

Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien
an der Universität Bremen (FB 10)

Autorschaft in der digitalen Literatur

Jeanine Tuschling

September 2006

Materialien und Ergebnisse
aus Forschungsprojekten des Instituts

Heft 19

Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien

an der Universität Bremen (FB 10)

– Sprecher Prof. Dr. Heinz-Peter Preußner –

– stellv. Sprecher Prof. Dr. Wolfgang Emmerich –

Autorschaft in der digitalen Literatur

Jeanine Tuschling

September 2006

Materialien und Ergebnisse
aus Forschungsprojekten des Instituts

Heft 19

Copyright:

© bei der Autorin

Redaktion: Wolfgang Emmerich / Matthias Wilde

Druck: Universitätsdruckerei Bremen 2006

Vertrieb: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien
ifkud

Universität Bremen, FB 10

Postfach 33 04 40

D - 28334 Bremen

Tel. 0421 218-2559

Fax 0421 218-4961

E-Mail: ifkud@uni-bremen.de

Internet: www.deutschlandstudien.uni-bremen.de

Selbstkostenpreis: 2,60 EUR

Abstract

Wie verändert die Digitalisierung unser Verhältnis zum Schreiben und Lesen von literarischen Texten? Revolutioniert die technologische Entwicklung das Verhältnis von Lesenden und Schreibenden? Im Hypertext navigiert der Leser auf selbst gewählten Pfaden durch die Texte und in Schreibforen verfasst die Netzgemeinschaft gemeinsame Geschichten. Für einige Medienwissenschaftler ist damit das Zeitalter des autorfreien Textes eingeläutet, realisieren sich poststrukturalistische Forderungen nach einer Lektüre ohne die vermeintliche Begrenzung des Sinns durch die Intention eines Autors.

Nahezu zeitgleich findet dagegen in der Literaturwissenschaft eine Diskussion darüber statt, inwieweit die Überarbeitung verschiedener konkurrierender Autorschaftskonzepte für die interpretatorische Argumentation und die philologische Theorie von Nutzen sein könnte. Die Bedeutung von Autorschaftskonzepten für die medienwissenschaftliche Theoriebildung und die Einschätzung der literarischen Entwicklung im Internet wird anhand von Beispielinterpretationen reflektiert.

Was haben sich die beiden so gegensätzlichen Debatten zu sagen? Welche Antworten geben sie auf die Frage, warum sowohl bei der Lektüre der digitalen Texte als auch in der germanistischen Interpretationspraxis auf der Suche nach Bedeutung immer wieder auf den Verfasser verwiesen wird, selbst dort, wo dies vordergründig gar nicht gewollt ist? Auch im Betrieb der noch so jungen Szene der Computerliteratur erscheint der Autor als Wiedergänger und vermag dabei Einiges über die Funktion von Literatur in der Gegenwart zu verraten.

Inhalt

Einleitung.....	9
1 Was ist digitale Literatur?.....	13
1.1 Definition.....	13
1.2 Erscheinungsformen der digitalen Literatur.....	17
1.3 Themen der digitalen Literatur.....	22
1.4 Entstehungsgeschichte.....	24
1.5 Stand der Forschung.....	30
2 Positionen in der Debatte um die Autorschaft.....	33
2.1 Begriffsdefinition und historischer Abriss.....	33
2.2 Der Autor in der Kritik.....	36
2.3 Michel Foucault: Die Autorfunktion.....	41
2.4 Roland Barthes: Der Tod des Autors.....	49
2.5 Die Rückkehr des Autors.....	54
2.6 Zwischenbilanz.....	57
3 Der Leser als Autor im digitalen Text.....	59
3.1 Die Ausweitung des Textbegriffs in der Hypertexttheorie.....	60
3.2 Schreibt der Leser den Text? – Kritik der Interaktivität.....	67
4 Jeder ist ein Autor.....	75
4.1 Leseerlebnis in Hyperfictions.....	75
4.2 „Die Ordnung des Diskurses selbst herstellen“: Kohärenz im Hypertext.....	83
4.3 Je suis moi. Autorschaft im Mitschreibeprojekt.....	91
5 Schlussbetrachtung.....	99
6 Literatur.....	103

Jedes Buch, das etwas taugt, spielt mit seinem Leser.

Theodor W. Adorno

Einleitung

„Hypermedien brauchen keinen Autor, und Datenprocessing macht Genie schlicht überflüssig. An die Stelle der linearen Rationalität der Gutenberg-Galaxis tritt heute ein Denken in Konfigurationen. Und jedes Kind weiß heute, was nur noch die Intellektuellen der Gutenberg-Galaxis zu wissen hartnäckig sich weigern: daß sich nämlich die Videowelt, die unser Alltag ist, von der Newtonwelt verabschiedet hat. So zerbrechen die Horizonte der aufgeklärten Welt unter Medienbedingungen.“¹

„Werbung, ‚Adventure Games‘ oder pures Laufenlassen der angebotenen Programme sind nicht immer einfach zu unterscheiden von ästhetischer Erkenntnis oder kritischer Wahrnehmung der Kommunikation, die auch und gerade in Netzen keineswegs herrschaftsfrei ist. Solche Unterschiede in und mit Netzliteratur als einer Art *Sensorsystem* für aktuelle soziale Entwicklungen aufzuspüren, wahrnehmbar und begreifbar zu machen, ist keine geringe Aufgabe, der sich eine aktuelle Literaturwissenschaft wie auch die Kultur-, Sozial- und Medienwissenschaften zu stellen haben.“²

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Thema der Autorschaft in der digitalen Literatur. Die Frage, wie sich die Überführung ins digitale Medium auf das Schreiben und das Lesen von fiktionalen Texten auswirkt, wird in Deutschland gegenwärtig viel diskutiert. Kümmerst es im digitalen Zeitalter tatsächlich nicht mehr, wer spricht? Die beiden Zitate obigen zeigen auf, dass man den Veränderungen, die mediale Erneuerungen mit sich bringen, auf sehr unterschiedliche Art begegnen kann. Das Spannungsverhältnis zwischen Hoffnung und Ernüchterung, das die Debatte beherrscht, wirkt bis in die Diskussion um den Autor hinein.

Am Beginn der Beschäftigung mit dem Thema Autorschaft in der digitalen Literatur stand die Wahrnehmung eines Bruchs: Stimmen in der literaturwissenschaftlichen Debatte haben begonnen, für eine ‚Rückkehr des Autors‘ zu plädieren,³ während dieser im digitalen Medium erneut und mit Vehemenz zu Grabe getragen wird.

Das Thema Autorschaft taucht in den Diskussionen um die digitale Literatur immer wieder auf, vor allem in Bezug auf das Konzept vom ‚Tod des Autors‘. Die digitale Literatur sei die Praxis zur postmodernen Theorie. Allerdings sind die Kennzeichnung von digitalen Produktionen mit Autorennamen und die Ehrung von Autoren gelungene

¹ Bolz 1994, S. 10.

² Gendolla/Schäfer 2001, S. 84, Hervorh. i. Orig.

³ Jannidis et al. 1999.

