden können. Sie rücken Literatur nicht nur in fragwürdige inhaltliche Nachbarschaften und problematische globale Kollaborationszusammenhänge. Das Verhältnis von literarischer Textproduktion und globaler kollaborativer Mediennutzung wirft auch die Frage auf, welcher Art der Arbeit – und der Lektüre – zukünftig Zeit und Aufmerksamkeit gewidmet werden sollte und welchen Zeit- und Ressourcenverbrauch sie an anderen Orten unter Umständen verursacht.³

Digitale Medien sind »Kooperationsbedingungen«, die selbst unter kollaborativen Voraussetzungen entstanden sind und entwickelt werden.⁴ Ein Spezifikum digitaler Medien ist es, dass sie die möglichen Formen der Zusammenarbeit vervielfältigen: Kollaboration kann mit ihrer Hilfe unabhängig von räumlicher Nähe, über große Distanzen hinweg und auf höchst komplexe Weise organisiert und realisiert werden. Gleichzeitig steht – nun konkret im Zusammenhang von Schreibprozessen – digital eine unüberschaubare Menge an Texten bereit. Diese sind wiederum für eine Vielzahl potenzieller transtextueller Relationen offen, die jederzeit erneut geknüpft und aktualisiert werden könnten. Die Optionenvielfalt im Gebrauch digitaler Medien und ihre ständig wachsende Leistungsfähigkeit legen scheinbar kaum Grenzen des Machbaren fest. Gerade der Umgang mit solchen Grenzen und ihr spielerisches Ausreizen waren historisch aber häufig verantwortlich für ästhetische und literarische Innovation. Insofern hat die Explosion der Möglichkeiten zur Folge, dass gerade diejenigen *constraints*, die

Medien heute noch mitbringen, als produktiv wahrgenommen werden können; zum Beispiel die frühere Begrenzung der Zeichenzahl eines Tweets bei Twitter. Fallen Rahmenbedingungen wie diese weg, wird erneut deutlich, wie sehr Autor:innen auch und gerade in der (Selbst-)Begrenzung ihres Schreibens heute herausgefordert sind.

Weil die neuen Medien die Möglichkeiten der Zusammenarbeit vervielfachen, resümieren die Medienwissenschaftler Erhard Schüttelpelz und Sebastian Gießmann, dass »Kooperation« unter ihren Bedingungen zu einem zentralen Paradigma der Gegenwart geworden ist:

Digitale Medienpraktiken sind – an der Oberfläche wie in der Tiefe – als kooperative Praktiken erkennbar und gestaltbar geworden. Dieser Entwicklung entsprechend sind mittlerweile eine ganze Reihe wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Debatten zur »digitalen Partizipation«, zur Karriere der »Sozialen Medien«, zu neuen »web-basierten« Vergemeinschaftungsformen, zu den Konturen einer »digitalen Gesellschaft« und ihrer normativen und rechtlichen Grundlagen, sowie zu den Überschneidungen von Produktion, Distribution und Konsumtion hervorgetreten.⁵

Die neuen Formen einer omnipräsenten Zusammenarbeit haben wiederum Effekte darauf, wie *ästhetische* Kooperationen in ihren Zusammenhängen eingeordnet und realisiert werden, und das heißt im Kontext des vorliegenden Buches auch: in welcher Weise das literarische Ereignis des Kontakts und die Erfahrung bedeutsamer Lektüre in sie eingebettet, mit ihrer Hilfe erhalten oder erweitert werden können.

Die gegenwärtigen Tendenzen zu einer zunehmenden Spezialisierung und Professionalisierung und die überwältigende Menge an Daten und Informationen, die in allen Lebens- und Arbeitsbereichen prozessiert und geordnet werden müssen, stellen in der postdigitalen Gegenwart außer Frage, *dass* kollaboriert werden muss. Unabhängig davon, dass inzwischen unterschiedlichste Vorstellungen davon existieren, *wie* mithilfe neuer Medien oder im digitalen Raum am besten *nicht* kollaboriert werden sollte, gibt es weiterhin optimistische oder sogar utopische Szenarien, die mit der Vorstellung von Kollaboration

verknüpft sind: Intensive Vernetzung und Zusammenarbeit können dehierarchisierend, demokratisierend und inklusiv wirken. Auch unter ökologischen Vorzeichen sind alle auf Rücksichtnahme im komplexen Geflecht angewiesen, in dem jedes Leben situiert ist, und damit ebenfalls auf Beziehungen zu nicht-menschlichen Akteur:innen wie Insekten, der Ozonschicht oder dem eigenen Mikrobiom. Unter diesen Aspekten – besonders den politischen und ökologischen – geht es immer auch um die Frage, wie Kollaboration *zukünftig* aussehen könnte, das heißt, welche Formen der Zusammenarbeit notwendig sind, damit künftige Generationen in dieser Welt nicht nur überleben, sondern auch leben können. Literarische Texte verhandeln diese Thematik sowohl inhaltlich als auch formal.

Für dieses Buch war eine zentrale Frage, welche Formen von Kollaborationen und Kooperationen explizit oder implizit für die Literatur und das literarische Ereignis des Kontakts relevant sind oder relevant werden könnten. Zu dieser Frage kam ich, weil ich herausfinden wollte, welche Rolle »Nachbarschaften« in der Gegenwartsliteratur spielen, und zwar in einem Verständnis des Konzepts, das über die Vorstellung von nachbarschaftlichen Räumen als Schauplätzen der Erzählung hinausweist. Nachbarschaft ist in literarischen Texten nicht nur ein Ort, an dem sich Figuren begegnen, sondern hat schon als Motiv eine poetologische Funktion: Häufig werden in der Thematisierung von Nachbarschaft die konkreten Voraussetzungen der eigenen Literaturproduktion befragt und problematisiert.⁶ Die Orte des Schreibens verändern sich unter postdigitalen Bedingungen, unter denen der erste Kontakt mit Leser:innen nicht nur auf einer lokalen Lesebühne, sondern auch in den sozialen Medien entstehen kann, oder der Text nicht am Schreibtisch zu Hause, sondern in der Bahn oder am iPhone geschrieben und direkt veröffentlicht werden kann. Das verändert unmittelbar die Schreibpraktiken, rekontextualisiert aber vor allem auch die Literatur und das Literarische. Die neuen Nachbarschaften des Schreibens sind einerseits als digitale Räume in Form von Newsfeeds, Messengers oder Websites selbst Schauplätze für Begegnungen, haben andererseits aber auch Teil an der Aushandlung neuer Beziehungsformen. Wenn Nachbarschaften sowohl kontingente Nähe als

auch gestaltbare Beziehungen hervorbringen, dann sind literarische Kooperationen und Kollaborationen Handlungen, um diese Räume und Beziehungen darzustellen, zu reflektieren und zu formen.

In den vorausgegangenen Kapiteln habe ich für Prozesse der Zusammenarbeit beide Begriffe – denjenigen der Kollaboration und der Kooperation – verwendet. In der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Ebenen, auf denen für einen literarischen Text relevante Relationen bestehen, habe ich beide Begriffe dabei so gebraucht, dass verschiedene Vorgänge differenziert werden, diese aber auch in Beziehung zueinander gesetzt werden können. Als »Kollaborationen« habe ich all jene konkreten Prozesse der Zusammenarbeit bezeichnet, bei denen sich verschiedene Akteur:innen und in der Regel auch ein gemeinsames Ziel (etwa die Produktion eines Textes oder die literaturbetriebliche Auseinandersetzung mit Konzepten von Literatur und Kritik) erkennen lassen. Unter *Kollaborationen* beim Schreiben verstehe ich also diejenigen Vorgänge der Zusammenarbeit und der Ko-Produktion in Assemblagen, an denen menschliche und auch nicht-menschliche Akteur:innen beteiligt sind. Diese Kollaborationen beziehen zum Beispiel Leser:innen in Feedbackschleifen, Textverarbeitungsprogramme und inzwischen oftmals auch Sprachmodelle wie ChatGPT mit ein. Sobald man den Blick auf kollaborative Prozesse des Schreibens lenkt, wird der scheinbar undurchsichtige Vorgang der Textproduktion differenzierter darstellbar. Man erkennt Beziehungen und Bezüge, die sich direkt im Text niederschlagen können. Auch wenn ein Schreibtisch also nicht intentional Einfluss auf einen Text nimmt, wirkt er doch als Element der produzierenden Assemblage mit hin auf das Ziel des Schreibenden, etwa auf die Produktion einer vorläufig abgeschlossenen Texteinheit.⁷ Autorschaft verteilt sich dabei als Funktion auf verschiedene beteiligte Akteur:innen.⁸ Den Begriff der Kooperation habe ich im Unterschied zur Kollaboration besonders in Abschnitt III gebraucht, um die Herstellung bedeutsamer Korrelationen ohne klar identifizierbare, handelnde Akteur:innen und oft auch ohne vorab bestehendes äußeres Ziel zu diskutieren. Vielmehr wird in den beschriebenen *ästhetischen* Kooperationen die Herstellung bedeutsamer Relationen zum künstlerischen Selbstzweck. Aus

den ästhetischen Kooperationen kann ein Ereignis literarischen Kontakts im Text hervorgehen, in dem sich nicht nur Leserin und Autor treffen, sondern in dem eine unwahrscheinliche Begegnung zwischen verschiedenen Kontexten, historischen Zeitpunkten, Ideen oder Motiven stattfindet. Zu dieser Form der Kooperation zählt die Herstellung transtextueller Bezüge zwischen historischen und aktuellen Texten genauso wie die Dialogizität innerhalb eines Textes oder sogar eines einzelnen Wortes im Zusammenhang eines Textes. Die Kooperationen, die zum Beispiel Sätze, Wörter und Motive dabei miteinander eingehen, werden stets in kollaborativen Assemblagen von Akteur:innen realisiert und aktualisiert, allerdings lässt sich der Effekt ihrer Bedeutsamkeit nicht auf die kollaborative Praxis ihrer Hervorbringung reduzieren. Das heißt: Jede Realisierung von ästhetischer Kooperation ist auf kollaborative Prozesse zu ihrer Herstellung angewiesen. Die Interaktion mit einem Lektor führt dabei genauso wenig zwingend in eine ästhetisch bedeutsame Kooperation wie die Nutzung von ChatGPT. Eine einzelne Person, die einen Text verfasst, wird außerdem selbst Kreuzungs- und möglicherweise Mittelpunkt verschiedener konkreter kollaborativer und kooperativer Vorgänge des Schreibens: Ihre Lebens- und Lektüreprozesse bilden somit eine vorläufige Hülle, ein Medium für die Realisierung ästhetischer Kooperationen in Form eines Textes.

Kollaboration kann also eher als konkrete Praxis der Zusammenarbeit mit relativ klar zu lokalisierenden Handlungen und verschiedenen beteiligten, identifizierbaren Akteur:innen begriffen werden. Kooperation hingegen wird nach der hier vorgeschlagenen Definition eher auf einer Ebene wirksam, auf der sich Einheiten – seien es nun Einheiten, die später als »Texte« oder als »Individuen« wahrgenommen werden können – überhaupt erst konstituieren. Auch wenn Kollaboration und Kooperation auf verschiedenen Ebenen wirken, sind sie weder gegeneinander auszuspielen noch streng voneinander zu trennen. Gemeinsam stellen kollaborative und kooperative Prozesse Korrelationen her, die als literarisch bedeutsam erfahren werden können. Die konkreten Formen, wie sich kollaborative Assemblagen – etwa das Schreiben mit ChatGPT – auf die kooperativen Relationen

der Texte auswirken, ob sie etwa neue, ästhetisch relevante Bezüge ermöglichen oder diese blockieren, ist Gegenstand eines Aushandlungsprozesses, der sich zwischen den Texten, den Schreibenden und Lesenden immer wieder von Neuem abspielt.

Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit konkreten Kollaborationen des Schreibens haben bereits vor Augen geführt, inwieweit jedes Buch, jeder Text ein Ergebnis von Zusammenarbeit ist – und das auch mit Blick auf die eigene wissenschaftliche Praxis reflektiert und diskutiert.⁹ Besonders im Feld der Digital Humanities zeigt sich entsprechend ein Bedürfnis nach neuen Formen der Kollaboration, etwa in der Zusammenarbeit textbasierter Wissenschaften mit Programmierer:innen oder Grafikdesigner:innen. N. Katherine Hayles zufolge macht gerade das breite Spektrum der heute für die wissenschaftliche Tätigkeit erforderlichen Fähigkeiten nicht bloß »cooperation«, sondern intensive »collaboration« – in etwas anders gelagerter Prägung der beiden Begriffe als hier gerade vorgeschlagen – notwendig, und zwar in der Entwicklung von Forschungsfragen schon von Beginn an:

Die Konzeptualisierung ist eng mit der Implementierung verbunden, Design-Entscheidungen haben oft theoretische Konsequenzen, Algorithmen setzen Argumente um und die Navigation hat interpretatives Gewicht, so dass Geisteswissenschaftler:in, Grafiker:in und Programmierer:in am besten arbeiten, wenn sie in ständigem und respektvollem Austausch miteinander stehen.¹⁰

Hayles möchte die transtextuellen und intermedialen Kommunikationsvorgänge nicht nur im Nachhinein an ihren Gegenständen analysieren, sondern vielmehr die interdisziplinäre Kollaboration auch im Umgang mit literarischen Texten zum Standard machen. Dieser Impuls aus dem Jahr 2012 wurde vielfach aufgenommen und umgesetzt: Aktuelle literaturwissenschaftliche Untersuchungen verändern den Blick auf die Literaturgeschichte, weil sie neue Akteur:innen zum Vorschein bringen oder unser Verständnis des Schreibens und der zugrundeliegenden Arbeitsprozesse reformieren.¹¹ Andererseits zeigt

sich, dass die wirtschaftlichen Zwänge eines »Algotaylorismus«, wie Annette Gilbert argumentiert, gleichzeitig prekäre Formen der Kollaboration wie »Crowdworking« erzeugen, die sich indirekt auch auf Verfahren der Literaturproduktion auswirken und Schreibende vor neue ethische und politische Fragen stellen.¹²

Zusammenarbeit stiftet nicht nur Zusammenhalt, setzt Impulse und neue Potenziale frei, sondern etabliert auch Ausschlüsse und Grenzziehungen.¹³ Besonders deutlich wird die Ambivalenz der Zusammenarbeit in der historischen Verwendung des Begriffs der Kollaboration, denn »kollaboriert« haben Staaten und ihre Bevölkerung auch mit dem nationalsozialistischen Regime. Vor allem in Frankreich steht der Begriff bis heute in diesem historischen Kontext. Gegenwärtig wird das Attribut »kollaborativ« oft mit inklusiven, diversen, umsichtigen Umgangsweisen und mit flachen Hierarchien, aber auch mit neuem Konfliktpotenzial assoziiert. Es war mein Anliegen, die Aufmerksamkeit auf ein Spektrum von Kollaborationen und Kooperationen zu lenken, die für literarische Texte von besonderer Bedeutung sind oder es künftig sein könnten. Zentral dafür ist, Kollaboration und Kooperation im Schreiben nicht unabhängig von ihren Wirkungen, also denjenigen ästhetischen Korrelationen zu betrachten, die sie hervorbringen oder hervorbringen sollen. Auch wenn es sowohl bewusste und aktive als auch teilweise unbewusste oder passive, hilfreiche und riskante Formen von Kollaboration und Kooperation gibt, sind beide grundsätzlich gestaltbar, sofern man sich ihrer Abläufe, ihrer Möglichkeiten und ihrer Effekte bewusst wird.