Beispiele in der Szene weit verbreitet. Es scheint also eine Uneinheitlichkeit zu bestehen, die eine Systematisierung des Bezugs auf einen Autorbegriff ratsam erscheinen lässt. Daraus ergibt sich die Forschungsperspektive für die vorliegende Arbeit: Die Ergebnisse der aktuellen Forschung zur Autorschaft, namentlich das Konzept der ‚Rückkehr des Autors‘, das eine Revision des literaturwissenschaftlichen Autorbegriffs vorschlägt, werden auf die digitale Literatur angewendet.

Zunächst wird das noch recht neue Feld der digitalen Literatur vorgestellt. Dabei zeigt sich, dass der Bezug auf ein Autorkonzept für die Bewertung der Qualität und der Relevanz dieser Literatur von Interesse ist. Über diese Themen wird heftig zwischen den etablierten Vertretern des Literaturbetriebes und den ‚Jungen Wilden‘ der Internetszene gestritten.

Um die Frage nach der veränderten Autorschaft im digitalen Medium zu beantworten, ist zunächst zu klären, was der Begriff des Autors bedeutet und was an dieser Konzeption zur Kritik und schließlich zu seiner Verabschiedung geführt hat. Mit Hilfe einer Textanalyse der beiden Schlüsseltexte, die die Verabschiedung fordern, weise ich auf literaturwissenschaftliche Probleme hin, die sich daraus ergeben. Eine Überarbeitung des Autorkonzepts soll die Lösung dieser Probleme ermöglichen. Dieses Konzept wird dann eine Anwendung auf den Textbegriff und die grundlegenden Kategorien des Hypertexts finden. Zusätzlich zur Untersuchung der Autorschaft in der digitalen Literatur auf der Theorieebene wird mittels der Analyse zweier Textbeispiele erörtert, in welcher Hinsicht der Autor bei der Bewertung und der Lektüre dieser Texte von Bedeutung ist. Die Hyperfiction *Zeit für die Bombe* von Susanne Berkenheger dafür auszuwählen, bot sich an, da sie mittlerweile zu den Klassikern der digitalen Literatur zählt. Eine exemplarische Betrachtung der Literatur, die in den Mitschreibeprojekten entsteht, zeigt die soziale Dimension des gemeinschaftlichen Schreibens auf. Dabei wird deutlich, dass der Autor für das Verständnis dieses Phänomens unverzichtbar ist.

Die folgenden grundsätzlichen Annahmen bilden den Hintergrund für die in der vorliegenden Arbeit angestellten Überlegungen:

Es wird davon ausgegangen, dass eine Diskrepanz besteht zwischen der literaturwissenschaftlichen Theorie, die den Autor als Konzept verabschiedet und der literaturwissenschaftlichen Praxis, die in Interpretationen und Editionen weiterhin

autorbezogen arbeitet. Diese Diskrepanz erfordert eine Systematisierung und somit eine Überarbeitung des Autorkonzepts. Denn der Verzicht auf ein solches Konzept birgt die Gefahr, die Reflexion historischer und gesellschaftlicher Aspekte der Literatur zu vernachlässigen. Der Autor ist als ordnendes und kontextualisierendes Prinzip für Texte zu begreifen und daher ein wichtiger Bezugspunkt für die wissenschaftliche Bewertung. Im Bereich der digitalen Literatur herrscht ebenfalls eine Theorie-Praxis-Diskrepanz. Ein fehlendes Autorkonzept erschwert die qualitative Bewertung der Texte in diesem Bereich.

Hinweise zur Form:

In der vorliegenden Arbeit wird der Einfachheit halber die männliche Schreibweise verwendet. Die ‚Innen‘ sind dabei mitgedacht und mitzudenken.

1. Was ist digitale Literatur?

1.1. Definition

Die Begrifflichkeiten bezüglich des neuen literarischen Gegenstands sind uneinheitlich: Es finden sich Bezeichnungen wie Internetliteratur, Hyperfiction, Netzliteratur, digitale Literatur, interaktive Literatur, Computerliteratur und viele mehr. Oftmals fehlt eine klare und einheitliche Begriffsdefinition. Einige Wissenschaftler, die sich mit dem Thema beschäftigen, suchen allerdings ernsthaft nach Definitionen, die über die nötige Trennschärfe verfügen. Im *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur* findet sich erstmals 1999 ein Eintrag zum Stichwort „Internet-Literatur“. Er lautet folgendermaßen:

„Begriff für die durch das neue Medium verbreitete, bzw. eigens für dieses Medium geschriebene Literatur. Zu unterscheiden ist also zwischen Literatur im Internet, bei der die Differenz zur traditionellen Literatur letztlich nur in der neuen Publikationsart liegt, und einer spezifischen Net- oder Internetliteratur, die die Möglichkeiten des Mediums selbst fruchtbar macht und dadurch zu neuen Literaturformen zu gelangen sucht. Andere in der Diskussion gebrauchte Bezeichnungen sind Web-, Netz-, Cyber- oder Hyperliteratur.“⁴

Die erste wichtige Unterscheidung zur Printliteratur ist hier darin getroffen, dass digitale Literatur mit Hilfe der Technik des Internet und des Computers gestaltet wird.

Hypertext⁵ bezeichnet das Organisationsprinzip digitaler Literatur. Mit dem Terminus fasst man nicht-lineare, elektronische Texte, die sich aus einzelnen Informationseinheiten (Lexien) zusammensetzen. Diese sind in sich linear strukturiert. In ihnen befinden sich Verknüpfungen zu anderen Texten oder Textteilen, die Links. Sie sind meist als unterstrichenes oder farblich hervorgehobenes Wort im Textfluss markiert. Klickt man diese an, wird man zu einem anderen Teil des Textes weitergeleitet, das dann statt des vorherigen auf dem Bildschirm des Computers erscheint. Die verschiedenen Einheiten eines Hypertextes können aus unterschiedlichen

⁴ Zit. nach Ortmann 2001, S. 42.

⁵ Der Begriff wurde von Theodor H. Nelson geprägt (vgl. Nelson 1981).

Medien bestehen (z.B. aus Text-, Bild-, oder Tondateien). Ein Hypertext⁶ kann intern oder extern verlinkt sein, d. h. die einzelnen Einheiten sind nur untereinander verlinkt oder aber es bestehen Verbindungen zu anderen, externen Texten. Der Leser kann sich seinen eigenen „Lese pfad“ suchen, die Reihenfolge kann also variieren:

„The fundamental difference is that between the *linear* and the *nonlinear*. A nonlinear text is a work that does not present its scriptons in one fixed sequence, whether temporal or spatial. Instead, through cybernetic agency (the user[s], the text, or both), an arbitrary sequence emerges.“⁷

In den Augen vieler Theoretiker erfordert es diese Struktur, die literaturwissenschaftlichen Termini Text, Leser und Autor neu zu formulieren. Denn diese Arbitrarität stellt eine Neuerung dar. Wenn jeder Leser einen anderen Lektürepfad wählen könne, produziere der Autor nicht mehr einen einzigen Text. Der Leser sei in den Status des Co-Autors erhoben. Damit trete der Autor seine „Machtposition“ an den Leser ab:

„Die Möglichkeit, Strukturen aufzubrechen, die die Konventionen des Buchs ausmachen, ist aber ja gerade das Interessante an den theoretischen Implikationen von Hypertext. Der nicht-lineare Zugang zum Text und die Möglichkeit, den elektronischen Text wesentlich leichter als einen gedruckten Text zu ändern, könnten einerseits den starren, wenig kreativen Lese prozeß revolutionieren und andererseits das hierarchische Verhältnis zwischen Leserin und Autorin untergraben.“⁸

Auch der Faktor der Vernetzung spielt eine wichtige Rolle. Die interne Vernetzung bewirkt in der Regel eine Steigerung der Komplexität des Textes und erschwert eine Visualisierung aller Textteile. Die externe Vernetzung mit anderen Texten wird oft als grundlegende Eigenschaft von Hypertexten dargestellt. Der Textbegriff wird teilweise stark ausgeweitet: „Hypertext“ kann in der singularen Form als Synonym für das gesamte Internet, das „docuverse“,⁹ gebraucht werden.¹⁰

⁶ Der Begriff Hypertext wurde von Gérard Genette gebraucht, um die „kommentarlose Transformation eines Prätextes (Hypotextes) in Form einer Parodie, eines Pastiche oder einer Adaptation“ (Nünning 1998, S. 288) zu bezeichnen. Im Falle des elektronischen Hypertexts findet aber keine Aufnahme des Ausgangstexts statt, sondern nur ein Transport von einem Teil zum anderen.

⁷ Aarseth 1994, S. 61.

⁸ Nestvold 1996, S. 20 f.

⁹ Landow 1994, S. 31.

¹⁰ Ebd.

„Netzliteratur“ ist ein beliebter Begriff für die neue elektronische Literatur, die auf dem Hypertextprinzip basiert. Sie ist auch meist Literatur über das Netz. Denn oftmals reflektiert sie den Topos in Text und Bild. Daher beziehen einige Theoretiker sogar nicht-digitale „netzförmige“ Literatur in diesen Begriff mit ein.¹¹ Meist werden bestimmte Autoren und Textformen genannt, die die digitalen Literaten aufgrund ihrer „Nichtlinearität“ als ihre ästhetischen Wegbereiter ansehen. Dazu zählen beispielsweise Raymond Queneau mit seinem aleatorischen Gedichtprojekt *Cent milliards de poèmes*¹², bei dem variable Verse eines Sonetts vom Leser immer wieder neu kombiniert werden können. Oder auch der Roman *Rayuela* von Julio Cortázar, dessen Kapitel entsprechend einer Anleitung in verschiedener Reihenfolge gelesen werden können. Häufig werden auch Arno Schmidts *Zettels Traum* und Lawrence Sternes *Tristram Shandy* zitiert. Diese Integration von nichtdigitalen ‚netzförmigen‘ Texten in den Begriff „Netzliteratur“ erscheint problematisch, geht es doch gerade darum, die Unterschiede zur Printliteratur zu definieren. Ein weiterer Einwand ist die Tatsache, dass das Netz, also das Internet, nur eines von mehreren digitalen Medien ist (andere wären etwa CD-ROMs oder ähnliche Datenträger). Ich entscheide mich daher gegen die Verwendung dieses Terminus.

Die angestrebte Absetzung von der Literatur *im* Netz,¹³ die oft als Gegenpol der Bezeichnung „Netzliteratur“ gebraucht wird, ist signifikant und taucht in den Diskussionen immer wieder auf. In die Definitionen schleichen sich manchmal Werturteile gegenüber dem ein, wovon man sich hauptsächlich abheben will oder soll: dem Buch bzw. der Printliteratur. Der lineare Printtext, das klassische Verlagswesen und der Buchmarkt werden als autoritär stigmatisiert. Obwohl behauptet wird, das Internet habe auf sie einen demokratisierenden Effekt – zum Beispiel in der Unterstützung des „book on demand“ als Alternative zu Großverlag und Lektor – geht die Tendenz zum Verzicht auf das Gedruckte. Teilweise trägt der Rekurs auf traditionelle Literaten, die das Internet als schnelles Distributions- oder Werbemedium nutzen, beinahe verächtliche Züge. So wird zum Beispiel dem Projekt *NULL* von Thomas Hettche und

¹¹ So beispielsweise Oliver Gassner auf seiner Homepage: http://www.oliver-gassner.de/og_nlt1.html/Definition.

¹² Queneau 1961.

¹³ Darunter wird meist Literatur verstanden, die für den Buchmarkt produziert und nachträglich ins Internet gestellt wird.

Jana Hensel¹⁴ vorgehalten, sowieso nur auf die Buchpublikation angelegt gewesen und daher hinter die technischen Möglichkeiten des Mediums Internet zurückgefallen zu sein.¹⁵ Gleiches wird an Rainald Goetz' Online-Tagebuch *Abfall für alle* kritisiert. Also wird der Begriff häufig in eher programmatischer denn deskriptiver Absicht verwendet. Deshalb ist der Terminus „Netzliteratur“ als Definition ungeeignet.

In dieser Arbeit wird im Folgenden die Bezeichnung „digitale Literatur“ Verwendung finden, denn sie dient oftmals als Oberbegriff.¹⁶ Er vermag die Besonderheiten des neuen Genres gut zu erfassen und wird von vielen Theoretikern gebraucht. Roberto Simanowski wählt dafür die folgende Umschreibung:

„Digitale Literatur ist eine künstlerische Ausdrucksform, die der digitalen Medien als Existenzgrundlage bedarf, weil sie sich durch mindestens eines der spezifischen Merkmale digitaler Medien – Interaktivität, Intermedialität, Inszenierung – auszeichnet.“¹⁷

„Interaktivität“ meint hier die Teilhabe des Rezipienten an der „Konstruktion“ des Werkes, die als Reaktion auf dessen Beschaffenheit als Interaktion zwischen Mensch und Software oder als Reaktion auf andere Rezipienten als zwischenmenschliche Interaktion mittels der Software erfolgen kann.¹⁸

„Intermedialität“ bezeichnet die Vermischung verschiedener Medien, vor allem die von Text, Bild und Ton. Meist wird dabei auf eine Art Gesamtkunstwerk gezielt, das nur mit einem weiten Textbegriff noch als Literatur beschrieben werden kann.¹⁹

„Inszenierung“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass Aspekte der „Aufführung“ des Werkes demselben auf unsichtbaren Textebenen (Programmierung) eingeschrieben sind. Wann sie zum Tragen kommen, kann entweder durch das Programm oder den Rezipienten gesteuert sein.²⁰ Die Programmierung, die die Grundlage von digitaler Literatur darstellt, kann auch offline erfolgen. Also könnte man zusätzlich zwischen vernetzter und unverbundener digitaler Literatur unterscheiden.

¹⁴ www.dumontverlag.de/null

¹⁵ Simanowski 2001, S. 15 und Block 2004, S. 308.

¹⁶ Vgl. Simanowski 2001, S. 15.

¹⁷ Simanowski 2002a, S. 20.

¹⁸ Vgl. Simanowski 2001, S.16.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

Eine Ursache der begrifflichen Unklarheit ist darin zu suchen, dass in theoretischen Texten oft „die Herangehensweise einer traditionellen Gattungstypologie mit der Frage nach den technologischen Grundlagen“²¹ vermischt wird. Eine weitere Schwierigkeit bildet der Umstand, dass auch bezüglich der Merkmale, die als kennzeichnend für diese neue Art der Literatur gelten sollen, keine klaren Abgrenzungen getroffen werden. Zu ihnen gehören die o. g. Kategorien wie „Multimedialität“, „Nichtlinearität“, „Interaktivität“ und „Inter-/Hypermedialität“. Christiane Heibach sieht in der Verwendung der medienbezogenen Begriffe „Multi-/Inter-/Hypermedialität“ die Gefahr, dass sie kaum sinnvoll verwendet werden können, wenn der Begriff des Mediums unklar bleibt.²² Und bei der Vielzahl existierender Medientheorien, die diesen sehr unterschiedlich füllen, ist diese Gefahr recht groß.

Ich entscheide mich für den von Heibach eingeführten Begriff „digitale Literatur“²³, da er die Unterscheidung zwischen digitaler und digitalisierter Literatur ermöglicht und damit Werke, die bereits in ihrer ästhetischen Produktion auf die digitale Form angelegt sind, von erst im Nachhinein in digitale Medien überführte trennt. In vielen Publikationen hat er sich wegen seiner größeren Genauigkeit gegenüber dem Terminus „Netzliteratur“ durchgesetzt.²⁴ Festzuhalten bleibt, dass einige der oben genannten Unklarheiten bestehen bleiben. Dies ist nicht der Tatsache geschuldet, dass die Definitionen nicht treffend sind, sondern rührt daher, dass der Gegenstand noch neu ist. Auch die schnellen technischen Veränderungen auf dem Gebiet tragen zur definitorischen Instabilität bei.²⁵

1.2. Erscheinungsformen der digitalen Literatur

Die Einteilung der digitalen Literatur in verschiedene Typen schließt sich inhaltlich an die Debatte um die begriffliche Definition an, da Typologien manchmal statt Definitionen benutzt werden. Auch unterstützen sie die Entscheidung für oder wider

²¹ Heibach 2003, S. 20.

²² Heibach 2003, S. 17.

²³ Heibach 2001, S. 31 ff.

²⁴ Vgl. Heibach 2003, Simanowski 2001, Ortman 2001.

²⁵ Vgl. Heibach 2003, S. 22.

einen bestimmten Begriff. Es kann sich hier natürlich nur um idealtypische Abgrenzungen handeln.

Sabrina Ortmanns Typologie umfasst einen großen Teil des digitalen literarischen Geschehens, ohne einen der Bereiche zu sehr zu betonen oder zu vernachlässigen. Ortmann schlägt als Oberbegriff ebenfalls den Terminus „digitale Literatur“ vor. Sie untergliedert diese in drei Teilbereiche:

1. Literatur im Netz

- a) digitalisierte Klassiker
- b) Autoren-Homepages
- c) Literatur-Projekte
- d) Literatur-Magazine

2. Computer-Literatur

- a) Hyperfiction
- b) multimediale Literatur
- c) computergenerierte Literatur

3. Netzliteratur²⁶

- a) kollaborative Schreibprojekte
- b) Email-Literatur
- c) literarische Newsgroups
- d) Multi User Dungeons²⁷

Dieser Typologisierung werde ich folgen, um an Beispielen zu erläutern, welche literarischen Aktivitäten und Produkte die Digitalisierung hervorgebracht hat. Ich werde verschiedene Projekte exemplarisch beschreiben. Einige Formen werde ich nur kurz erwähnen, da sie für das Thema der Autorschaft in der digitalen Literatur eher marginal sind. Auf die beiden wichtigsten Formen Hyperfiction und kollektives Schreibprojekt werde ich an anderer Stelle ausführlich eingehen.²⁸

²⁶ Ich habe im vorangegangenen Abschnitt erörtert, dass ich den Begriff „Netzliteratur“ als Oberbegriff als zu ungenau betrachte. Es scheint mir aber nichts dagegen zu sprechen, ihn in dieser Typologie als Unterkategorie zu benutzen.

²⁷ Vgl. Ortmann 2001, S. 48.

²⁸ Siehe Kapitel 3 und 4.

Zu 2.a): Hyperfiction:

Hyperfictions sind hypertextbasierte fiktionale Texte, die auf einem Medium, z.B. Datenträger, Server, Computer, gespeichert und am Bildschirm zu lesen sind. Sie sind stark textzentriert und nicht vorwiegend multimedial.²⁹ Der Leser muß sich für einen Lektürepfad entscheiden, aber „es handelt sich hier um ein abgeschlossenes Werk, das vom Leser nicht verändert werden kann.“³⁰ Prinzipiell kann Hyperfiction auch ausgedruckt werden, aber dann entfällt das Navigationserlebnis über die Links. Festzuhalten ist aber, dass diese Art der digitalen Literatur des Internet nicht bedarf, sie kann ebenso auf CD-ROM vertrieben werden. So erscheinen beispielsweise die Werke der beiden wichtigsten Pioniere der amerikanischen Hyperfictionliteratur Michael Joyce und Stuart Moulthrop im Eastgate-Verlag³¹. Sie sind nicht frei im Netz verfügbar, und die Leser müssen sie käuflich erwerben. Theoretischen Abhandlungen zum Thema Hyperfiction sind oft CDs mit Beispielen beigelegt, so etwa Beat Suters Anthologie, die sich *Hyperfiction-Lesebuch*³² nennt, oder Roberto Simanowskis Dokumentation des Wettbewerbs *literatur.digital*³³ von t-online und dtv. Die preisgekrönte Hyperfiction *Zeit für die Bombe*³⁴ ist ein gutes Beispiel für diesen Typ digitaler Literatur. Die Geschichte besteht aus mehreren verlinkten Teilen, sogenannten Lexien. Der Leser hat in jedem angezeigten Fenster die Wahl zwischen zwei Optionen, wie die Geschichte weitergeht. Im Fließtext sind jeweils zwei Worte farbig unterlegt und/oder unterstrichen. Klickt man sie an, landet man auf einer anderen Seite. So verzweigt sich die Erzählung immer wieder. Oft argumentieren Hypertexttheoretiker, der Autor gebe so seine Macht an den Leser ab, denn der Leser ‚schreibe‘ den Text durch die Realisierung eines je individuellen Lektürewegs.³⁵ Diese These wird in Kapitel 3 und 4 ausführlich diskutiert werden.

²⁹ Suter 2001, S. 27.

³⁰ Ortman 2001, S. 53.

³¹ www.eastgate.com

³² Suter/Böhler 1999: Diese bei Stroemfeld erschienene Anthologie war übrigens die erste, die Beispiele digitaler Literatur auf einer CD mitlieferte.

³³ Simanowski 2001b.

³⁴ www.wargla.de

³⁵ Vgl. Landow 1992, S. 71.