Wie komplex konkrete Kollaborationen und transtextuelle Kooperation miteinander verschränkt sein können und somit gemeinsam in die Formation eines gegenwärtigen Literaturbegriffs hineinwirken, möchte ich zum Abschluss dieses Kapitels an einem weiteren Beispiel diskutieren. Im Jahr 2024 veröffentlichte Clemens J. Setz bei Suhrkamp den bereits erwähnten Band mit dem Titel *Das All im eignen Fell. Eine kurze Geschichte der Twitterpoesie*. Schon in der Vorbemerkung nimmt Setz darauf Bezug, dass Twitter nun X heiße – und dass die Entfernung des Zeichenlimits das literarische Potenzial des Formats komplett verändere.¹⁴ Setz nimmt die Transformation der Platt-

form zum Anlass, diejenigen – größtenteils anonymen – Accounts in seinem Buch in Szene zu setzen, durch deren Posts er selbst »inspiriert« wurde – und die er in direkter Nachbarschaft zu eigenen Twitter-Gedichten veröffentlicht.¹⁵ Zum einen nobilitiert er damit eine bereits der Vergangenheit angehörende Twitter-Literatur-Szene für den Buchmarkt. Damit werden nicht nur die Texte, sondern auch eine gemeinschaftliche, kollaborative Publikationspraxis, die sich nicht in erster Linie an Verlagen und Markt orientiert, aufgewertet. Zum anderen kollaboriert er dafür mit einem exklusiven Verlag, der als Marktführer für intellektuell hoch gehandelte Texte gelten kann.

Diese Spannung unterschiedlicher kollaborativer Situationen macht einen ironischen Reiz des Buches aus. Während Setz' Paratexte zu den auf Twitter gefundenen Gedichten lakonische Spitzen gegen die Literaturwissenschaft formulieren und dabei mit Gesten der Verknappung und der Attraktivität des bereits Verlorenen spielen (etwa so: »Eine Literaturwissenschaftlerin der Zukunft täte also gewiss gut daran, dieses innerhalb einiger Jahre auf Zehntausende Tweets angewachsene Schlüsselwerk der deutschsprachigen Dichtung zu studieren. Aber das ist nun nicht mehr möglich.«)¹⁶, erscheinen seine direkt auf die kurzen Texte eingehenden Analysen immer wieder als für die eigene Arbeit poetologisch relevant. An solchen Stellen bezieht sich Setz auf kooperative Relationen *innerhalb* der Texte. In seiner Auseinandersetzung mit dem »poetische[n] Account @LunaticAbsturz, genannt Luni«,¹⁷ stellt er zum Beispiel fest, eines der Wörter »knirsch[e] gegen seine Nachbarwörter«. ¹⁸ Anstatt also über die kollaborativen Potenziale der neuen Medien für den Schreibprozess selbst zu sprechen, interessiert Setz sich für diejenigen Korrelationen, die Effekte ästhetischer Kooperationen im Text sind – und die sich zum Beispiel aus »Kompaktheit, Beschleunigung und [der] absichtlich falsche[n] Verwendung eines Wortes« ergeben.¹⁹ Das kollaborative Umfeld von Twitter ist zwar ein Nährboden für die von Setz beobachtete »Nischenrevolution deutschsprachiger Poesie«, ²⁰ wäre aber auch nicht weiter von Interesse, wenn in ihrem Zusammenhang keine ästhetisch reizvollen Kooperationen im Text entstanden und erkannt worden wären. Um diese zu erkennen, also das »Knirschen« als bedeutsame Beziehung

zwischen zwei benachbarten Worten zu betrachten, muss man eine Vorstellung von literarisch relevanten Korrelationen mitbringen. Diese Vorstellung kann dann bestätigt, irritiert oder transformiert werden, aber ganz ohne ein Bild dessen, was literarisch bedeutsam ist, käme die Betrachterin nicht weiter. An einem solchen Bild arbeitet Setz selbst mit, wenn er die gelöschten Accounts paratextuell als Literatur rahmt. Gespeichert wird es im traditionellen Format einer Publikation, das die vormals anonym veröffentlichten Posts unter die Obhut eines prominenten Autors und eines renommierten Verlages stellt.

Texte müssen weiterhin gefunden, gelesen und immer wieder mit neuen Paratexten umhüllt werden, um in Zukunft lesbar zu sein. Um diese Arbeit zu leisten, geben sowohl die Literaturgeschichtsschreibung als auch die fortgesetzte individuelle Lektüre Anhaltspunkte zur Orientierung. Damit Texte der Vergangenheit zugänglich bleiben und über Wiederholungen und Variationen in gegenwärtige Texte eingehen können, ist auf unterschiedlichen Ebenen Kollaboration und Kooperation nötig, beim Publizieren, Archivieren, kuratierenden Selektieren, in der paratextuellen Rahmung oder der digitalen Prozessierung. Gerade weil sich Formen und Möglichkeiten der Kollaboration auf technischer Ebene derzeit rasant ändern, bleibt es relevant, zu beobachten und zu diskutieren, zu welchen Zwecken dieses große kollaborative Potenzial eingesetzt wird. Das Ziel, ästhetische Kooperationen und literarische Kontakt Ereignisse herzustellen, ist im Zusammenhang der Literaturproduktion grundlegend und ein Selbstzweck. Wie diese Kooperationen unter verschiedenen kollaborativen Bedingungen realisiert werden können, steht immer neu zur Verhandlung. Im besten Fall bietet die Erfahrung von früherer, ästhetisch gelungener Kooperation und der durch sie realisierten Form von Kontakt im Text selbst einen Orientierungspunkt dafür, welche kollaborativen Prozesse zu ihrer Umsetzung beitragen können.

Anmerkungen

- 1 Vgl. *The Cleaners*, R.: Hans Block/Moritz Riesewick, Deutschland 2018, 88 min, der Film ist frei verfügbar unter: <https://www.bpb.de/mediathek/video/273199/the-cleaners/> [letzter Zugriff: 11.04.25].
- 2 Vgl. z. B. Pengfei Li u. a., »Making AI Less ›Thirsty‹: Uncovering and Addressing the Secret Water Footprint of AI Models«, in: arXiv:2304.03271v5, <https://arxiv.org/abs/2304.03271> [letzter Zugriff: 11.04.2025].
- 3 Vgl. Berit Glanz, »I am a coal-truck«. *Nature Writing und digitale Literatur*«, in: *Merkur* 882:11 (2022), S. 79–86.
- 4 Vgl. Erhard Schüttpelz/Sebastian Gießmann, »Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand«, in: *Navigationen* 15:1 (2015), S. 7–54, hier S. 10.
- 5 Schüttpelz/Gießmann, »Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand«, S. 8 f. Die beiden Autoren verwenden an vielen Stellen den Begriff der »Kooperation«, wo ich im vorliegenden Buch den Begriff der »Kollaboration« verwende.
- 6 Explizit tut dies der Text von Magdalena Schrefel in der *Anthologie Nachbarschaften*: »Selbstporträt der Autorin in ihrem Arbeitszimmer«, in: Christina Ernst/Hanna Hamel (Hg.), *Anthologie Nachbarschaften, 2020–2024*, zfl-nachbarschaften.org [letzter Zugriff: 02.07.2025].
- 7 Auch wenn es ein Ziel gibt, auf das hingearbeitet wird, muss deshalb aber kein Konsens herrschen, vgl. zur Kooperation ohne Konsens das Konzept der Grenzobjekte Susan Leigh Star/James R. Griesemer, »Institutionelle Ökologie. ›Übersetzungen‹ und Grenzobjekte. Amateure und Professionelle im Museum of Vertebrate Zoology in Berkeley, 1907–39 (1989)«, in: Susan Leigh Star, *Grenzobjekte und Medienforschung*, hg. v. Sebastian Gießmann/Nadine Taha, Bielefeld: transcript 2017, S. 81–115. Zur Problematik der Vorstellung eines geschlossenen und zugleich vielstimmigen Textes vgl. auch Julia Kristeva, »The bounded text«, in: dies., *Desire in Language*, Oxford: Basil Blackwell 1982, S. 36–63.
- 8 »The author function is distributed, then, through the writing-down system that includes both human and nonhuman actors«, schreibt N. Katherine Hayles. (N. Katherine Hayles, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, London: University of Chicago Press 2012, S. 236).
- 9 Dazu schreibt N. Katherine Hayles über *How We Think*: »If every book is a collaboration – a confluence of thoughts only some of which are original to the author – this one is especially so.« (N. Katherine Hayles, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, London: University of Chicago, Press 2005, S. xi). Vgl. historisch Carlos Spoerhase/Erika Thomalla, »Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139:2 (2020),

- S. 145–163. Für einen interdisziplinären Überblick über aktuelle Fragen der Kollaboration vgl. Nacim Ghanbari u. a. (Hg.), *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, München: Fink 2018. Zur Selbstreflexion der Geisteswissenschaften unter digitalen Bedingungen vgl. Sybille Krämer, »Der ›Stachel des Digitalen‹ – ein Anreiz zur Selbstreflexion in den Geisteswissenschaften? Ein philosophischer Kommentar zu den Digital Humanities in neun Thesen«, in: *Digital Classics Online* 4:1 (2018), S. 5–11.
- 10 Hayles, »How We Think«, S. 35 [Übers. H.H.].
- 11 Vgl. etwa Nacim Ghanbari, *Patronage und deutsche Literatur im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2024.
- 12 Annette Gilbert, »Kollaterales Schreiben. Digitale Kollaboration im Zeitalter von Crowdfunding und Algotaylorismus,« in: dies./Hannes Bajohr (Hg.), *Text + Kritik X* (2021): *Digitale Literatur II*, S. 62–74.
- 13 Vgl. Richard Sennett, *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*, übers. v. Michael Bischoff, Berlin: Hanser 2012.
- 14 Clemens J. Setz, *Das All im eignen Fell. Eine kurze Geschichte der Twitterpoesie*, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 9.
- 15 Ebd., S. 11.
- 16 Ebd., S. 124.
- 17 Ebd., S. 118.
- 18 Ebd., S. 121.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd., S. 123.

2. Kontakt und Irritation

Kontakt wahrzunehmen und Übergänge zu erleben, ist nicht notwendig eine positive Erfahrung. Ganz im Gegenteil gibt es Berührungen und Verbindungen, über die man lieber nichts wissen will. Davon berichtet H.P. Lovecrafts Erzählung »The Call of Cthulhu«, die erstmals 1928 in dem amerikanischen Pulp-Magazin *Weird Tales* erschienen ist.¹ Im ersten Satz erfahren die Leser:innen von der großen Gnade, die der Erzähler darin sieht, dass die menschliche Erkenntnis begrenzt ist. Sie äußert sich in der Unfähigkeit, tatsächlich alle denkmöglichen Zusammenhänge zwischen vorhandenem Wissen herzustellen:

Die größte Gnade auf dieser Welt ist, so scheint es mir, das Nichtvermögen des menschlichen Geistes, all ihre inneren Geschehnisse miteinander in Verbindung zu bringen. Wir leben auf einem friedlichen Eiland des Unwissens inmitten schwarzer Meere der Unendlichkeit, und es ist uns nicht bestimmt, diese weit zu bereisen.²

An diesen zweifelhaften Trost schließt folgende bedrückende Prognose an:

Die Wissenschaften – deren jede in eine eigene Richtung zielt – haben uns bis jetzt wenig gekümmert; aber eines Tages wird das Zusammenfügen der einzelnen Erkenntnisse so erschreckende Aspekte der Wirklichkeit eröffnen, daß wir durch diese Enthüllung entweder dem Wahnsinn verfallen oder aus dem tödlichen Licht in den Frieden und die Sicherheit eines neuen, dunklen Zeitalters fliehen wollen.³

Auch wenn Lovecraft als Autor aufgrund seiner politischen Einstellungen heute in der Kritik steht, geht von seinen Texten weiterhin eine anregende Energie aus, und zwar nicht nur im Bereich der Fanfiction.⁴ Dieser Einfluss reicht bis in die Entfaltung eines neuen Genres des *New Weird*. Lovecrafts Cthulhu-Erzählung skizziert in der zitierten Passage die Spannung zwischen eingeteiltem, diskretem Wissen und

der unendlichen, überwältigenden Möglichkeit von Verbindungen, die entdeckt oder hergestellt werden könnten – und die den Menschen, der sie nachzuvollziehen versucht, in den Wahnsinn treiben können. Eigentlich sollte es seit der Aufklärung das wissenschaftliche Denken sein, das ins unbekannte Dunkel vordringen und daher auch unerkannte Verknüpfungen aufdecken kann. Lovecrafts Erzähler macht im Unterschied zu dieser Annahme aber deutlich, dass die Wissenschaften in ihrer modernen disziplinären Aufteilung in dieser Hinsicht keine wesentliche Bedrohung für den Seelenfrieden darstellen. Die Wissenschaften präsentieren ihre Erkenntnisse vielmehr in diskreten Einheiten, doch erst die Zusammenhänge zwischen den einzelnen disziplinären Erkenntnissen und Erfahrungen wären in ihrer vollständigen Verknüpfung eine Gefahr für den menschlichen Geist. Das Zusammenfügen, das »piecing together«⁵ der diskreten Einzelerkenntnisse könnte die Menschheit derartig erschüttern, dass es sie in ein neues, dunkles Zeitalter stürzen würde. Dennoch sind es gerade diejenigen Übergänge und Korrelationen, die man entweder nicht so leicht herstellen kann und am besten nicht herstellen sollte, von denen eine ganz besondere Faszination ausgeht. Sie haben den Reiz des Unbekannten, Ungewöhnlichen, Widersprüchlichen, kurz: Sie sind überraschend, aber auch furchteinflößend, denn sie setzen möglicherweise bisher gültige Regeln und Ordnungsmuster außer Kraft.