Zu 2.b): Multimediale Literatur:

Hier werden Bild, Ton, Musik, Animationen und Text zu einem Gesamtkunstwerk vermengt. In einigen Fällen stehen die verschiedenen Elemente nebeneinander, in anderen findet eine Interaktion statt. Der Text ist hier nur ein künstlerisches Element unter anderen. Der Benutzer/„Leser“ kann nichts verändern, er kann nur durch die verschiedenen Stationen navigieren. Ein Beispiel ist Bastian Böttchers *Looppool*.³⁶ Textfragmente werden mit Musik unterlegt und durch Navigationsentscheidungen des Nutzers zu einer Art Rap gesampelt (collagenartig zusammengefügt). Sie werden graphisch als Ornament dargestellt, das einem Möbiusband ähnelt. Bei diesen Produktionen ist wegen ihrer stark bildorientierten Struktur fraglich, ob man noch von Literatur sprechen kann. Aufgrund der unterschiedlichen technischen Anforderungen, die die verschiedenen Medien stellen, ist multimediale Literatur oft eine Gemeinschaftsproduktion von Autoren, Programmierern und Musikern. Im Falle individueller Autorschaft fallen dem Autor mehrere Tätigkeiten zu. Es steht zu untersuchen, inwiefern diese veränderten Arbeitsbedingungen die Behauptung rechtfertigen, individuelle Autorschaft sei ein Phänomen der Vergangenheit.

Zu 2.c): Computergenerierte Literatur:

Bei dieser Art der digitalen Literatur handelt es sich meist um Webseiten, auf denen der Leser ein Programm aktiviert, das automatisch Literatur produziert. Teilweise wird eine Auswahl an Komponenten präsentiert, aus denen der fertige Text bestehen wird. Oft ist es Lyrik, die an die Aleatorik Max Benses oder an die konkrete Poesie angelehnt ist. Das Problem der Autorschaft stellt sich hier, da die Texte per Zufall aus einem Set von Möglichkeiten generiert werden. Insofern entfällt das intentional gestaltende Autorsubjekt scheinbar.

Zu 3.a): Kollaborative Schreibprojekte:

Es existieren verschiedene Arten dieser Projekte als Homepages im Netz. Zum Beispiel gibt es Mitschreibprojekte, bei denen mehrere Personen gemeinsam einen Roman bzw. eine Erzählung verfassen. Die einzelnen Schreibenden können dabei prinzipiell an jeden

³⁶ www.looppool.de

Teil der Erzählung anknüpfen und so anderen Autoren ‚antworten‘, indem sie die Handlung fortsetzen. Diese verzweigt sich daher oft. Ein Beispiel hierfür ist *Beim Bäcker* von Claudia Klinger.³⁷

Wie stark in die Gestaltung der Einzeltexte eingegriffen wird, hängt oft vom Initiator des Projektes ab. Der Grundgedanke ist aber, dass jeder Internetsurfer seinen Beitrag leisten darf. *Beim Bäcker* startete mit einer unverfänglich beschriebenen Einkaufsszene in einer Bäckerei, die im Laufe der Modifizierungen eine immer stärker werdende erotische Prägung erhielt.

Einige dieser kollaborativen Projekte experimentieren mit der Idee des kollektiven Gedächtnisses, etwa *23:40*³⁸ und *Generationenprojekt*³⁹. Das *Generationenprojekt* will Geschichtsschreibung ‚von unten‘ betreiben und bietet seinen Nutzern an, zu jedem beliebigen Datum der letzten 80 Jahre seine individuelle Erinnerung an diesen Tag oder dieses geschichtliche Großereignis zu beschreiben. Bei *23:40* kann jeder Teilnehmer einen Text im Umfang von maximal 200 Wörtern einreichen und bestimmen, zu welcher Minute des Tages er ‚gesendet‘ werden soll. 1440 Plätze stehen also zur Verfügung, denn jede Minute des abstrakten Tages darf nur einmal besetzt werden. Das Projekt soll beendet werden, wenn alle Minuten vergeben sind. Eine andere Richtung nimmt der *Assoziations-Blaster*⁴⁰, ein interaktives Netzwerk, in dem Textbeiträge verschiedener Besucher der Seite vom Programm per Hyperlink verbunden werden. Die Verbindungen werden anhand von vorgegebenen Stichwörtern hergestellt, die vom Initiator stammen.

Für die Autorschaftsdebatte ist diese Form der digitalen Literatur interessant, weil sich die Frage stellt, ob aufgrund der Verschmelzung im Kollektiv von einem Verschwinden der individuellen Autorschaft gesprochen werden kann.

³⁷ www.snafu.de/~klinger/baecker

³⁸ www.dreiundzwanzigvierzig.de

³⁹ www.generationenprojekt.de

⁴⁰ www.assoziations-blaster.de

1.3. Themen der digitalen Literatur

Die Themen und Motive der digitalen Literatur variieren mit den verschiedenen Formen.

Die digitale Lyrik wird oft mit der visuellen Poesie verglichen. Typisch ist dafür Johannes Auers *Applepie for Doehl*,⁴¹ bei dem ein Figurengedicht von Reinhard Döhl animiert wurde. Das Gedicht ist nicht interaktiv, sondern läuft automatisch ab wie ein kleiner Film. Das mehrfach wiederholte Wort „Apfel“ bildet die Kontur eines Apfels. Es erscheint in rot das Wort „Wurm“, das sich durch das Gedicht „frisst“, d.h. es bewegt sich und immer mehr der „Apfel“-Worte verschwinden, bis am Ende nur noch das Wort „Wurm“ in sehr großer Schrift auf dem Bildschirm erscheint.

Häufig werden auch Motive aufgenommen oder bereits existierende Texte animiert, so z.B. KP Ludwig Johns und Bertram Quosdorfs *Ottos Mops*. Es handelt sich um die Bearbeitung von Gedichten Ernst Jandls. Sie sind teilweise mit Musik oder Geräuschen unterlegt und auch Bilder sind hinzugefügt worden. Der Leser kann mit dem Text spielen und neue Wörter oder Textfragmente generieren.

Die Themen der kollektiven Mitschreibprojekte sind vielfältig. Fortsetzungsgeschichten wie *Beim Bäcker*⁴² vereinigen mehrere Autoren, die gemeinsam eine Geschichte erzählen. Diese Projekte bestehen aus hintereinander gesetzten oder quer vernetzten Einzelbeiträgen, die in sich keine Links enthalten und klassisch ‚linear‘ erzählt sind. *Beim Bäcker* sind Geschichten, die vorwiegend Szenen aus dem Alltag mehrerer fiktiver Personen versammeln. In *Die Säulen von Llacaan*⁴³ erschaffen die Teilnehmer eine ganze Welt samt einer Reihe von Bewohnern, wobei Ort und Handlung stark an Fantasy-Rollenspiele angelehnt sind.