Lovecrafts Erzählung »The Call of Cthulhu« ist nicht nur die Geschichte eines mythischen Urwesens, sondern auch eine kurze Poetik weilder Literatur. In ihr werden zwei Bereiche des menschlichen Lebens beschrieben, in denen sich die Faszination für ungewöhnliche Korrelationen besonders gut Bahn brechen kann. Es handelt sich dabei nicht um die Wissenschaften, sondern um die Literatur und den Wahnsinn; beide weisen bedrohlich über den üblichen Realismus der Verhältnisse hinaus. »Only poetry or madness«⁶ könnten Erklärungen für die rätselhaften Vorgänge liefern, mit denen die Figuren innerhalb der Erzählung konfrontiert sind. Diese Feststellung rückt die literarische Imagination nicht nur in die Nähe der psychischen Krankheit, sondern unterscheidet sie ebenfalls von einer »gesunden« Einschätzung der Welt, die es erlaubt, die Erfahrung der Realität sinnvoll zu

strukturieren und damit überschaubar zu halten. Im Unterschied zum – aus der Perspektive eines literarischen Textes wahrgenommenen – einteilenden Vorgehen der Wissenschaften sind die Verbindungen, die die Literatur und der Wahnsinn bei Lovecraft ziehen, tendenziell gefährlich und überfordernd. Lovecrafts Spiel mit dem verbotenen, aber deshalb umso reizvolleren korrelierten Wissen endet mit dem erklärten Wunsch des Erzählers, dass seine Testamentvollstrecker »may put caution before audacity«. Sie sollten das Cthulhu-Manuskript also vorsichtshalber vor möglichen Leser:innen verbergen. Am Ende des Textes steht ein kleines, schockhaftes ästhetisches Erlebnis: An diesem Punkt angekommen, kann man die Lektüre nicht mehr rückgängig machen. Lovecraft legt nahe, dass der gerade gelesene Text unzumutbar ist: Man hat das Verbotene bereits gelesen. Das macht die Geschichte nicht nur unheimlich, sondern steigert auch ihre Exklusivität. Dieses ästhetische Schauerspiel lebt davon, dass es sich zwar bei konventionellen Vorstellungen gesicherten, verlässlichen Wissens bedient, sich andererseits aber auch deutlich von ihnen abhebt. Mark Fisher hat es entsprechend als ein Charakteristikum weilder Literatur beschrieben, dass der Genuss ihrer Lektüre in dem halb schmerzhaften, halb lustvollen Bruch mit dem Vertrauten liegt.⁷ Sie irritiert.⁸

»Lovecraft war kein Theoretiker«, entscheidet der französische Autor Michel Houellebecq und schreibt damit Lovecrafts eigene Distinktion des Literarischen, das sich vom disziplinären oder akademischen Wissen abhebt, fort.⁹ Allerdings richte sich Lovecrafts Literatur nicht nur gegen die Regeln der Theorie, sondern auch gegen das Leben insgesamt, demgegenüber er sich laut Houellebecq in »ständige[r] Opposition« befand.¹⁰ Die Unterscheidung zwischen Kunst und Theorie einerseits sowie zwischen Kunst und Leben (oder: Realität) andererseits bildet eine Parallele zum – bei Lovecraft selbst aufgerufenen – Konflikt zwischen Poesie und Realität beziehungsweise psychischer Krankheit und Realität. Um eine solche Spannung plausibel formulieren zu können, spielt der Hintergrund der modernen Beziehungsdynamik zwischen Künsten und Wissenschaften eine zentrale Rolle. In der Aufklärung wird es explizit zur Aufgabe theoretischer Texte, zu differenzieren, also in Begriffen oder Kategorien auf Unterschiede

aufmerksam zu machen, die zur Orientierung in der Welt und im Denken beitragen. Die Grundregeln eines solchen modernen und bis heute wirksamen Verständnisses von Erkenntnis und Denken lassen sich exemplarisch am Verhältnis von zwei Autoren der Aufklärung nachvollziehen: In einer Rezension zu einem Text seines ehemaligen Schülers Johann Gottfried Herder formuliert der deutsche Philosoph Immanuel Kant, was er an dessen Texten vermisst. Dabei macht er die eigenen Erwartung an die theoretische Arbeit deutlich, nämlich »logische Pünktlichkeit in Bestimmung der Begriffe« und »sorgfältige Unterscheidung und Bewährung der Grundsätze« zu leisten.¹¹ Herders Arbeit hingegen ist in seinen Augen zu literarisch. Er schlägt Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) dem »Felde der Dichtungskraft« zu.¹² Außerdem stellt er als Rezensent zur Diskussion, »ob nicht, statt nachbarlicher Übergänge aus dem Gebiete der philosophischen in den Bezirk der poetischen Sprache« in Herders Arbeit »die Grenzen und Besetzungen von beiden völlig verrückt« seien.¹³

Die rhetorische und philosophische Fehde zwischen Herder und Kant hat bis heute Konsequenzen für Herders Rezeption. Sie lässt sich einerseits als beispielhafte diskursive Auseinandersetzung darüber betrachten, was moderne, aufgeklärte Philosophie kann und sein soll, und andererseits darüber, welche Formen ihrer Darstellung angemessen sind. Im Nachhinein ist außerdem nicht ganz so leicht auszumachen, welcher philosophische Entwurf tatsächlich der kühnere ist: Derjenige Kants, der in drei monumentalen Büchern sämtliche menschliche Erkenntnisvermögen überblicken und sortieren will, oder derjenige Herders, der ausgehend von den begrenzten Möglichkeiten eines »mittelmäßigen Erdeverstand[es]«¹⁴ sein äußerst umfangreiches, angelesenes Wissen in eine zusammenhängende, wenn auch in ihren spekulativen Verknüpfungen immer wieder irritierende, streckenweise verwirrende Erzählung bringt. Gleichzeitig ist der Konflikt beider Positionen in ihrem historischen Moment auf eigene Weise kollaborativ. Denn auch wenn Kant und Herder offensichtlich nicht mit Blick auf ein gemeinsames Ziel hin kollaborieren, zeichnen sich doch in der Unterschiedlichkeit ihrer Positionen und Darstel-

lungsweisen die beiden Positionen als alternative Optionen ab. Darin hat der Konflikt zwischen beiden Autoren exemplarischen Charakter für die Debatte darüber, was als »modernes« Denken gelten darf: ein Denken, das immer auf ein Anderes angewiesen ist, von dem es sich kritisch abgrenzen kann.

Das für die folgenden Jahrhunderte vielleicht spannendste Resultat des frühmodernen Konflikts zwischen unterschiedlichen Zugangsweisen zu Denken, Fühlen und Darstellen ist ihr Aufeinandertreffen selbst, das sich unter anderem im Streit um die angemessenen Darstellungsformen der Philosophie niederschlägt. Mit der Aufklärung entsteht nicht nur die disziplinäre Ausdifferenzierung der Wissenschaften und deren entschiedene Abgrenzung von künstlerischen Darstellungsformen, sondern auch eine neue Kontaktzone zwischen Wissenschaft und Künsten, die dem Streit zwischen unterschiedlichen Formen der Weltwahrnehmung und -darstellung Raum gibt. Unter dem Namen »Ästhetik« hat sie sich als philosophische Subdisziplin etabliert. Sie ist allerdings weder vollumfänglich zu den Wissenschaften zu zählen, noch ist sie eine künstlerische Praxis. Im 19. und 20. Jahrhundert dient sie in der Auseinandersetzung zwischen Philosophie und Kunst als im doppelten Wortsinn undisziplinierter »Kampfplatz«,¹⁵ etwa bei Schelling für die Spannung zwischen »Vorbild und Gegenbild«¹⁶, oder bei Adorno, der in ihrem Feld für die Begegnung und die wechselseitige Angewiesenheit von philosophischer Reflexion und Rätsel des Kunstwerks argumentiert.¹⁷

Auch wenn es also eine lange Tradition der produktiven Spannung zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen der eher akademischen Theorie und der Literatur gibt, scheint diese Spannung in den vergangenen Jahrzehnten zumindest ein wenig verlorengegangen oder auch aufgelöst worden zu sein. Die Ästhetik des späten 20. Jahrhunderts greift wieder deutlich über den Gegenstandsbereich der Künste hinaus: Denn wenn in einer Gesellschaft alles ästhetisiert wird – also auch sämtliche Produkte und der Alltag aller einzelnen –, dann dehnt sich die Zuständigkeit der Ästhetik ebenfalls auf alle nur denkbaren Bereiche der Gegenwartskultur aus.¹⁸ Ästhetik steht damit aber zum Beispiel nicht mehr in der Spannung zwischen diskursiven Regeln und

künstlerischem Regelbruch, sondern untersucht selbst akademisch-kritisch geleitete sämtliche Kulturgegenstände unter dem Aspekt ihrer ästhetischen Erfahrung und Gestaltung. Die postmoderne Wendung der Ästhetik bringt auch für die Beziehung von Kunst und Philosophie beziehungsweise Theorie eine Öffnung. Beide sind im Rahmen einer Ästhetik nicht länger eng aufeinander verwiesen, sondern gehen spätestens seit den 1960er-Jahren mit ihrer eigenen »Entgrenzung« um:¹⁹ Während einerseits die Konzepte von Werk,²⁰ Urheberschaft und die Grenzen von Kunst selbst problematisch werden, wird andererseits vor dem Hintergrund disziplinärer Kunstwissenschaften die Funktion einer disziplinenlosen Ästhetik hinterfragt. Ästhetische Debatten sind seither auch von diesen Fragen nach Entgrenzung und erneuter Einhegung geprägt. Anstatt wechselseitige Irritation zu formulieren, bilden sich zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis zunehmend Korrespondenzverhältnisse aus, in denen sich beide in ihrem Erkenntnisfortschritt gegenseitig bestätigen. Auffällig ist das etwa im Zusammenhang ökologischer Theorie und künstlerischer Praxis oder bei zeitgenössischen Schreibexperimenten, in denen die eigenen (medien-)theoretischen Reflexionen literarisch umgesetzt und anschließend wieder paratextuell gerahmt und eingeordnet werden. Forschung und künstlerische Arbeit gehen dabei Hand in Hand. Vor den Gefahren einer solchen wissenschaftlich-künstlerischen Allianz warnt der polnische Schriftsteller Witold Gombrowicz im Jahr 1961 in seinen Tagebüchern:

Seid ihr womöglich der Ansicht, Wissenschaft und Kunst sollten gemeinsam voranstürmen, sich die Fackel von Hand zu Hand reichen, wie beim Marathonlauf? Überlasst solche Läufe den Sportlern. Die Zukunft verspricht unredlich, ja gnadenlos zu werden. Eine Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft im Namen des Fortschritts wäre rührend, aber der Dichter sollte wissen, dass der Professor ihn in dieser innigen Umarmung erdrücken würde. Die Wissenschaft ist eine Bestie. Glaubt nicht an die Menschlichkeit der Wissenschaft, nicht der Mensch reitet die Wissenschaft – sie nimmt sich ihn zum Steckenpferd!²¹

Wer in der gegenwärtigen Konstellation von Literatur und Wissenschaft wen erdrückt, ist, anders als in Gombrowiczs Deutung, nicht ausgemacht. In der innigen Umarmung grenzenlos ausgedehnter Ästhetisierungspraktiken und ihrer umfassenden professionellen Diskursivierung können sich allerdings weder Literatur noch Wissenschaft recht rühren, weil es weder Grenzen noch Spielraum, sondern vorwiegend fließende Übergänge zwischen den Bereichen gibt. Literatur verliert unter diesen Bedingungen – also unter den Voraussetzungen ihrer Immersion in andere Formen der Textproduktion – mögliche Alleinstellungsmerkmale und damit eventuell auch ihr irritierendes Moment, das normalisierte Kontexte und Erwartungshaltungen eigentlich enthüllen und dazu provozieren kann, sich neu zu ihnen zu verhalten.²²

Auch wenn Akteur:innen aus Wissenschaft und Literatur unter bestimmten Umständen kollaborieren und sich wechselseitig bestätigen, sollte ein spannungsfreies Verhältnis nicht die einzige Konstellation sein, in der sie interagieren. Theorie und künstlerische Praxis teilen eine gemeinsame, moderne Tradition wechselseitiger Infragestellung und Korrektur, die ihren Austragungsort im Bereich ästhetischer Theoriebildung hat – gerade in der wechselseitigen Verunsicherung, die nicht in Erklärung, Bestätigung oder schlichter Ergänzung aufgeht, liegt nämlich eine wesentliche kooperative Qualität. Ästhetische Theoriebildung steht dabei weder ganz auf der Seite der Wissenschaften noch auf derjenigen der Künste oder der Literatur; sie ist irritierbar durch künstlerische Arbeiten und kann daher neue kritische Fragen von den Rändern in die wissenschaftlichen Disziplinen hineinragen oder an die Künste zurückspielen. Dieses Verständnis eines irritierbaren Verhältnisses von Literatur und Theoriebildung enthält durchaus ein normatives Moment. Allerdings ist kein Begriff des Literarischen vorstellbar, der ohne normative Setzungen auskäme. Beschreibt man Literatur etwa »objektiv« als Ergebnis bestimmter historisch wandelbarer, sozialer Praktiken, so bedient man damit ebenfalls eine Norm, und zwar den Standard ihrer literatursoziologischen oder literaturhistorischen Einordnung.

Dass das Verhältnis zwischen vertrauten Ordnungen des Wissens und Irritationsmomenten sich gegenwärtig anders darstellt als zu

Lovecrafts Zeiten, lässt sich zum Beispiel auch in den Essays der Autorin Olivia Sudjic nachlesen. Sie befasst sich mit der Situation einer Schriftstellerin in einer digitalisierten Welt, die für sie einerseits neue Formen des Kontakts, andererseits aber auch ein starkes Gefühl der Ausgesetztheit bei ihr hervorruft. In *Exponiert*²³ thematisiert Sudjic nicht nur Spannungsverhältnisse zwischen dem Vertrauten und dem Nomadischen, sondern auch ihre eigene Hypersensitivität. Diese ist (wie bei Lovecrafts traumbegabter Figur Wilcox in der Cthuhlu-Erzählung) die Voraussetzung für ihre literarische Produktion. Andererseits exponiert sie sie aber auch sozial – und ist nicht zuletzt ein Effekt derjenigen sozialen Beziehungen, die das Internet verstärkt hervorbringt. Wie Lovecrafts übermäßig empfindsame Figur Wilcox reagiert Sudjic übersensibel auf die Erfahrung unwahrscheinlicher Zusammenhänge. Sie durchlebt Zustände extremer Wachsamkeit und beschreibt eine ungreifbare und unkontrollierbare Angst, die ihr Echo im Netz findet:

Es ist schwierig, Hilfe in Anspruch zu nehmen, wenn man das Gefühl hat (oder einem das Gefühl vermittelt wird), dass das Problem nicht real sei. Je mehr Menschen Ihnen sagen, dass Sie keinen Grund zur Sorge haben, desto schlimmer wird das Gefühl. Der Verdacht, dass die Angst nicht »real« ist, ist besonders quälend, denn nicht zu wissen, was real ist, ist vielleicht das Schlimmste daran. Deshalb tröste ich mich damit, mich selbst zu pathologisieren oder die Dinge mit Astrologie zu erklären – und es ist der Grund, warum das Internet im Allgemeinen einen solchen Sog ausübt. Es gibt Fremde, denen es genauso geht.²⁴

Die übermäßige Aufmerksamkeit des Angstzustandes und die Wachsamkeit sind zwar Voraussetzungen für die schöpferische Arbeit der Autorin. Sie werden zugleich aber auch als pathologisch erlebt, weil das Internet die selbstbestätigenden Schleifen der eigenen Pathologie aufrechterhält: Das irritierende Empfinden der eigenen Sensibilität wird dort im Austausch mit Gleichgesinnten diskursiviert. Das Erleben eigentlich unvorhergesehener Korrelationen stellt sich dabei als existenziell und vielleicht sogar als Normalität dar:

Das Internet hat die Art des menschlichen Seins unwiderruflich verändert. Es macht uns alle zu Weltenbummler:innen, und dennoch scheinen Nutzer:innen online zunehmend territorial zu sein. Festgefahren in der emotionalen Sicherheit dessen, was wir ohnehin bereits glauben, können wir dank Smartphones alles sofort entdecken und gleichzeitig einen Schleier darüber ziehen.²⁵

Obwohl mithilfe des Internets ganz neue Verknüpfungen hergestellt werden können, unterbricht seine Nutzung die vertrauten, stabilisierenden Formen des alltäglichen Kontakts, der üblicherweise den Hintergrund bildet, von dem sich unübliche Vorgänge abheben. Die sich online entwickelnden Regelmäßigkeiten und Feedbackschleifen wirken im Unterschied dazu allerdings nicht stabilisierend und verbindend, sondern vielmehr vereinzeln. Sie treiben im ungünstigsten Fall in Denkschleifen und Selbstisolation:

Das Internet kann die Angst vor Verurteilung oder sozialer Stigmatisierung nehmen, oft gerade wegen der Art, wie es Fremde zusammenbringen kann. Daraus sollte folgen, dass es Ängste abbaut, aber für viele scheint es den gegenteiligen Effekt zu haben. Man hat das Gefühl, dass alle hinter ihren Bildschirmen lauern und sich gegenseitig sichtbar oder unsichtbar beobachten. Wir sind wie gebannt von dem Spielautomaten unserer Newsfeeds. Wir werden hyperwachsam und überwachen jede Veränderung in unserer Umgebung auf eine mögliche Bedrohung hin.²⁶

Die Feedbackschleifen des Internets erlauben es jederzeit, auch sehr spezifische, »weirde« Korrelationen zu erkennen, mit anderen zu teilen, einander wechselseitig zu bestätigen und die Bestätigung schließlich wieder auf die eigenen Erlebnisse zu beziehen. Der Effekt dieser Vorgänge ist, dass eigentlich befremdliche und beängstigende Bezüge plötzlich als geteilte, gemeinsame Realität wahrgenommen werden. Die Verhältnisse von Normalität und Weirde kehren sich damit gewissermaßen um: Die Selbsterfahrung in unübersichtlichen Korrelationen des Internets wird weirde, leicht verrückte, aber unausweichliche Realität. Der von Lovecraft noch als »Normalität« definierte

Zustand, eben nicht alle denkmöglichen Korrelationen herstellen zu müssen, kommt durch die stetig verfügbare, wechselseitige Vernetzung und Verschaltung in der medialen Erweiterung des zentralen Nervensystems²⁷ tendenziell abhanden. Ein Symptom ist die von Sudjic beschriebene Erfahrung, »aus dem Vertrauten« ausgeschlossen zu sein.²⁸ Was lange Zeit die produktive Ausnahme war, nämlich der Spielraum literarischer Texte, mit vertrauten Wahrnehmungsweisen, sozialen und ästhetischen Spielregeln zu brechen, kann unter postdigitalen Bedingungen ein neuer, kommunikativer Normalzustand werden. Dabei löst sich nicht nur auf radikale Weise das Gefühl dafür auf, was real ist, sondern es entwickeln sich im Umkehrschluss auch vielfältige »Realitäten«, die jeweils nur eine begrenzte Anhängerschaft haben. Was fehlt, ist ein Raum des Austauschs und der Begegnung, in dem weithin geteilte, konventionelle Formen der Weltwahrnehmung und -beschreibung zwar hinterfragt werden können, diese Befragung aber nicht gleich derartig destabilisierend wirken würde, dass umgehend neue, »alternative« Wahrheiten behauptet werden müssten. In Form einer Selbstbeobachtung setzt sich Sudjics Text mit dieser postdigitalen Logik auseinander und macht sie damit auch mitteilbar.

Wollte man also Lovecrafts Idee der überfordernden Verknüpfungen, die nur mittels »poetry« oder »madness« korreliert werden können, in die postdigitale Gegenwart übertragen, dann ließe sich daraus zweierlei ableiten: Erstens erlaubt es die vernetzte, durchdigitalisierte Verfassung unserer Zeit in ungeahntem Maße, die unwahrscheinlichsten Verknüpfungen und Verbindungen herzustellen. Dieses zunächst aus der Literatur bekannte Verfahren wird damit zur Alltagspraxis, die die Rezipient:innen potenziell auf die eigenen neurotischen Verknüpfungen zurückwerfen und auf diese Weise passiv und defensiv machen kann, weil online stets schon die potenzielle Bestätigung ihrer ängstlichen Antizipationen wartet. Anstatt also – wie im Rahmen eines literarischen Textes oder einer künstlerischen Arbeit – die Irritation punktuell aushalten und zulassen zu können, entsteht eher ein unmittelbarer Bedarf nach der Festlegung auf eine neue »Realität«, die zum Beispiel eine Bestätigung der eigenen Ängste liefert. Das Internet und die digitalen Medien insgesamt öffnen die weirde Möglichkeit

einer Synthetisierung verfügbaren Wissens, die, nicht nur Lovecraft zufolge, in ein »new dark age« führen könnte.²⁹ Wenn die digital ermöglichten Verknüpfungen und Bezüge zwischen vormals abgegrenzten Bereichen des Wissens heute omnipräsent herstellbar sind, ist damit zweitens nicht automatisch auch eine ästhetische oder poetische Bedeutsamkeit verbunden. Um literarische Korrelationen hervorzu- bringen, also neue oder überraschende oder im positiven Sinne ir- ritierende Formen des Kontakts sowohl im Text wie auch zwischen Text und Leser:innen herzustellen, sind verantwortende Beobachtung und die Absicht zum Bruch mit dem Vertrauten (das zunächst als sol- ches erkannt werden muss und zu dem das omnipräsent Irritierende inzwischen gehört) nötig. Die Gegenwart ungeordneter, postdigi- taler Korrelationsverhältnisse erhöht dabei gegenwärtig den Druck auf Literatur und ihre Theorie, bedeutsame Formen des Kontakts und eine den Blick für neue Zusammenhänge öffnende, nicht bereits all- täglich medial ausgereizte Form von Irritation herzustellen. Vor dem Hintergrund der postdigitalen Verflechtungen scheint es schwieriger, den Selbstverständlichkeiten zu entkommen, weil im Netz rasch *alles* zur Selbstverständlichkeit werden kann. Genau das exponiert Sudjics Text, also die Realität der weirden Selbsterfahrungen im Netz. Zu er- kennen, wo und wie literarische Texte der Gegenwart unsere Gewohn- heiten, Erwartungen und Selbsterfahrungen irritieren, und für diese künstlerische Kontaktaufnahme zugänglich – also selbst irritierbar – zu bleiben, ist eine eigene, sich immer wieder neu aufdrängende Auf- gabe, und zwar insbesondere diejenige ästhetischer Theoriebildung.

Anmerkungen

- 1 H. P. Lovecraft, »The Call of Cthulhu«, in: ders., *The Complete Fiction*, New York: Barnes & Noble 2008, S. 355–379. Vgl. zu ersten Überlegungen zu diesem Kapitel Hanna Hamel, »Wo beginnt weirdness? Grenzgänge der Realität«, in: *LfB Journal* 9 (2024), S. 14.
- 2 H. P. Lovecraft, »Cthulhus Ruf«, in: ders., *Cthulhu. Geistergeschichten*, übers. v. H. C. Artmann, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 193–239, hier S. 193.
- 3 Ebd.
- 4 Vgl. Elvia Wilk, »Death by Landscape«, in: dies., *Death by Landscape. Essays*, New York: Soft Skull 2022, S. 3–24, hier S. 12 f., sowie Eva Geulen: »Lovecraft: Seine Welt und ihre Fans«, in: *Merkur* 844:73 (2019), S. 57–65.
- 5 Lovecraft, »The Call of Cthulhu«, S. 355.
- 6 Ebd., S. 365.
- 7 Mark Fisher, *Das Seltsame und das Gespenstische*, übers. v. Robert Zwarg, Berlin: Edition Tiamat 2017, S. 13 f.
- 8 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 9.
- 9 Michel Houellebecq, *Gegen die Welt, gegen das Leben. H. P. Lovecraft*, übers. v. Ronald Voullié, Köln: Dumont 2002, S. 32. Houellebecq hält über die Eingrenzung von Lovecrafts eigenen literarischen Welten fest: »Lovecrafts Schriften streben ein einziges Ziel an: den Leser in einen Zustand der *Faszination* zu versetzen. Die einzigen menschlichen Gefühle, die er gelten läßt, sind Verwunderung und Furcht. Ausschließlich darauf baut er sein Universum auf. Das ist zwar eine Beschränkung, aber eine bewußte und absichtliche Beschränkung. Und es gibt keine echte Schöpfung ohne eine bestimmte freiwillige Form von Blindheit.« (Ebd., S. 46).
- 10 Ebd., S. 114.
- 11 Immanuel Kant, »Zu Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit«, in: ders., *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2. Werkausgabe* Bd. XII, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013, S. 781–806, hier S. 781.
- 12 Ebd., S. 792.
- 13 Ebd., S. 799.
- 14 Johann Gottfried Herder, *Werke*, Bd. 3/1: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, hg. v. Wolfgang Proß, München, Wien: Hanser 2002, S. 22.
- 15 Karlheinz Barck, Dieter Kliche, »Ästhetik/ästhetisch«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe* Bd. 1, Stuttgart: Metzler 2000/2010, S. 308–400, hier S. 331.
- 16 F. W. J. Schelling, »Über Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium«, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2: 1801–1803, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 569–577, hier S. 573.

- 17 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 193. Punktuell ist das aufrührerische Potenzial dieses modernen Kontakts zwischen Philosophie und Kunst bis heute erhalten geblieben, etwa, wenn Christoph Menke vorführt, wie sich das Subjekt im Spannungsverhältnis zwischen ästhetischer Kraft und vernünftigen, erworbenem Vermögen selbst infrage stellen kann. Vgl. z. B. Christoph Menkes Studie zur Kraft der Kunst: Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*. Berlin: Suhrkamp 2013. Zur Entwicklung der Ästhetik vgl. auch Rüdiger Campe u. a., *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin: August 2014.
- 18 Vgl. Wolfgang Welsch, »Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?«, in: ders. (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München: Fink 1993, S. 13–47.
- 19 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013, S. 20.
- 20 Vgl. für die Literatur den Entwurf experimenteller Praktiken im Unterschied zum begrenzten Werk Annette Gilbert, *Literature's Elsewheres. On the Necessity of Radical Literary Practices*, übers. v. Cadenza Academic Translations Team and Antonia Hirsch, Cambridge/MA: MIT Press 2022.
- 21 Witold Gombrowicz, *Tagebuch 1953–1969*, übers. v. Olaf Kühl, Zürich: Kampa 2022, S. 724.
- 22 Das bedeutet nicht, dass künstlerische Arbeiten als »autonom« begriffen werden müssten – im Gegenteil, sie sind vielfach in kooperative Relationen eingebunden, arbeiten mit diesen aber auf eine irritierende Weise. Am ehesten noch kann man an dieser Stelle auf Adornos Formulierung zurückgreifen, der die Kunst gleichermaßen »als autonom und als fait social« beschrieb. (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 16).
- 23 Olivia Sudjic, *Exponiert*, übers. v. Simoné Goldschmidt-Lechner, Berlin: August 2023.
- 24 Ebd., S. 28.
- 25 Ebd., S. 59 f.
- 26 Ebd., S. 38.
- 27 Vgl. Marshall McLuhan: »[A]fter more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned.« Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, New York: Routledge 1964, S. 3. Mark Fisher kehrt die Formulierung um: »[E]s ist der kapitalistische Cyberspace, der nunmehr virtuell unbegrenzt Zugang zu uns hat: zu unserem Nervensystem und unserer Energie, zu unserem Begehren und unserer Aufmerksamkeit«. Mark Fisher, »Touchscreen Capture. Kommunikativer Kapitalismus und Pseudo-Gegenwart«, in: Marcus Quent (Hg.), *Absolute Gegenwart*, Berlin: Merve 2016, S. 54–73, hier S. 59.
- 28 Sudjic, *Exponiert*, S. 107.

- 29 Diese Beziehung zu einem neuen dunklen Zeitalter stellt James Bridle her: James Bridle, *New Dark Age. Der Sieg der Technologie und das Ende der Zukunft*, übers. v. Andreas Wirthensohn, München: C.H. Beck 2020.

Epilog: Ästhetische Intimität

Wenn man sich über einen längeren Zeitraum hinweg einer Thematik gewidmet hat, ist es beinahe unvermeidlich, auch in anderen, dem Thema scheinbar fremden Gegenständen und Kontexten Verknüpfungen und Bezüge zu denjenigen Fragen herzustellen, die einen umgetrieben haben. Während ich dabei war, die Gegenstände und Gedanken für dieses Buch zu sammeln und zu ordnen, sah ich David Cronenbergs Film *Crimes of the Future* (2022)¹. Ich fand darin in variiertes Form und gleichzeitig gebündelt zentrale Fragen und Probleme wieder, die mich im Rahmen der vorausgegangenen Kapitel beschäftigt haben. Ich schließe diesen Text deshalb mit einem kurzen Epilog, der von diesem Film ausgeht, in der Hoffnung, dass der Hinweis auf seine Bilder und seine Erzählung es erlauben, die vorangegangenen Gedanken noch einmal aus anderer Perspektive zu erhellen – und im besten Fall dabei das zu berühren und zu kontextualisieren, was der Film selbst vor Augen führt. Mit Bezug auf diesen Film und einen literarischen Text, und zwar den Roman *Hey guten Morgen, wie geht es dir?* von Martina Hefter, möchte ich die Aufmerksamkeit besonders auf einen am Rande bereits erwähnten Aspekt lenken, nämlich auf das Verhältnis von Körper und Kontakt.

Unter »Kontakt« versteht man nicht nur eine technische Verbindung, zum Beispiel in einem Stromkreis, sondern vor allem auch die subjektiv erlebte Erfahrung von Präsenz und Ko-Präsenz. »*Ich fühle mich! Ich bin!*«, schreibt Herder expressiv in seinem kurzen Text »Zum Sinn des Gefühls« in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.² Den zum Kontakt gehörigen Sinn bezeichnet er als »Gefühl«. Gemeint ist der Tastsinn. Im Unterschied zum »Gesicht« produziere das Gefühl beim Tasten keine zweidimensionalen »Flächen, Bilder, Figuren«, sondern seinerseits »Körper«.³ Alles, was das Auge wahrnehmen kann, sei hingegen ein Bild: »Wie auf die weiße Wand der dunklen Kammer, so fällt auf die Netzhaut des Auges ein Strahlenpinsel von allem, was vor ihm stehet, und kann nichts, als was da steht, eine Fläche, ein *Nebeneinander* aller und der verschiedensten sichtbaren Gegenstände zeich-

nen.«⁴ Die frühmoderne Aufteilung der Sinne mag aus heutiger Sicht vereinfachend erscheinen, aber sie erinnert auch an die Vielschichtigkeit jedes Wahrnehmungsvorgangs, der selbst eine Kooperation und Koordination mehrerer Sinne ist. Reduziert man die Wahrnehmung auf eine einzelne Form des sinnlichen Kontakts – etwa auf die visuelle Wahrnehmung über den Bildschirm – dann verlieren die Phänomene an Plastizität. Umgekehrt führt direkte körperliche Nähe nicht zwingend zur Erfahrung einer umfassenden Wahrnehmung; gerade der (visuelle) Abstand kann einen vollständigeren Eindruck einer Situation oder einer Person ermöglichen. Schließlich existieren verschiedene Formen sinnlicher Eindrücke in unserer Wahrnehmung nicht getrennt voneinander, sondern in andauernder Vermittlung. Erst durch die Nutzung konkreter Medien wie zum Beispiel eines Smartphones wird ein Teil des sinnlichen Spektrums nahezu unbemerkt temporär bevorzugt mit Informationen versorgt oder auch nachgereicht. Die resultierende Problematik, also die Herausforderungen eines sinnlichen Kontakts in einer postdigitalen Welt, in der einerseits bestimmte Sinne übermäßig gereizt, andere stark vernachlässigt werden, lässt sich in der Auseinandersetzung mit den künstlerischen Reflexionen von Cronenberg und Hefter erhellen.