Projekte wie *Das Generationenprojekt* und *23:40*⁴⁴ begreifen das Internet als archivierendes Gedächtnis. Die eingereichten Texte haben daher eher einen dokumentarischen als einen fiktionalen Charakter. Der Eingangstext von *23:40* bezeichnet das Projekt als „kollektives Gedächtnis“ und berichtet:

⁴¹ www.auer.netzliteratur.net/worm/applepie.htm

⁴² www.snafu.de/~klinger/baecker

⁴³ www.netzwerke.textbox.de/llacaan

⁴⁴ www.dreiundzwanzigvierzig.de

„Es liegen 849 Erinnerungen vor. [...] Erinnerungen bewahren – einfrieren für die Ewigkeit. [...] Und wenn nur ein Moment, eine Minute in Ihrem Leben bemerkenswert ist, hier ist der Platz, an dem er zur Erinnerung der Menschheit wird.“⁴⁵

Der Hyperknast ist ein Mitschreibeprojekt, das als Vorgabe hat, dass die beigesteuerten Geschichten und Texte in einem Gefängnis spielen sollen. Daher sind diese einer solchen Architektur gemäß verlinkt. Das Internet wird hier mit der Metapher eines Panopticons belegt. Die Startseite begrüßt den Leser mit den folgenden Worten:

„Die Worte im WWW sind zwar freigelassen, aber sie befinden sich jetzt im Mikrokosmos HYPERKNAST. Die Worte werden indiziert, gezählt, formalisiert, codiert, compiliert, gespeichert, übertragen, vergessen [...]. Also: Werdet straffällig! Brecht die Gesetze des Internet! Brecht aus! Brecht ein! Es gibt keine ‚Freiheit der Rede‘ im Netz! Nutzt sie!“⁴⁶

Häufig findet sich auch das Motiv der universalen Bibliothek, zum Beispiel bei Heiko Idensens Projekt *PoolProcessing-Die imaginäre Bibliothek*⁴⁷, das verschiedene Texte und Einträge zum Thema Netz und Bibliothek versammelt. „Das Universum, das andere die Bibliothek nennen, setzt sich aus einer undefinierten, womöglich unendlichen Zahl ineinander verschachtelter Bildschirme zusammen.“⁴⁸

In Hyperfictions findet sich oft das Motiv des Netzes. Es wird dabei auf verschiedene Art gestaltet. In der Story 253⁴⁹ bewegt sich der Leser beispielsweise durch das Londoner U-Bahn-Netz. Alle Teile der Geschichte spielen in den verschiedenen Waggons eines Zuges. Die Geschichten und Beziehungen verschiedener Insassen werden aus der jeweiligen Perspektive der unterschiedlichen Personen erzählt und miteinander verknüpft.

⁴⁵ www.dreiundzwanzigvierzig.de/cgi-bin/2340index.pl

⁴⁶ www.gvoon.de

⁴⁷ www.hyperdis.de

⁴⁸ <http://www.hyperdis.de/pool/index.htm>. Vgl. hierzu auch: „Mit der Computertechnologie rückt die Utopie des endlosen Buches, der alles umfassenden Enzyklopädie und der globalen Koproduktion plötzlich in greifbare Nähe. Computernetzwerke, Multimedia-Technologien und ständig wachsende Speicherkapazitäten lassen die Fiktion des Computerzeitalters immer konkreter werden: den ultimativen Text, der von allen bearbeitet, ergänzt, gelesen werden kann, kurz-das absolute Buch.“ (Mayer/Schneck 1996, S. 1)

⁴⁹ www.ryman-novel.com

Oft sind es auch Labyrinth oder Landkarten, die das Gerüst für die verzweigten Erzählungen bilden, beispielsweise in *The forking paths* von Stuart Moulthrop, einer Adaptation von Borges' *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*.

Die Auflösung des Ichs in den Weiten des Netzes ist ebenfalls ein beliebtes Thema. Nika Bertrams *Kahuna Modus*⁵⁰ enthält einen Selbsttest für den Leser mit dem Titel „How post-human are you?“. *Quadrego*⁵¹ erzählt eine Geschichte aus vier verschiedenen Perspektiven, allerdings wird im Laufe der Hyperfiction deutlich, dass es sich um eine multiple Persönlichkeit handeln soll. Das Online-Tagebuch *Tage-Bau* kündigt bereits im Untertitel die Beschäftigung mit dem *Pixel-Ich* an:

„Eine Cyber-Bombe unbekannter Herkunft und immenser Zerstörungskraft zerpulverte das digitale Selbst meiner Vorläufer-Kreatur, deren verstreute Pixel nun wohl irgendwo im kybernetischen All herumschwirren. [...] Namen spiegeln eine Geschlossenheit vor, die der flüchtigen Konsistenz meines Wesens [...] nicht gerecht wird.“⁵²

Die Themen der digitalen Literatur sind vielfältig, doch ist ihnen gemeinsam, dass die technische Struktur und das Medium, auf denen diese Literatur beruht, in ihnen ihren Wiederhall finden.

1.4. Entstehungsgeschichte

Ich werde mich in dieser Arbeit lediglich auf die digitale Literatur in Deutschland beziehen. Der eigentliche Beginn lag in den USA, insbesondere der Studiengang Literaturwissenschaft der Brown University in Providence / Rhode Island spielte mit seinen digitalen Sprachexperimenten eine wichtige Rolle. Sie fanden vor dem Entstehen dieser Gattung in Deutschland statt.

Das Auftauchen der ersten digitalen literarischen Produktionen im deutschen Sprachraum wird mit Mitte der neunziger Jahre angegeben.⁵³ Der Beginn bestand vor allem in Experimenten kollektiver Art, die sich aus „Adventure Stories“ und „Multi

⁵⁰ www.kahunamodus.de

⁵¹ <http://www.leon.de/showroom/Quadrego/start.htm>

⁵² Ariane Rüdiger in: Ortman/Peter 2001, S. 17.

⁵³ Suter/Böhler 1999, S. 11.

User Dungeons“, textbasierten Computerrollenspielen, entwickelten.⁵⁴ Diese Subszene erhielt einen entscheidenden An Schub durch die Ausrichtung von Wettbewerben, die die literarischen Tätigkeiten am Computer fördern sollten. Meist wurden sie durch Sponsoring von großen Unternehmen finanziert. Sie trugen maßgeblich zur Entwicklung und Vergrößerung der neuen literarischen Subkultur bei. Über die Wettbewerbe wurde in Tageszeitungen und im Fernsehen, beispielsweise bei *arte*, berichtet. Die digitale Literatur wurde so erstmals von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen. Die Juroren waren meist Literaturwissenschaftler, Verleger oder Journalisten.

Ich möchte daher die Entstehungsgeschichte der digitalen Literatur in Deutschland anhand von Wettbewerben und Preisen zu diesem Thema nachzeichnen. Die Auseinandersetzungen, die im Rahmen dieser Wettbewerbe stattfanden, markieren Streitpunkte und Problemfelder, die für die Diskussion um die digitale Literatur noch immer relevant sind. Ich möchte diese exemplarisch an einem, dem Wettbewerb *Pegasus*, dem ersten dieser Art, aufzeigen. Roberto Simanowski bestätigt dessen Einfluss auf die Entstehung der digitalen Literatur: „[...] diesem Unternehmen gebührt das Verdienst, viele Aktivisten der Netzliteratur zu solchen gemacht und damit eine deutsche Szene geschaffen zu haben.“⁵⁵

Der erste *Pegasus*-Wettbewerb wurde 1995 von der Zeitung *DIE ZEIT*, dem Unternehmen *IBM*, *ARD online* und *Radio Bremen* ausgeschrieben. Er wurde 1997, 1998 und 1999 wiederholt. 1996 entstand in diesem Zusammenhang die erste Mailingliste *Netzliteratur.de*⁵⁶ als Diskussionsforum zum Thema. Sie wurde von einem der Teilnehmer gegründet, um über die Bewertungskriterien der Jury zu diskutieren.⁵⁷ Oliver Gassner, der die Betreuung der Liste übernahm, initiierte 1999 den Ettlinger Internet-Literaturwettbewerb. 1999 gab es auch einen kleineren Internetliteraturpreis zum Millennium (von *Literatur-Café* und *blue window*). Im Jahr 2000 fanden der Marianne-von-Willemer-Preis (nur für Frauen, Linz) und der *Liter@turwettbewerb*, der durch *arte* zur Frankfurter Buchmesse ausgeschrieben wurde, statt.⁵⁸

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Simanowski 2001, S. 133.