Cronenberg widmet sich als Regisseur bereits seit einigen Jahrzehnten dem Zusammenspiel von neuen Technologien und organisch-körperlicher Existenz. Seine Protagonist:innen befinden sich in der Regel in abhängigen, oft problematischen und beängstigenden Verflechtungen mit ihrer organischen und anorganischen Umgebung. Viele seiner Filme können als kritischer Kommentar zu den sozialen Effekten einzelner Technologien gedeutet werden. Dabei lösen sich die Grenzen zwischen Körper und Medium in der Regel auf. *Videodrome* (1983)⁵ etwa befasst sich mit den medialen Praktiken von Videoaufzeichnungen, Fernsehausstrahlungen und Pornografie. Unter anderen wird in diesem Film der Bauchraum der Hauptfigur zum Abspielgerät für eine VHS-Kassette, die ihrerseits quasi körperlich wird, weil sie dafür eine knorpelig-organische Form annimmt.

In *Crimes of the Future* (2022)⁶ befindet sich die Menschheit im dystopischen Szenario eines Übergangsstadiums beschleunigter evo-

lutionärer Transformationen. Individuen bilden neue Organe aus, deren Funktion ihnen selbst unbekannt ist. Die meisten Menschen fühlen keinen Schmerz mehr und leiden auch nicht unter Infektionen, weshalb auf offener Straße Operationen durchgeführt werden. Eine radikale politische Gruppierung hat den eigenen Körper chirurgisch so modifiziert, dass ihre Mitglieder Plastik verdauen und sich von Kunststoffriegeln ernähren können. Im Unterschied zu vielen anderen Filmen des Regisseurs steht hier kein spezifisches Medium im Mittelpunkt der Erzählung. Die einzigen Geräte, die für den Plot eine Rolle spielen, sind organische Maschinen, die bei Operationen oder als Prothesen die Körperfunktionen der Menschen erhalten und verbessern sollen.

Die Protagonist:innen des Films sind die Performance-Künstler Saul Tenser (Viggo Mortensen) und seine Partnerin Caprice (Léa Seydoux). Saul besitzt als »artist of the inner landscape« nicht nur die selten gewordene Gabe, Schmerz zu empfinden; sein Körper bildet auch ständig neue Organe aus, die Caprice ihm in öffentlichen Performances operativ entfernt. Für Neo-Organe wie diejenigen von Saul hat die dystopische Gesellschaft eine »National Organ Registry« eingerichtet, eine kleine verstaubte Behörde, die unter anderem vorschreibt, dass die Organe durch Tätowierung im Körperinneren gekennzeichnet werden müssen. Tätowierungen dürfen dabei jedoch nicht, wie Caprice Saul zum Spaß vorschlägt, zum Beispiel einen Anker abbilden, sondern müssen »uniquely self-referential« sein. Auch die Tätowierungsarbeit übernimmt Caprice für Saul. Die Auftritte finden in einem kompetitiven sozialen Umfeld statt: »Everyone wants to be a performance artist these days«, sagt der Mitarbeiter der Registrierungsbehörde für neue Organe einmal. Die Praxis der öffentlichen Performances kulminiert schließlich in einem halblegalen Wettbewerb, dem »inner beauty pageant«, dessen Teilnehmer:innen unter anderem in der Kategorie »Best original organ with no known function« antreten. Darin greift der Film nicht nur eine gegenwärtige, konkurrenzgetriebene Kultur der Selbstdarstellung auf, sondern auch die Frage nach dem Sinn und den möglichen Grenzen anhaltender Selbstoptimierung.

Der Film problematisiert einerseits die Spielregeln eines zeitgenössischen Kunstbetriebs, andererseits eine Gesellschaft, für die Selbstinszenierung und Ästhetisierung der eigenen Existenz alltäglich geworden sind. Für deren Leerlaufen findet der Film einprägsame Bilder: Saul beobachtet zum Beispiel die Performance eines Tänzers, der sich am ganzen Körper Ohren angenäht hat, mit denen er aber nicht hören kann. Caprice wiederum nimmt am Auftritt einer Künstlerin teil, die sich das Gesicht aufschneiden lässt, um »offen« zu sein. Obwohl in diesem Film alle permanent mit ihren eigenen Körpern befasst sind, herrscht eine erstaunlich kühle Verhältnislosigkeit zwischen dem einzelnen Individuum und seinem Leib. Diese Beziehungslosigkeit zeigt sich nicht zuletzt bei Saul, der sich für die Teilnahme am Wettbewerb um innere Schönheit einen Reißverschluss in den Bauch einnähen lässt, um einfacheren Zugang zu den Organen zu erhalten. Ein funktionierender Kontakt zum eigenen, rätselhaft bleibenden Organismus entsteht dabei nicht. Erst am Ende des Filmes zeigt sich ein Hoffnungsschimmer: Saul, für den die Nahrungsaufnahme zur Qual geworden ist, wird in der letzten Filmszene von Caprice ein Plastikriegel gereicht, der ihn – möglicherweise – endlich von seinem Hunger erlöst.

Der Hunger nach Kontakt⁷ – einerseits nach einem Kontakt in der Selbstberührung, also einer geglückten Beziehung zum eigenen Körper und dessen Bedürfnissen, andererseits nach dem Berührtwerden durch andere – ist zentrales Thema des Films. Dieser Kontakt lässt sich allerdings nicht auf eine körperliche, taktile Berührung reduzieren. Im Gegenteil, die Figuren kommen ihrem Innersten durch das invasive Vordringen zu den eigenen Organen kein Stück näher. Die Versuche, das eigene Innenleben durch Operationen zu gestalten oder ihm über Tätowierungen den eigenen Willen förmlich einzuschreiben, bleiben unbefriedigend. Der im Film somit fehlende Kontakt zu sich selbst und der eigenen Sinnlichkeit ließe sich erst durch die Rückkehr zu bedeutsamen Relationen erreichen, die sich körperlich und evolutionär nicht erzwingen, aber potenziell über die ästhetische Praxis künstlerischer Arbeit herstellen ließen: Das legt zumindest die künstlerische Praxis von Saul und Caprice nahe. Diese ästhetische Praxis, nach der die beiden suchen, erfüllt sich allerdings nicht inner-

halb der erzählten Welt des Films (oder allenfalls punktuell und in Andeutungen), sondern wird als anhaltendes menschliches Bedürfnis durch den Film *Crimes of the Future* ausgestellt. Unter anderem nimmt Cronenberg dafür Bezug auf andere Arbeiten aus der Film- und Literaturgeschichte. So greift er etwa die Motive und Ideen eines eigenen, früheren Films auf, der denselben Titel trägt: *Crimes of the Future* (1970)⁸. Diese ausgestellte Selbstreflexivität lässt sich auch als Versuch einer Selbstberührung deuten, als Kontakt zum Prozess der eigenen künstlerischen Entwicklung. Zum anderen bezieht sich Cronenberg mit dem Titel *Crimes of the Future* auf den Roman *Hunger* von Knut Hamsun. Dessen Protagonist, ein Schriftsteller, irrt hungrig durch Oslo und möchte einen Text über die »Verbrechen der Zukunft oder die Freiheit des Willens« verfassen.⁹ Noch bevor er damit beginnen kann, verpfändet er seine Weste mit dem letzten Bleistift in der Tasche.¹⁰ Das Versagen gegenüber der selbstgestellten Aufgabe, einen beziehungsvollen Text über Vergangenheit und Zukunft zu schreiben, äußert sich schließlich auch darin, dass Hamsuns Protagonist vor Hunger schließlich nicht einmal mehr in der Lage ist, die Lebensmittel zu essen und zu verdauen, die er doch noch auftreibt. Über die Bezüge zum eigenen früheren Film und Hamsuns Roman stellt Cronenbergs aktueller Film beziehungsvollen Kontakt zur Kunst- und Literaturgeschichte her. Damit greift er frühere Ideen und Motive auf, arrangiert sie neu, und öffnet sie für eine kommende Rezeption. Der Film zeigt zudem, dass es sich bei dem gesuchten ästhetischen Kontakt nicht um die exklusive, rein körperliche Intimität zwischen zwei Individuen oder einem Individuum und dem eigenen Körper, sondern vielmehr um eine »nicht-persönliche«, ästhetisch realisierbare Form von Intimität handelt.¹¹ Außerdem demonstriert er in seinem dystopischen Szenario auch das Scheitern einer solchen ästhetischen Hoffnung, und zwar den Verlust des potenziellen Kontakts zueinander und zum Potenzial der eigenen, evolutionären und ästhetischen Geschichte, der letztlich – im Zusammenhang des Film – das größte denkbare Verbrechen an der Zukunft wäre.

Einen etwas anderen Blick auf die aktuellen Herausforderungen der Herstellung von Kontakt wirft Martina Hefter in ihrem Roman

Hey guten Morgen, wie geht es dir?, mit dem sie im Jahr 2024 den deutschen Buchpreis gewann.¹² Während bei Cronenberg der Kontaktverlust ein Problem ist, das sich in Variationen über die Zeiten hinweg immer wieder stellt, zeigen sich bei Hefter besonders deutlich die gegenwärtigen, medial bedingten Umstände. Juno, die Protagonistin, ist Tänzerin und lebt mit ihrem pflegebedürftigen Partner Jupiter, einem Schriftsteller, in Leipzig. Sie beginnt, online Nachrichten mit Love-Scammern auszutauschen. Einer ihrer Kontakte gibt sich als Owen Wilson aus Texas aus, lebt aber eigentlich, wie sich später herausstellt, in Nigeria und heißt Benu. Juno, die weit davon entfernt ist, auf das Love-Scamming hereinzufallen und selbst mit ihren Online-Rollen spielt, informiert sich über Benus Herkunftsregion:

Dann suchte sie die Stadt, in der Benu wohnte. Noch nie gehört, den Namen. Sie lag etwas von der Küste entfernt im Landesinneren, ungefähr zweihundert Kilometer weiter westlich floss der Niger.¹³

Die Protagonistin führt nun zwei Beziehungen; eine zunächst rein textbasierte zu Benu und eine mit ihrem Partner, mit dem sie zwar Raum an Raum lebt und schläft, aber sich sonst eher wenig austauscht. Das sich mit Benu im Text entspinnde Verhältnis gewinnt für sie immer mehr an Bedeutung. Insbesondere die Nähe, die sich über die potenziell permanente Erreichbarkeit per Smartphone ausdrückt, prägt auch ihre Gedanken und Handlungen im Verlauf eines Tages. Die Beziehung mit Jupiter hingegen kreist um existenzielle körperliche Bedürfnisse. Gemeinsam führen sie einen alltäglichen Kampf. Martina Hefter stellt die Aneinanderreihung von Herausforderungen anschaulich in einer Szene dar, in der eine Gutachterin in die Wohnung von Juno und Jupiter kommt, um zu überprüfen, ob Jupiter die von den beiden beantragte Pflegestufe tatsächlich zusteht:

Ob Juno für Jupiter kochte.
Wer Jupiter die Socken anzog.
Wer Jupiter die Schuhe anzog.
Wer Jupiter kämmte.

Wer Jupiter duschte.

Jupi und Juno sagten die Wahrheit, aber logen trotzdem.

Wenn sie beide ausschließlich die Wahrheit gesagt hätten, nämlich zum Beispiel dass sich Jupi die Socken meist allein anzog, weil er nicht wollte, dass Juno ihm half, würde dies Punkteabzug bedeuten.¹⁴

Obwohl sie denselben Wohnraum und ein Leben teilen, gleichen Alltagserfahrungen der beiden eher einem Computerspiel, in dem man eine Aufgabe nach der anderen erfüllen muss. Gleichzeitig erzählt der Roman auch, wie in der alltäglichen, existenziellen Nähe zwischen Juno und Jupiter eine Form der Intimität verloren gegangen ist, die Juno aber auf räumliche Distanz über den Austausch der Nachrichten mit Benu neu entdecken kann. Allerdings wird auch diese Nähe durch Verunsicherung und Misstrauen gefährdet: Selbst wenn Juno weiß, dass Benu nicht Owen Wilson ist (und Benu dies weiß), kann sie nie sicher sein, ob er ihr die Wahrheit über seine Absichten erzählt. Der beste Scam ist möglicherweise einer, in dem sich der Scammer als solcher offenbart und gerade darüber das Vertrauen seines Opfers gewinnt.¹⁵ Der Roman lässt außerdem offen, ob es sich bei Benu um eine reale Person handelt; real sind in jedem Fall die Effekte, die der kommunikative Austausch im Leben der Protagonistin hat.

Obwohl sich beide Beziehungen in scheinbar völlig unterschiedlichen Zusammenhängen entwickeln – der räumlichen Nähe und existenziellen Abhängigkeit auf der einen Seite und der Online-Kommunikation auf räumlichem Abstand und mit vielen virtuellen Elementen auf der anderen Seite – sind sie mit ähnlichen Herausforderungen konfrontiert: Immer müssen die Beziehungspartner:innen eine oder mehrere Rollen einnehmen, in denen sie nicht völlig aufgehen und die den Kontakt zwischen den Figuren hemmen oder sogar verhindern. Das liegt nicht nur an den Individuen, sondern auch an den Kontexten, in denen sie sich bewegen müssen. Dazu zählt auch der weitere, kulturelle Referenzrahmen, den die Figuren nur partiell miteinander teilen. Das wird besonders deutlich, wenn Juno versucht, Benu vom europäischen Ballett oder von künstlerischen Arbeiten zu berichten,

die ihr wichtig sind. Wiederholt gehen der Roman, aber auch Juno in ihren Chats mit Benu auf Lars von Triers Film *Melancholia* ein: »Den Film gibts online, den musst du mal gucken.«¹⁶

Selbst wenn der Kontakt zwischen Benu und Juno am Ende abbricht, gelingt es dem Roman, über die Erzählung der Beziehungen zwischen den Figuren Korrelationen zwischen unterschiedlichen Formen der Nähe und der Intimität herzustellen. Die Figur Juno zeigt sich als Kreuzungspunkt verschiedener Formen, Nähe und Kontakt zu erleben und zu gestalten. Sie findet zwar am Ende der Erzählung keine Erfüllung, aber auf der Ebene des Romans werden die unterschiedlichen, scheinbar unvermittelten Formen des Kontakts (räumlich und vernetzt), in der Darstellung so vernachlässigt, dass sie für die Leser:innen gemeinsam und mit ihren Wechselwirkungen sichtbar werden. Juno ist gleichermaßen mehrfach tätowierte Tänzerin, Scam-Partnerin und pflegende Komplizin. In ihr Leben – und auch in ihren Körper – schreiben sich verschiedene Formen der Nähe und des Kontakts ein, die gemeinsam auf eine grundsätzliche, potenziell realisierbare Offenheit füreinander verweisen. Der französische Philosoph Jean-Luc Nancy hat diese grundlegende Offenheit einmal als »ursprüngliche Pluralität der Ursprünge« bezeichnet, die auch existiert, wenn gar kein konkreter Anderer mit im Raum ist.¹⁷ Das bedeutet außerdem, dass der »Ursprung« der gemeinsamen Welt nie ein einzelner sein kann, sondern immer aus einer Vielfalt hervorgeht. Ein Ursprung steht von vornherein in Kontakt zu anderen, das heißt in »diskrete[m] Übergang zu *andere[n] Ursprüngen der Welt*.«¹⁸ Die künstlerische Praxis hat in Nancys Denken eine besondere Position inne, denn sie kann die Vielfalt der Ursprünge und des »Mit« zur Darstellung bringen: »»Literatur« besagt: Gemeinsam-sein dessen, was ohne gemeinsamen Ursprung ist, aber ursprünglich gemeinsam oder mit.«¹⁹ Der Roman von Hefter und der Film von Cronenberg machen beide auf je eigene Weise auf dieses Gemeinsam-sein aufmerksam und setzen verschiedene Formen und Herausforderungen des Kontakts in Korrelation zueinander. Damit öffnen sie den Blick und die Wahrnehmung dafür, wie Relationen auch außerhalb von künstlerischen Arbeiten erfahren und gestaltet werden können. Diese Darstellung hat nicht nur

Relevanz für die konkret gezeigten Beziehungen im Film oder in der Erzählung. Ihre Bedeutsamkeit reicht über die erzählten Welten hinaus, denn Roman und Film sind auf exemplarische Weise ästhetische Arbeit am Kontakt mit dem Nächsten, mag er, sie oder es räumlich und zeitlich weit entfernt oder auch ganz nah sein.