⁵⁶ www.netzliteratur.de

⁵⁷ Einige Teilnehmer sprachen der Jury sogar ihre Kompetenz ab. Vgl. Ortman 2001, S. 23.

⁵⁸ Simanowski 2002b, S. 22.

Bis auf den Wettbewerb *literatur.digital* von *dtv* und *t-online* und den *Marianne-von-Willemer-Preis* wurden alle Wettbewerbe, die sich spezifisch auf digitale Literatur beziehen, eingestellt. Beide wurden bis einschließlich 2004 fortgeführt. Im Jahr 2005 wird von der Stadt Vinaròs und der Universität Kataloniens Barcelona erstmals ein internationaler Preis ausgeschrieben, *der International City of Vinaròs Award for Digital Literature*.

Im Laufe der verschiedenen deutschen Wettbewerbe entwickelten sich die eingereichten Produkte von Hyperfiction, die auf das Internet nicht allzu stark angewiesen ist und auch auf CD-ROM vertrieben werden kann, hin zu multimedialen Kunstwerken, so dass im Ausschreibungstext für den *Pegasus* 1998 das Wort „Literatur“ schließlich ganz gestrichen wurde.⁵⁹ Diese Veränderung der Beiträge hängt aber auch damit zusammen, dass die Vorgaben der Ausschreibung der frühen *Pegasus*-Wettbewerbe eine Überschreitung einer bestimmten Größe der eingereichten Dateien verbot. Daher „waren Beiträge favorisiert worden, die im Paradigma des Wortes verbleiben“.⁶⁰ In der Ausschreibung hatten die Veranstalter zwar „zum Spiel mit den Grenzen zwischen Schrift, Datensatz, Bild und Grafik“⁶¹ aufgefordert, sie verlangten aber auch, dass es sich bei den Endprodukten „nach wie vor um Literatur“⁶² handeln müsse. „Um welche Art allerdings, ist völlig offen“⁶³. Durch die Verdreifachung der zugelassenen Datenmenge konnten ab 1998 stärker multimediale Werke eingereicht und prämiert werden. Beat Suter bemerkt dazu: „So ist unschwer festzustellen, dass in den vier Jahren von 1996 bis 1999 die Veränderung des Internet-Literatur Wettbewerbs gleichsam auch die Entwicklung der deutschsprachigen Netzliteratur aufzeigt.“⁶⁴

Im Zusammenhang mit diesen Wettbewerben fallen mehrere Aspekte auf: In den Ausschreibungen und den Preisverleihungen wird um die Definition der Bewertungsmaßstäbe für digitale Literatur gerungen. Das lässt sich anhand der Diskussionen um den *Pegasus* nachvollziehen. Dabei steht die harsche Kritik der Juroren den Diskussionsbeiträgen der Mailingliste *Netzliteratur.de* gegenüber. Es wird ausgefochten, was als digitales Werk gilt und welche Bedingungen es erfüllen muss, um

⁵⁹ Vgl. Ortmann 2001, S. 25.

⁶⁰ Simanowski 2002b, S. 59.

⁶¹ Zit. n. Simanowski 2002b, S. 57.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Suter 2001, S. 7.

gut zu sein. Dabei scheinen diese Kriterien nicht immer mit denen der klassischen Printliteratur übereinzustimmen. Von Seiten der Produzenten digitaler Literatur entsteht die Forderung nach neuen Bewertungskriterien, doch scheinen Jurys und Literaturwissenschaftler zunächst zu versuchen, das Phänomen mit dem klassischen philologischen Instrumentarium zu erfassen. So wurde beispielsweise beim Pegasus-Wettbewerb 1997 kein erster Preis verliehen und die mangelnde Qualität der Beiträge moniert. Der Literaturwissenschaftler und Leiter der ARD-Online-Redaktion Hermann Rotermund bedauerte in seiner Laudatio:

„Er ist im Netz der Netze noch nicht aufgetaucht, der Online-,Ulysses‘. Das hypermediale Großwerk, das seinen staunenden Lesern, Betrachtern und Hörern 24 Stunden Erlebniszeit anbietet und abzwängt. Das alle Alltagsgeschäfte und physischen Bedürfnisse ebenso vergessen läßt wie das Tränen der Augen vor dem leise flimmernden Bildschirm und das Ticken des Zählers bei der Telekom. Ein Werk, von dessen Existenz vielleicht anfänglich nur eine Gemeinde von Spezialisten weiß, das dann aber mit großem Getöse alle Feuilletons loben, preisen, sezieren und bekämpfen. Gesucht wird ein originäres Kunstwerk, das Wellen schlägt wie seinerzeit ‚Das Leiden des jungen Werthers‘, ‚Madame Bovary‘ oder eben ‚Ulysses‘. [...] Das Internet hat uns eine Fortsetzung der Literatur mit anderen Mitteln vorgeführt. Und selbst diese anderen Mittel erinnern an vieles, was der Literatur seit hundert, zweihundert, ja zweitausendfünfhundert Jahren geläufig war.“⁶⁵

Diese Sätze sind in der Diskussion um literarische Qualität der digitalen Literatur seither häufig zitiert worden. Die teilnehmenden Künstler des *Pegasus* reagierten darauf, indem sie im Rahmen der eigens dafür gegründeten Mailingliste untereinander diskutierten, welche Kriterien als Qualitätsmaßstab für gute digitale Literatur gelten könnten. Eine Stellungnahme schlägt vor: „[...] dass jede kunstform ihre spezifischen, nicht in andere formen transportierbaren eigenschaften hat und jedes kunstprodukt, das diese spezifischen eigenschaften nicht reflektiert, sein thema verfehlt.“⁶⁶ Ihre Produktionen seien mit den Mitteln der klassischen Literaturwissenschaft nicht zu fassen, so die Meinung der Internetliteraten.⁶⁷

Einige Diskutanten gingen so weit, der Jury ihre Kompetenz abzusprechen. Sie bevorzugten es, diese Kriterien innerhalb der Szene zu diskutieren. Im Jahr 2002 führten

⁶⁵ Zit. n. Simanowski 2002b, S. 58 oder www.netzliteratur.net/rotermund/laudatio_2internetliteraturpreis.html

⁶⁶ Zit. n. Simanowski 2001, S. 133.

⁶⁷ Vgl. Schröder 1999, S. 44 f.

solche Überlegungen dazu, dass Internetaktivisten einen eigenen Preis mit dem Namen *Autorenpreis der Dreizehn* unter Ausschluss der traditionellen Medien erschufen und vergaben.