Anmerkungen

- 1 *Crimes of the Future*. R.: David Cronenberg, Kanada, Griechenland 2022, 108 min.
- 2 Johann Gottfried Herder, »Zum Sinn des Gefühls«, in: ders., *Werke*, Bd. 2: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, hg. v. Wolfgang Proß, München, Wien: Hanser 1987, S. 241–250, hier S. 244.
- 3 Johann Gottfried Herder: »Plastik (1770)«, in: ders., *Werke*, Bd. 2: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, S. 403–464, hier S. 407.
- 4 Johann Gottfried Herder: »Plastik (1778)«, in: ders.: *Werke*, Bd. 2: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, S. 465–542, hier S. 468.
- 5 *Videodrome*, R.: David Cronenberg, Kanada/USA 1983, 89 min.
- 6 *Crimes of the Future*. R.: David Cronenberg, Kanada/Griechenland 2022, 108 min.
- 7 Eine ähnliche Thematik zeigt sich auch in Cronenbergs Roman *Consumed*, David Cronenberg: *Consumed*, London: Harper Collins 2014, der auch in Übersetzung vorliegt: David Cronenberg: *Verzehrt*, übers. v. Tobias Schnettler, S. Fischer: Frankfurt a. M. 2014.
- 8 *Crimes of the Future*, R.: David Cronenberg, Kanada 1970, 63 min.
- 9 Knut Hamsun, *Hunger*, übers. v. Ulrich Sonnenberg, München: Manesse 2023, S. 10.
- 10 Ebd., S. 14.
- 11 Der amerikanische Philosoph Stanley Cavell gibt in *The World Viewed* Auskunft über eine Form von »Intimität«, die sowohl für die Philosophie relevant ist als auch in Filmen zur Darstellung kommen kann: »The love that philosophy can teach is the power to accept intimacy without taking it personally. Its opposite is vanity, which takes every attention personally and none intimately.« Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflexions on the Ontology of Film*, Cambridge/MA, London: Harvard University Press 1979, S. 100.
- 12 Martina Hefter, *Hey guten Morgen, wie geht es dir?* Stuttgart: Klett-Cotta 2024.
- 13 Ebd., S. 29.
- 14 Ebd., S. 107.
- 15 Vgl. zu verschiedenen Formen des Online-Scams auch Jenna Burrell, *Invisible users: youth in the Internet cafés of urban Ghana*, Cambridge/MA: MIT Press 2012, insbes. S. 55–79.
- 16 Hefter, *Hey guten Morgen, wie geht es dir?*, S. 41.
- 17 Jean-Luc Nancy, *singulär plural sein*, übers. v. Ulrich Müller-Schöll, Zürich: diaphanes 2012, S. 23.
- 18 Ebd., S. 29.
- 19 Ebd., S. 136 f.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969.
- *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
 - *Philosophische Terminologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
 - »Balzac-Lektüre«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, hg. v. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno u. a., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 139–157.
- Amlinger, Carolin: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin: Suhrkamp 2021.
- Amon, Alexander: »Der Aufstieg der KI-Freundinnen: Flirten ohne Hemmungen«, in: *Der Standard*, 22.08.2023, <https://www.derstandard.de/story/3000000183240/der-aufstieg-der-ki-freundinnen> [letzter Zugriff: 23.08.2023].
- Apprich, Clemens: *Vernetzt: Zur Entstehung der Netzwerkgesellschaft*, Bielefeld: transcript 2015.
- Aseva, Elisa: *Über Stunden. Posts*, Berlin: weissbooks 2021.
- Avanessian, Armen: *Miamification*, Berlin: Merve 2017.
- Bachtin, Michail M.: Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва »Художественная литература« 1975.
- »Kunst und Verantwortung«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 93 f.
 - »Das Wort im Roman«, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 154–300.
 - »Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik«, in: ders., *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, übers. v. Michael Dewey, Berlin/Weimar: Aufbau 1986, S. 262–506.
- Bajohr, Hannes: »Das Reskilling der Literatur. Einleitung zu *Code und Konzept*«, in: ders. (Hg.), *Code und Konzept*, Berlin: Frohmann 2016, S. 7–21.
- »Artifizielle und postartifizielle Texte. Über die Auswirkungen künstlicher Intelligenz auf die Erwartungen an literarisches und nichtliterarisches Schreiben«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 61:245 (2023), S. 37–61.
 - »Niemand schreibt allein. Nachwort zu (Berlin, Miami)«, in: ders., *(Berlin, Miami)*, Berlin: Matthes & Seitz: 2023, S. 239–267.

- Bajohr, Hannes/Annette Gilbert: »Platzhalter der Zukunft: Digitale Literatur II (2001–2021)«, in: dies. (Hg.), *Text + Kritik X* (2021): *Digitale Literatur II*, S. 7–21.
- Bajohr, Hannes/Simon Roloff: *Digitale Literatur zur Einführung*, Hamburg: Junius 2024.
- Bajohr, Hannes/Moritz Hiller (Hg.): *Text + Kritik X* (2024): *Das Subjekt des Schreibens. Über Große Sprachmodelle*.
- Balzac, Honoré de: *Verlorene Illusionen. Die menschliche Komödie. Die großen Romane und Erzählungen in zwanzig Bänden*, Bd. 6, übers. v. Hedwig Lachmann, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 1996.
- *Das Chagrinleder. Die menschliche Komödie. Die großen Romane und Erzählungen in zwanzig Bänden*, Bd. 18, übers. v. Hedwig Lachmann, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 1996.
 - *Von Edelfedern, Phrasendreschern und Schmierfinken. Die schrägen Typen der Journaille*, übers. v. Rudolf v. Bitter, Zürich: Manesse 2016.
- Barck, Karlheinz/Dieter Kliche: »Ästhetik/ästhetisch«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhardt Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe Bd. 1, Stuttgart: Metzler 2000/2010, S. 308–400.
- Barner, Ines: *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*, Göttingen: Wallstein 2021.
- Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.
- *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. v. Hans-Horst Henschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.
- Bassett, Caroline/Sarah Kember/Kate O’Riordan: *Furious. Technoclogical Feminism and Digital Futures*, London: Pluto Press 2020.
- Baßler, Moritz: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München: C.H. Beck 2022.
- »Laudatio auf Leif Randt«, in: *Friedrich-Hölderlin Preis 2023. Reden zur Preisverleihung am 04. Juni 2023*, Magistrat der Stadt Bad Homburg: Bad Homburg v. d. Höhe 2023, S. 25–30.
 - »Der neue Midcult. Vom Wandel populärer Leseschichten als Herausforderung der Kritik«, in: *Pop. Kultur und Kritik*, 28.06.2021, <https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcultautorvon-moritz-bassler-autordatum28-6-2021-datum/> [letzter Zugriff: 05.09.2024].
- Baßler, Moritz/Heinz Drügh: *Gegenwärtsästhetik*, Göttingen: Konstanz University Press 2021.
- Bender, Emily/Angelina McMillan-Major/Timnit Gebru/Shmargaret Shmittchell: »Über die Gefahren stochastischer Papageien. Können Sprachmodelle zu groß sein?«, in: Hannes Bajohr/Markus Krajewski (Hg.), *Quellcodekritik. Zur Philologie von Algorithmen*, übers. v. Peter Maier, Berlin: August 2024, S. 277–331.

- Benesch, Klaus: *Mythos Lesen. Buchkultur und Geisteswissenschaften im Informationszeitalter*, Bielefeld: transcript 2021.
- Berry, David M.: »The Limits of Computation. Joseph Weizenbaum and the ELIZA Chatbot«, in: *Weizenbaum Journal of the Digital Society* 3:3 (2023), S. 1–23.
- »AI is turning us into machines«, <https://iai.tv/articles/ai-is-turning-us-into-machines-auid-2044> [letzter Zugriff: 26.03.2025].
- Berry, David M.: »The Postdigital Constellation«, in: ders./Michael Dieter (Hg.), *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 44–57.
- Bisky, Jens: *Berlin. Biographie einer großen Stadt*, Berlin: Rowohlt 2019.
- Bolwin, Charlotte/Jasmin Degeling/Gabriel Geffert/Martin Kallmeyer/Gereon Rahnfeld/Nathalie Schäfer/Katia Schwerzman (Hg.), *Szenen kritischer Relationalität*. Lüneburg: Meson Press 2024.
- Booth, Wayne C.: »Der implizite Autor«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martínez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 142–152.
- Brandt, Jan: *Ein Haus auf dem Land/Eine Wohnung in der Stadt*, Köln: Dumont 2019.
- Braslavsky, Emma: *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, Berlin: Suhrkamp 2019.
- Bridle, James: *New Dark Age. Der Sieg der Technologie und das Ende der Zukunft*, übers. v. Andreas Wirthensohn, München: C.H. Beck 2020.
- Büchel, Christoph (Hg.): *Monte di Pietà*, Mailand: Fondazione Prada 2024.
- Bunz, Mercedes: *Vom Speicher zum Verteiler. Die Geschichte des Internet*, Berlin: Kadmos 2008.
- Burrell, Jenna: *Invisible users: youth in the Internet cafés of urban Ghana*, Cambridge/MA: MIT Press 2012.
- Byatt, Antonia S.: »The Djinn in the Nightingale's Eye«, in: dies., *The Djinn in the nightingale's eye: five fairy stories*, New York: Random House 1997, S. 93–277.
- *Der verliebte Dschinn*, übers. v. Melanie Walz, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 2022.
- Campe, Rüdiger/Anselm Haverkamp/Christoph Menke: *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin: August 2014.
- Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 269–282.
- »Writing Scenes and the Scene of Writing: A Postscript«, in: *MLN* 236:5 (2021), S. 1114–1133.
- Cascone, Kim: »The Aesthetics of Failure: ›Post-Digital‹ Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24:4 (2000), S. 12–18.
- Catani, Stephanie: »Generative Literatur: Von analogen Romanmaschinen zu KI-basierter Textproduktion«, in: dies. (Hg.), *Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste*, Berlin, Boston: de Gruyter 2024, S. 153–170.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflexions on the Ontology of Film*, Cambridge/MA, London: Harvard University Press 1979.

- Childress, Clayton: *Under the Cover. The Creation, Production, and Reception of a Novel*, Princeton and Oxford: Princeton University Press 2017.
- Cotten, Ann: *Die Anleitungen der Vorfahren*, Berlin: Suhrkamp 2023.
- Cramer, Florian: »What is ›post-digital‹«, in: *APRJA* 3:1, 2014, S. 11–23.
- Cramer, Florian/Petar Jandrić: »Postdigital: A Term That Sucks But Is Useful«, in: *Postdigital Science and Education* 3 (2021), S. 966–989.
- Crawford, Kate: *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Crisis of Artificial Intelligence*, New Haven: Yale University Press 2021.
- Cronenberg, David: *Consumed*, London: Harper Collins 2014.
- *Verzehrt*, übers. v. Tobias Schnettler, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2014.

- D**errida, Jacques: *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*, übers. v. Susanne Lüdemann, Berlin: Merve 1997.
- »The Future of the profession or the university without condition thanks to the ›Humanities‹ what could take place tomorrow«, in: Tom Cohen (Hg.), *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 24–57.
- Desrochers, Nadine/Patrizia Tomaszek: »Bridging The Unknown. An Interdisciplinary Case Study of Paratext in Electronic Literature«, in: Nadine Desrochers/Daniel Apollon (Hg.), *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*, Hershey: IGI 2014, S. 160–189.
- Dotzler, Bernhard J.: »Software«, in: Falko Schmieder/Georg Toepfer (Hg.), *Wörter aus der Fremde. Begriffsgeschichte als Übersetzungsgeschichte*, Berlin: Kadmos 2017, S. 212–214.
- »Was heißt: Gespräche führen mit Künstlicher Intelligenz?«, in: Hannes Bajohr/Moritz Hiller (Hg.), *Text + Kritik X (2024): Das Subjekt des Schreibens. Über Große Sprachmodelle*, S. 58–70.

- E**co, Umberto: »Die Struktur des schlechten Geschmacks«, in: ders., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a. M.: Fischer 1986, S. 59–115.
- Ehrmann, Daniel/Thomas Traupmann (Hg.): *Kollektives Schreiben*, Paderborn: Brill/Fink 2022.
- Engelmeier, Hanna: »Literarische Twitterbots. Überlegungen zu ihrer Machart und zu ihrem Fortleben in der Theorie«, in: Elias Kreuzmair u. a. (Hg.), *Feeds, Tweets & Timelines*, Bielefeld: transcript 2022, S. 93–110.
- Ernst, Christina/Hanna Hamel (Hg.): *Anthologie Nachbarschaften, 2020–2024, zfl-nachbarschaften.org* [letzter Zugriff: 02.07.2025].
- Ernst, Thomas: »Netzliteratur als Soziales Medium. Zur Kritik des Werkbegriffs«, in: Fotis Jannidis (Hg.), *Digitale Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 2017*, Stuttgart: Metzler 2022, S. 751–776.

Ettinger, Patrik/Mark Eisenegger/Marlis Prinzing/Roger Blum (Hg.): *Intimisierung des Öffentlichen. Zur multiplen Privatisierung des Öffentlichen in der digitalen Ära*, Wiesbaden: Springer 2019.

Evans, Sandra/Schamma Schahadat: »Einleitung: Nachbarschaft in Theorie und Praxis«, in: dies. (Hg.), *Nachbarschaft, Räume, Emotionen. Interdisziplinäre Beiträge zu einer sozialen Lebensform*, Bielefeld: transcript 2012, S. 7–27.

Felski, Rita: *The Limits of Critique*, Chicago, London: University of Chicago Press 2015.

Fisher, Mark: »Touchscreen Capture. Kommunikativer Kapitalismus und Pseudo-Gegenwart«, in: Marcus Quent (Hg.), *Absolute Gegenwart*, Berlin: Merve 2016, S. 54–73.

– *Das Seltsame und das Gespenstische*, übers. v. Robert Zwarg, Berlin: Edition Tiamat 2017.

Flusser, Vilém: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen: European Photography 2002.

– »Verbündelung oder Vernetzung?«, in: ders., *Medienkultur*, hg. v. Stefan Bollmann, Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 143–149.

Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 198–229.

Franzen, Johannes: »Was auf dem Spiel steht – Über den Untergang des Kulturjournalismus«, in: *54books*, 1. Februar 2024, <https://54books.de/was-auf-dem-spiel-steht-ueber-den-untergang-des-kulturjournalismus/> [letzter Zugriff: 05.09.2024].

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck 2010.

Gendolla, Peter/Jörgen Schäfer: »Playing With Signs. Towards an Aesthetic Theory of Net Literature«, in: dies., *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, Bielefeld: transcript 2007, S. 17–42.

Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil 1982.

– *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M., New York: Campus 1992.

– *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

– *Palimpsests. Literature in the second degree*, übers. v. Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press: Lincoln, London 1997.

– »Implizierter Autor, implizierter Leser?«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 233–246.

Geulen, Eva: »Lovecraft: Seine Welt und ihre Fans«, in: *Merkur* 844:73 (2019), S. 57–65.

- »Schreibszene: Fanfiction (mit einer Fallstudie zu Joshua Groß)«, in: Hanna Hamel/Eva Stubenrauch (Hg.), *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2023, S. 51–68.
 - Ghanbari, Nacim/Isabell Otto/Samantha Schramm/Tristan Thielmann (Hg.): *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, München: Fink 2018.
 - Ghanbari, Nacim: *Patronage und deutsche Literatur im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2024.
 - Gilbert, Annette: »Kollaterales Schreiben. Digitale Kollaboration im Zeitalter von Crowdfunding und Algotaylorismus«, in: dies./Hannes Bajohr (Hg.), *Text + Kritik X* (2021): *Digitale Literatur II*, S. 62–74.
 - *Literature's Elsewheres. On the Necessity of Radical Literary Practices*, übers. v. Cadenza Academic Translations Team und Antonia Hirsch, MIT Press: Cambridge/MA 2022.
 - Glanz, Berit: »I am a coal-truck«. Nature Writing und digitale Literatur«, in: *Merkur* 882:11 (2022), S. 79–86.
 - Goldsmith, Kenneth: *Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter*, übers. v. Swantje Lichtenstein und Hannes Bajohr, Berlin: Matthes & Seitz 2017.
 - Gombrowicz, Witold: *Kosmos*, übers. v. Olaf Kühn, unter Verwendung der Übersetzung von Walter Tiel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
 - *Tagebuch 1953–1969*, übers. v. Olaf Kühn, Zürich: Kampa 2022.
 - Gramelsberger, Gabriele: »Das Einmassieren der Daten. Zur Frage der Akteurialität der Algorithmen«, in: Hannes Bajohr/Moritz Hiller (Hg.), *Text + Kritik X* (2024): *Das Subjekt des Schreibens. Über Große Sprachmodelle*, S. 47–57.
 - Griem, Julika: *Szenen des Lesens. Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung*, Bielefeld: transcript 2021.
 - Groß, Joshua: *Flexen in Miami*, Berlin: Matthes & Seitz 2020.
 - Groß, Pola/Hanna Hamel (Hg.): *Sprache und Literatur* 51/1 (2022): *Neue Nachbarschaften. Stil und Social Media in der Gegenwartsliteratur*.
 - Guillory, John: *Professing Criticism. Essays on the Organization of Literary Study*, Chicago: University of Chicago Press 2022.
 - Guse, Juan S.: »Glitch«, in: Michel Chaouli, Jan Lietz, Jutta Müller-Tamm, Simon Schleusener (Hg.), *Stichwörter für die kritische Praxis*, Zürich: diaphanes 2023, S. 83–94.
- H**aas, Claude: »Kontrollierte Literatur. Überlegungen zur Gestik und Stilistik Leif Randts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 97 (2023), S. 95–102.
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, Berlin: Suhrkamp 2022.
- Hamel, Hanna/Eva Stubenrauch (Hg.): *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2023.

- Hamel, Hanna: *Übergängliche Natur. Kant, Herder, Goethe und die Gegenwart des Klimas*, Berlin: August 2021.
- »Wo beginnt weirdness? Grenzgänge der Realität«, in: *LfB Journal* 9 (2024), S. 14.
- Hamsun, Knut: *Hunger*, übers. v. Ulrich Sonnenberg, München: Manesse 2023.
- Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg, Wien: Residenz 1982.
- Hayles, N. Katherine: »Print is flat, code is deep. The Importance of Media-Specific Analysis«, in: *Poetics Today* 25:1 (2004), S. 67–90.
- *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago, London: University of Chicago Press 2005.
 - *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, London: University of Chicago Press 2012.
- Hefter, Martina, *Hey guten Morgen, wie geht es dir? Roman*, Stuttgart: Klett-Cotta 2024.
- Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Heidegger, Martin: »Das Wesen der Sprache«, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 12: *Unterwegs zur Sprache*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, S. 149–204.
- Heilmann, Till. A.: »Es gibt keine Software. Noch immer nicht oder nicht mehr«, in: Oliver Ruf (Hg.), *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*, Bielefeld: transcript 2018, S. 159–178.
- Henrickson, Leah: »Mit den Toten chatten. Die Hermeneutik von Thanabots«, in: Hannes Bajohr/Markus Krajewski (Hg.), *Quellcodekritik. Zur Philologie von Algorithmen*, übers. v. Ulrike Weber, Berlin: August 2024, S. 245–275.
- Herbstreuth, Mike: »Wir haben Facebook alarmiert, sie haben überhaupt nicht reagiert«, Deutschlandfunk, 07.12.2021, <https://www.deutschlandfunk.de/rohingya-klage-facebook-100.html> [letzter Zugriff 28.02.2025].
- Herder, Johann Gottfried: »Zum Sinn des Gefühls«, in: ders., *Werke*, Bd. 2: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, hg. v. Wolfgang Proß, München, Wien: Hanser 1987, S. 241–250.
- »Plastik (1770)«, in: ders., *Werke*, Bd. 2: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, hg. v. Wolfgang Proß, München, Wien: Hanser 1987, S. 403–464.
 - »Plastik (1778)«, in: ders., *Werke*, Bd. 2: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, S. 465–542.
 - *Werke*, Bd. 3/1: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, hg. v. Wolfgang Proß, München, Wien: Hanser 2002.
- Herrmann, Hans-Christian von: »Schreibmaschinenströme. Max Benses Informationsästhetik«, in: Wladimir Velminski (Hg.), *Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht*, Bielefeld: transcript 2009, S. 51–61.
- Hörl, Erich: »Die technologische Bedingung. Zur Einführung«, in: ders. (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 7–53.

- Houellebecq, Michel: *Gegen die Welt, gegen das Leben*. H. P. Lovecraft, übers. v. Ronald Voullié, Köln: Dumont 2002.
- Hron, Irina/Håkan Möller (Hg.): *Neighborliness. Poetics, Politics, and Practices of Neighbor-Love*, Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien 2025.
- Hui, Yuk: *On the Existence of Digital Objects*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2016.
- Hungerford, Amy: *Making Literature Now*, Stanford: Stanford University Press 2016.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink 1972.
- Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Niemeyer: Tübingen 1999.
- Jannidis, Fotis/Steffen Martus/Leonard Konle/Jörn Kreutel: »Was verändert sich eigentlich? Korpusanalytisch basierte Wissenschaftsgeschichte der germanistischen Praxis am Beispiel der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*«, in: Fotis Jannidis (Hg.), *Digitale Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 2017*, Stuttgart: Metzler 2022, S. 97–140.
- Kane, Carolyn L.: *High-Tech Trash. Glitch, Noise and Aesthetic Failure*, Oakland: University of California Press 2019.
- Kant, Immanuel: »Zu Johann Gottfried Herder: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit«, in: ders., *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2. Werkausgabe*, Bd. XII, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013, S. 781–806.
- Kempke, Kevin/Lena Vöcklinghaus/Miriam Zeh (Hg.): *Institutsprosa. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf akademisches Schreiben*, Leipzig: Spector Books 2019.
- Kierkegaard, Sören: *Der Liebe Tun. Etlche christliche Erwägungen in Form von Reden*, Simmerath: Grevenberg 2003.
- Kirschenbaum, Matthew: »Prepare for the Textpocalypse«, in: *The Atlantic*, 8.3. 2023, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318/> [letzter Zugriff: 23.08.2023].
- *Track Changes. A Literary History of Word Processing*, Cambridge/MA, London: Belknap Press of Harvard University Press 2016.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986.
- »Es gibt keine Software«, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 225–242.

- Krämer, Sybille: »Der ›Stachel des Digitalen‹ – ein Anreiz zur Selbstreflexion in den Geisteswissenschaften? Ein philosophischer Kommentar zu den Digital Humanities in neun Thesen«, in: *Digital Classics Online* 4:1 (2018), S. 5–11.
- Kreuzmair, Elias/Magdalena Pflock/Eckhard Schumacher: *Feeds, Tweets & Timelines*, Bielefeld: transcript 2022.
- Kreuzmair, Elias: »Was war Twitteratur?«, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2016/02/04/was-war-twitteratur/>. Merkur-Blog, 04.02.2016 [letzter Zugriff: 13.10.2024].
- »Die Zukunft der Gegenwart (Berlin, Miami). Über die Literatur der ›digitalen Gesellschaft‹«, in: Hannes Bajohr/Annette Gilbert (Hg.), *Text + Kritik X* (2021): *Digitale Literatur II*, S. 35–46.
- Kristeva, Julia: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, in: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, übers. v. Michel Korinman u. Heiner Stück, Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 345–375.
- »The bounded text«, in: dies., *Desire in Language*, Oxford: Basil Blackwell 1982, S. 36–63.
- Landow, George P.: »What's a Critic to Do? Critical Theory in the Age of the Hypertext«, in: ders. (Hg.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1994, S. 1–48.
- *Hypertext 2.0*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1997.
- Latour, Bruno: »Why has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 225–248.
- *Wir sind nie modern gewesen*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
 - *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, übers. v. Gustav Roßler, Berlin: Suhrkamp 2014.
 - *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, übers. v. Achim Russer u. Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2017.
 - *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Berlin: Suhrkamp 2017.
 - *Das terrestrische Manifest*, übers. v. Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2018.
 - *Der Berliner Schlüssel. Erkundung eines Liebhabers der Wissenschaft*, übers. und mit einem Kommentar von Gustav Roßler, Berlin: botopress 2021.
 - *Wo bin ich? Lektionen aus dem Lockdown*, übers. v. Achim Russer u. Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2021.
- Lauer, Gerhard: *Lesen im digitalen Zeitalter*, Darmstadt: WBG 2020.
- Lefebvre, Henri: *Das Recht auf Stadt*, übers. v. Birgit Althaler, Hamburg: Nautilus 2016.
- Lethem, Jonathan: »The Ecstasy of Influence: A Plagiarism«, in: *Harper's Magazine* (Februar 2007), <https://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/> [letzter Zugriff: 26.07.2023].

- Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, New Jersey: Princeton University Press 2015.
- Leweke, Anke: »Opulenter Kostümfilm mit rasantem Tempo«, in: Deutschlandfunk Kultur, 22.12.2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/film-verloerene-illusionen-100.html> [letzter Zugriff: 08.04.2025].
- Li, Pengfei/Jianyi Yang/Mohammad A. Islam/Shaolei Ren: »Making AI Less ›Thirsty‹: Uncovering and Addressing the Secret Water Footprint of AI Models«, in: arXiv:2304.03271v5, <https://arxiv.org/abs/2304.03271> [letzter Zugriff: 11.04.2025].
- Lovecraft, H. P.: »The Call of Cthulhu«, in: ders., *The Complete Fiction*, New York: Barnes & Noble 2008, S. 355–379.
- »Cthulhu Ruf«, in: ders., *Cthulhu. Geistergeschichten*, übers. v. H. C. Artmann, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 193–239.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Lukács, Georg: *Balzac und der französische Realismus*, Berlin: Aufbau 1953.
- M**achinek, Angelika: »Wozu Literaturkritik? Empirische und innerbetriebliche Bedeutung von Rezensionen«, in: *Text + Kritik* 100 (1988): *Über Literaturkritik*, S. 82–88.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge/MA, London: MIT Press 2001.
- Marino, Marc. C.: »Critical Code Studies. Ein Manifest«, übers. v. Hannes Bajohr, in: Hannes Bajohr/Markus Krajewski (Hg.), *Quellcodekritik. Zur Philologie von Algorithmen*, Berlin: August 2024, S. 27–60.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, New York: Routledge 1964.
- Meissner, Janneke/Philipp Ohnesorge/Eckhard Schuhmacher/Jodok Trösch (Hg.): *Glitches [= Bildbruch – Beobachtungen an Metaphern 5]* (2023).
- Menke, Christoph: *Die Kraft der Kunst*, Berlin: Suhrkamp 2013.
- Mohs, Johanne/Katrin Zimmermann/Marie Caffari (Hg.): *Schreiben im Zwiegespräch/Writing as Dialogue. Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur*, Bielefeld: transcript 2019.
- Moretti, Franco: *Distant Reading*, übers. v. Christine Pries, Göttingen: Wallstein 2016.
- Mühlhoff, Rainer: »Digitale Entmündigung und User Experience Design. Wie digitale Geräte uns nudgen, tracken und zur Unwissenheit erziehen«, in: *Leviathan* 46:4 (2018), S. 551–573.
- Müller-Sievers, Helmut: *Lesen als reine Erfahrung. Inklusion und Diversität im Dialog mit William James*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2022.
- N**ancy, Jean-Luc: *singular plural sein*, übers. v. Ulrich Müller-Schöll, Zürich: diaphanes 2012.

Negroponte, Nicholas: »Beyond Digital«, in: *Wired* 6:12 (1998), <https://web.media.mit.edu/~nicholas/Wired/WIRED6-12.html> [letzter Zugriff 11.02.2024].

Nelson, Ted: *Literary Machines*, Sausalito: Mindful Press 1981.

Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, *Also sprach Zarathustra*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin, New York: de Gruyter 1999.

Ohnesorge, Philipp: »nicht eingefroren, sondern vital u. lebendig. Glitches als Heimsuchung in Juan S. Guses Miami Punk«, in: Elias Kreuzmair/Eckhard Schumacher (Hg.), *Literatur nach der Digitalisierung*, Berlin: de Gruyter 2022, S. 147–171.

Pariser, Eli: *Filter Bubble. Wie wir im Internet entmündigt werden*, übers. v. Ursula Held, München: Hanser 2012.

Paßmann, Johannes: *Die soziale Logik des Likes. Eine Twitter-Ethnografie*, New York: Campus 2018.

Pasquinelli, Matteo: *The Eye of the Master: A Social History of Artificial Intelligence*, London/New York: Verso 2023.

Penke, Niels: »Populäre Schreibweisen. Instapoetry und Fan-Fiction«, in: Hannes Bajohr/Annette Gilbert (Hg.), *Text + Kritik X (2021): Digitale Literatur II*, S. 91–105.

– *Instapoetry. Digitale Bild-Texte*. Metzler: Berlin 2022.

Picard, Rosalind W.: *Affective Computing*, Cambridge/MA: MIT Press 1997.

Pohrt, Wolfgang: *Werke 3. Honoré de Balzac. Der Geheimagent der Unzufriedenheit*, hg. v. Klaus Bittermann, Berlin: Klaus Bittermann 2018.

Porombka, Stephan/Wolfgang Schneider/Volker Wortmann (Hg.): *Kollektive Kreativität*, Tübingen: Francke, 2006

Porombka, Stephan/Mathias Mertens (Hg.): *Statusmeldungen. Schreiben in Facebook*, Salzhemmendorf: Blumenkamp 2010.

Raulff, Ulrich: »Die *Minima Moralia* nach fünfzig Jahren. Ein philosophisches Volksbuch im Spiegel seiner frühen Kritik«, in: ders./Andreas Bernard (Hg.), *Theodor W. Adorno. »Minima Moralia« neu gelesen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 123–131.

Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013.

Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2022.

Reinhard, Kenneth: »Neighbor«, in: Barbara Cassin/Emily Apter/Jacques Lezra/Michael Wood (Hg.), *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, übers. v. Steven Rendall u. a., Princeton, Oxford: Princeton University Press 2014, S. 706–712.

Rettberg, Scott: *Electronic Literature*, Cambridge u. a.: Polity Press 2018.

- Roose, Kevin: »A Conversation With Bing's Chatbot Left Me Deeply Unsettled«, in: *New York Times*, 16.02.2023, <https://www.nytimes.com/2023/02/16/technology/bing-chatbot-microsoft-chatgpt.html> [letzter Zugriff: 23.08.2023].
- Russell, Legacy: *Glitch Feminismus*, übers. v. Ann Cotten, Barbara Eder u. a., Leipzig: Merve 2021.
- Sargnagel, Stefanie: *Statusmeldungen*, Hamburg: Rowohlt 2017.
- *Dicht. Aufzeichnungen einer Tagediebin*, Hamburg: Rowohlt 2021.
- Schäfer, Jörgen: »Gutenberg Galaxy Revis(it)ed. A Brief History of Combinatory, Hypertextual and Collaborative Literature from the Baroque Period to the Present«, in: Peter Gendolla/Jörgen Schäfer (Hg.), *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, Bielefeld: transcript 2007, S. 121–160.
- Schelling, F. W. J.: »Über Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium«, in: ders., *Ausgewählte Schriften* Bd. 2, 1801–1803, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 569–577.
- Schieb, Roswitha: *Berliner Literatur-Geschichte. Epochen, Werke, Autoren, Schauplätze*, Berlin: Elsegold 2019.
- Schmidt, Marie: »Aber was ist mit dem Nazi?«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 05.07.2021, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/moritz-bassler-midcult-identitaetspolitik-1.5343159> [letzter Zugriff: 05.09.2024].
- Schönthaler, Philipp: *Die Automatisierung des Schreibens und Gegenprogramme der Literatur*, Berlin: Matthes & Seitz 2022.
- *Wie rationale Maschinen romantisch wurden. KI, Kreativität und algorithmische Postrationalität*, Berlin: Matthes & Seitz 2024.
- »Zuses Wohnzimmer«, in: Christina Ernst/Hanna Hamel (Hg.), *Anthologie Nachbarschaften*, 2020–2024, zfl-nachbarschaften.org [letzter Zugriff: 02.07.2025].
- Schrefel, Magdalena: »Selbstporträt der Autorin in ihrem Arbeitszimmer«, in: Christina Ernst/Hanna Hamel (Hg.), *Anthologie Nachbarschaften*, 2020–2024, zfl-nachbarschaften.org [letzter Zugriff: 02.07.2025].
- Schröter, Jens: »Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?«, in: Jens Schröter/Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2004, S. 7–30.
- Schröter, Jens/Christoph Ernst/Martin Warnke: »Quantum Computing and the Analog/Digital Distinction«, in: *Grey Room* 86 (2022), S. 28–49.
- Schües, Christina: »Nachbarschaft – eine fragile Beziehung«, in: Michael Staudigl (Hg.), *Gesichter der Gewalt. Beiträge aus phänomenologischer Sicht*, Paderborn: Fink 2014, S. 333–351.
- Schütte, Andrea: »Glitches in der Gegenwartsliteratur. Zur Funktion und Bedeutung eines literarischen Phänomens«, in: Janneke Meissner/Philipp Ohne-sorge/Eckhard Schuhmacher/Jodok Trösch (Hg.), *Glitches [= Bildbruch. Beobachtungen an Metaphern* 5 (2023)], S. 95–106.

- Schüttpelz, Erhard/Sebastian Gießmann: »Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand«, in: AG Medien der Kooperation (Hg.), *Navigationen* 15:1 (2015), S. 7–54.
- Schumacher, Eckhard: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Seiler, Lutz: *Stern 111*, Berlin: Suhrkamp 2020.
- Sennett, Richard: *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*, übers. v. Michael Bischoff, Berlin: Hanser 2012.
- *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, übers. v. Reinhard Kaiser, Frankfurt a. M.: Fischer 1983.
- Setz, Clemens J.: *Monde vor der Landung*, Berlin: Suhrkamp 2023.
- *Das All im eignen Fell. Eine kurze Geschichte der Twitterpoesie*, Berlin: Suhrkamp 2024.
 - »Die Poesie der Glitches«, in: *Logbuch Suhrkamp*, <https://www.logbuch-suhrkamp.de/clemens-j-setz/die-poesie-der-glitches/> [letzter Zugriff 16.09.2024].
- Shoemaker, Tyler: »Verkettete Textualität«, in: Hannes Bajohr/Markus Krajewski (Hg.), *Quellcodekritik. Zur Philologie von Algorithmen*, Berlin: August 2024, S. 217–243.
- Simanowski, Roberto: *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Simanowski, Roberto (Hg.): *Text + Kritik* 125 (2001): *Digitale Literatur*.
- Simmel, Georg: »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 116–131.
- Soltau, Hannes: »Literatur als Breitensport. Warum will jeder zweite Deutsche ein Buch schreiben?«, in: *Tagesspiegel*, 28.04.2023, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/literatur-als-breitensport-warum-will-jeder-zweite-deutsche-ein-buch-schreiben-9739376.html> [letzter Zugriff: 08.09.2024].
- Spoerhase, Carlos/Juliane Vogel: »Gegenwartsliteratur als Herausforderung des Literarischen«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 97 (2023), S. 857–864.
- Spoerhase, Carlos/Erika Thomalla: »Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139:2 (2020), S. 145–163.
- Spoerhase, Carlos/Steffen Martus: *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2022.
- Stadelmaier, Philipp: »Aufstieg und Fall eines Schreiberlings«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.12.2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/verlorene-illusionen-xavier-giannoli-rezension-1.5718553> [letzter Zugriff: 08.04.2025].
- Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2021.
- Star, Susan Leigh/James R. Griesemer: »Institutionelle Ökologie. ›Übersetzungen‹ und Grenzobjekte. Amateure und Professionelle im Museum of Vertebrate

- Zoology in Berkeley, 1907–39 (1989)«, in: Susan Leigh Star, *Grenzbjekte und Medienforschung*, hg. v. Sebastian Gießmann u. Nadine Taha, Bielefeld: transcript 2017, S. 81–115.
- Stemberger, Martina: »That’s so meta I love it omg«. Fanfiction als Metafiktion«, in: Hanna Hamel/Eva Stubenrauch (Hg.), *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2023, S. 69–96.
- Stryjak, Jürgen: »Von der virtuellen zur realen Revolution«, in: Deutschlandfunk Kultur, 26.09.2016, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/arabischer-fruehling-von-der-virtuellen-zur-realen-100.html> [letzter Zugriff 11.10.2024].
- Sudjic, Olivia: *Exponiert*, übers. v. Simoné Goldschmidt-Lechner, Berlin: August 2023.
- Sudmann, Andreas: »Artificial Neural Networks, Postdigital Infrastructures and the Politics of Temporality«, in: Axel Volmar/Kyle Stine (Hg.), *Media Infrastructures and the Politics of Digital Time. Essays on Hardwired Temporalities*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2021, S. 279–294.
- Tenen, Dennis Yi: *Literary Theory for Robots. How Computers Learned to Write*, New York: W. W. Norton & Company 2024.
- Theisohn, Philipp/Christine Weder (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn: Fink 2013.
- Todorov, Tzvetan: *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique, suivi de: Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil: Paris 1981.
- Twellmann, Marcus: »Assemblage (Collage, Montage): für einen neuen Formalismus«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 93 (2019), S. 239–261.
- Varatharajah, Senthuran: *Vor der Zunahme der Zeichen. Roman*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2018.
- Virilio, Paul: *Der große Beschleuniger*, übers. v. Paul Maercker, Wien: Passagen 2012.
- Warner, John: *More than Words. How to Think About Writing in the Age of AI*, New York: Basic Books 2025.
- Weatherby, Leif: »ChatGPT Is an Ideology Machine«, in: *Jacobin*, 17.04.2023, <https://jacobin.com/2023/04/chatgpt-ai-language-models-ideology-media-production> [letzter Zugriff 10.04.2025].
- Webber, Andrew J. (Hg.): *The Cambridge Companion to the Literature of Berlin*, Cambridge: Cambridge University Press 2017.
- Weitin, Thomas: »Die digitale Nachhaltigkeit der Geisteswissenschaften«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 65 (2021), S. 495–463.
- Wiele, Jan: »Warum ist die Gegenwartsliteratur so schlecht?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.12.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/>

- rezensionen/belletristik/moritz-bassler-warum-ist-die-gegenwartsliteratur-so-schlecht-18485208.html [letzter Zugriff: 05.09.2024].
- Wiener, Norbert: *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*, London: Free Association Books 1989.
- Wilk, Elvia: »Death by Landscape«, in: dies., *Death by Landscape. Essays*, New York: Soft Skull 2022, S. 3–24.
- Wilke, Tobias: »Konkrete Texte/diskrete Zeichen. Poetische Einsätze digitaler Schreibverfahren in den 1960er Jahren«, in: Hanna Hamel/Eva Stubenrauch (Hg.), *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2023, S. 97–127.
- Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*, München: Fink 2008.
- Wolff, Clara Cosima mit EleutherAI und GPT-3: *Algorithmische Affären und Binär-codebekenntnisse oder Wie schaffen wir gemeinsam Text?*, Berlin: SUKULTUR 2023.
- Zenthöfer, Jochen: »Medienphilosoph Xun ist eine italienische KI-Erfindung«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.04.2025, <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/medienphilosoph-jianwei-xun-ist-eine-italienische-ki-erfindung-110400154.html> [letzter Zugriff: 04.04.2025].
- Žižek, Slavoj/Eric L. Santner/Kenneth Reinhard: *The Neighbor. Three Inquiries in Political Theology*, Chicago, London: The University of Chicago Press 2013.
- Zweig, Stefan: *Drei Meister*, Leipzig: Insel 1923.

Filme:

- Crimes of the Future*, R.: David Cronenberg, Kanada 1970, 63 min.
- Crimes of the Future*. R.: David Cronenberg, Kanada/Griechenland 2022, 108 min.
- Furiosa: A Mad Max Saga*, R.: George Miller, Australien 2024, 148 min.
- Mad Max: Fury Road*, R.: George Miller, USA/Australien 2015, 120 min.
- Matrix Resurrections*. R.: Lana Wachowski, USA/Deutschland 2021, 148 min.
- The Cleaners*, R.: Hans Block, Moritz Riesewick, Deutschland 2018, 88 min, <https://www.bpb.de/mediathek/video/273199/the-cleaners/> [letzter Zugriff: 13.07.2025].
- The Matrix*, R.: Die Wachowskis. USA/Australien 1999, 136 min.
- Three Thousand Years of Longing*, R.: George Miller, Australien 2022, 108 min.
- Verlorene Illusionen*, R.: Xavier Gianolli, Frankreich 2021, 144 min.
- Videodrome*, R.: David Cronenberg, Kanada/USA 1983, 89 min.
- Weitermachen Sanssouci*, R.: Max Linz, Deutschland 2019, 90 min.

Websites:

- »Crimes of the Future (2022)«, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Crimes_of_the_Future_\(2022\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Crimes_of_the_Future_(2022)) [letzter Zugriff: 13.04.2025].
- »Ann Cotten«, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, https://de.wikipedia.org/wiki/Ann_Cotten [letzter Zugriff: 23.09.2024].
- Friedrich-Schiller Universität Jena, Website, <https://www.uni-jena.de/237424/m-a-professionelles-schreiben> [letzter Zugriff: 16.09.2024].
- Monte di Pietà, A project by Christoph Büchel, Fondazione Prada Venezia, <https://www.youtube.com/watch?v=Wh0y2x1dszY> [letzter Zugriff: 28.01.2025].
- »Radiokolleg: Kleine Geschichte des Internets (4)«, ausgestrahlt am 26.06.2025 auf Ö1, <https://oe1.orf.at/player/20250626/798312> [letzter Zugriff: 29.05.2025].
- »The Dispersed Art Collection at Monte di Pietà and the Misfortunes of Marquis Campana«, in: *Milestonerome*, 26.10.2015, <https://www.milestonerome.com/2015/10/the-dispersed-art-collection-at-monte-di-pieta-and-the-marquis-campana/> [letzter Zugriff: 28.01.2025].
- Website der Fondazione Prada: <https://www.fondazioneprada.org/visit/visit-venice/?lang=en> [letzter Zugriff: 28.01.2025].

Dank

Nichts entsteht ohne Zusammenarbeit. Den institutionellen Rahmen für die Arbeit an diesem Buch hat das Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung geboten, mit großzügiger Förderung durch die Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Gesundheit, Pflege und Gleichstellung; ich bedanke mich bei Eva Geulen und bei den Kolleg:innen am ZfL für den intensiven Austausch in gemeinsamen Arbeitskreisen, Veranstaltungen und Publikationen, besonders bei Gwendolin Engels, Christina Ernst, Alexander Friedrich, Moritz Gansen, Pola Groß, Dirk Naguschewski, Eva Stubenrauch und Tobias Wilke. Danken möchte ich ebenfalls allen, die an anderen Orten Räume für den Austausch geöffnet und an diesem teilgenommen haben, besonders Hans-Christian von Herrmann und Johanne Mohs.

Dafür, dass der Text in die Hülle dieses Buches fand, danke ich Andreas Rötzer sowie Monika Grucza-Nápoles, Martin Hager, Thomas Maier, Morten Paul, Magdalena Schrefel und Karin von Sivers-Habermann. Herzlich danken möchte ich denjenigen, die frühere Fassungen in Teilen oder ganz gelesen und mit Anmerkungen und Hinweisen versehen haben, und zwar Maria Hamel, Yannick Oster, Philipp Schlögl, Jonathan Stafford, Henning Trüper und David Weber. Für ihre Lektorate danke ich sehr Alexandra Heimes und Philipp Schönthaler. Danken möchte ich nicht zuletzt den Studierenden, die in den vergangenen Semestern mit mir über viele der hier bearbeiteten Themen an der TU Berlin, der Akademie der Bildenden Künste und der Universität der Bundeswehr München diskutiert haben.

Die Publikation dieses Buches erfolgte mit Mitteln des IFV »Stadt, Land, Kiez. Nachbarschaften in der Berliner Gegenwartsliteratur« (Leibniz-Zentrum für Literatur und Kulturforschung, 2019–2024), gefördert durch die Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Gesundheit, Pflege und Gleichstellung.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.matthes-seitz-berlin.de und steht unter der Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>). Diese Lizenz erlaubt die Nutzung und Weitergabe des Werkes in jedem Medium oder Format, sofern die/der Originalautor/in und die Quelle angemessen genannt, die Lizenz angegeben und keine Bearbeitungen vorgenommen werden. Eine kommerzielle Nutzung ist nicht gestattet.

Erste Auflage Berlin 2025

Copyright © 2025

MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH
Großbeerenstraße 57 A, 10965 Berlin, Deutschland
info@matthes-seitz-berlin.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere
die Nutzung des Werks für Text- und Data-Mining
im Sinne von § 44b UrhG.

Satz: Monika Grucza-Nápoles, Cartagena
Druck und Bindung: Art-Druk, Szczecin, Polen
Printed in Poland
Umschlaggestaltung: Thomas Maier

ISBN 978-3-7518-2098-1

e-ISBN 978-3-7518-2138-4

www.matthes-seitz-berlin.de