„Angesichts der zunehmenden Aktivität von Literaten im Netz wird schon gemunkelt, es handle sich um eine Emanzipationshandlung der jüngeren Schriftstellergeneration, die sich im Netz ihr eigenes ‚literarisches Feld‘ [...] schafft, in dem die etablierten Meinungsträger aufgrund des erschwerten Zugangs keine Deutungshoheit mehr besitzen.“⁶⁸

Das Problem, ob die digitale Literatur bzw. das Internet das Buch als Informationsmedium verdrängen könnte oder ob sie lediglich eine Ergänzung der literarischen Landschaft darstellen, bildet den Hintergrund dieser Kontroverse.

Beat Suter und Michael Böhler problematisieren die Frage nach der Relevanz der digitalen Literatur folgendermaßen:

„Ist es die Avantgarde einer Literatur von morgen, die sich nun auch die Computertechnik zu Nutze macht und, wie Avantgarden dies schon immer taten, nach Erweiterungsmöglichkeiten literarischer Gestaltungs- und Ausdrucksformen mit neuen Mitteln sucht? – Ist es die Arrièregarde der Literatur von gestern, die längst bekannte und erprobte Sprach- und Textspiele epigonal im neuen Medium reproduziert und dabei künstlerischen Neuheitswert reklamiert?“⁶⁹

Die beiden wenden unter Verwendung zweier Begriffe von Gerhard Schulze ein, dass diese Frage den Gegenstand angesichts einer zunehmenden „Entvertikalisierung der Alltagsästhetik“⁷⁰ und „kulturellen Segmentierung“⁷¹ nicht mehr treffe. Digitale Literatur müsse daher nicht in das bestehende kulturelle Feld integriert werden, sondern könne eine neue, eigene literarische Praxis hinzufügen.⁷²

Doch zumindest zeitweise herrschte die Angst vor der Verdrängung des gedruckten Buches durch das elektronische vor.⁷³ Gesine Boesken zeigt dagegen anhand von Daten

⁶⁸ Simanowski 2001, S. 140.

⁶⁹ www.netlit.de/literatur/theorie/theorie.php3?id=8#suter

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Ein prominenter deutscher Vertreter der ‚Verdrängungshypothese‘ ist Norbert Bolz (vgl. hierzu Bolz 1994).

einer Studie der *Stiftung Lesen* aus dem Jahr 2001⁷⁴, dass das Internet eher eine Bedrohung für andere Medien, beispielsweise das Fernsehen, darstellt.⁷⁵ Das Buch bleibe eine wichtige Informationsquelle, da die Lesekompetenz die Grundlage für das Beherrschen der neuen Medien bilde. Außerdem könnten im Internet nur kurze Informationsblöcke gelesen werden, für intensivere Information, deren Qualität gesicherter sei, zögen die meisten Leser das Buch vor.⁷⁶ Es stellt sich also die Frage, ob die Kontroversen aus dem Grunde abgeflaut sind, weil die technische Umsetzung bisher noch nicht zufrieden stellend gestaltet werden konnte, so dass das Lesen vom Papier gegenüber dem Monitor einstweilen den Sieg davongetragen hat.

Dennoch herrscht unter Medienforschern ein Überbietungsdiskurs vor, der zwischen Optimismus und Pessimismus schwankt. So will beispielsweise Neil Postman konstatieren, die neuen Medien wirkten verdrängend auf die traditionellen. Das Buch, Grundlage der westlichen Bildung und Zivilisation, werde verschwinden. Es wirke sich „verengend auf das menschliche Bewußtsein aus“.⁷⁷ Boesken kritisiert, dass sich diese Überlegungen meist nur auf das Medium selbst richteten, nicht aber auf die vorliegenden Medienprodukte.⁷⁸

Mittlerweile wird die digitale Literatur aber von vielen Theoretikern nicht mehr als bedrohlicher Kontrahent des Buches gesehen. Sie plädieren stattdessen für eine Koexistenz der beiden Medien.⁷⁹

Viele der im Rahmen der Wettbewerbe preisgekrönten Projekte sind Gemeinschaftsproduktionen. Die Gestaltung der verschiedenen Elemente aus Text, Bild, Ton und Programmierung stellt z. T. hohe technische Anforderungen, so dass eine Arbeitsteilung nahe liegt. Oft wird digitale Literatur daher auch mit dem Medium Film verglichen. Roberto Simanowski behauptet:

„Schreiben im Netz scheint somit auf Kollaboration hinauszulaufen, selbst wo es sich noch um abgeschlossene Werke und eine individuelle Autorschaft handelt. Die Pegasus-Preisträger-Teams der Beiträge *Die Aaleskorte der Ölig* (Frank Klötgen und Dirk Günther) und *Der Trost der Bilder*

⁷⁴ Stiftung Lesen 2001.

⁷⁵ Boesken 2002, S. 6.

⁷⁶ Ebd., S. 12.

⁷⁷ Zit. n. Boesken 2002, S. 2.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl. Hautzinger 1999, S. 120 und Suter/Böhler 1999, S. 17, Simanowski 2002a, S. 20.

(Jürgen Daiber und Jochen Metzger) hatten 1998 mit ihrer Kooperation zwischen Texter und Programmierer im Grunde die Richtung der Entwicklung digitaler Autorschaft angezeigt.⁸⁰

Allerdings räumt er ein, dass parallel ein „Modell eines komplexen Self-Made-Künstlers“⁸¹, wie z. B. Susanne Berkenheger, existiert.

Interessant ist, dass tonangebende Institutionen des Kulturbetriebs Wettbewerbe ausrichteten, um die Produktion dieser neuen Literatur anzuregen. Der Mitorganisator des *Pegasus*, Michael Charlier, bemerkt, dass es dem Unternehmen IBM bei der Ausschreibung darum gegangen sei, „einen guten Eindruck als Kulturförderer zu machen“ und „das Erscheinungsbild und die Qualität des Netzes zu verbessern“.⁸²

Die Entstehung der digitalen Literatur in Deutschland ist nicht ausschließlich auf Literaturwettbewerbe zurückzuführen. So gab es „Netzliteratur-Pioniere“⁸³ auch schon vor den Preisen und auch traditionelle Medien, z. B. wissenschaftliche Buchpublikationen, trugen ihren Teil bei. Auch die aktive Diskussion im Rahmen von Symposien, die Wissenschaftler, digitale Literaten und Akteure des klassischen Literaturbetriebs in unterschiedlichem Ausmaß zusammenbrachten, gab neue Impulse. Wichtig war auch die Schaffung immer neuer Mailinglisten, Literaturportale, Online-Zeitschriften und Homepages, die sich der Förderung und Diskussion der digitalen Literatur in Theorie und Praxis widmen.

1.5. *Stand der Forschung*

Der Gegenstand der digitalen Literatur findet mittlerweile wissenschaftliche Beachtung. Die Anzahl wissenschaftlicher Abhandlungen übersteigt die der digitalen Primärliteratur bei weitem.⁸⁴ Zunächst wurde das Thema Gegenstand von informellen Symposien, dann

⁸⁰ Simanowski 2002b, S. 79.

⁸¹ Ebd., S. 80.

⁸² Zit. n. Ortmann 2001, S. 120 f.

⁸³ Suter/Böhler 1999, S. 30.

⁸⁴ Hautzinger 1999, S. 9.

erschienen erste Sammelbände.⁸⁵ In der Folge schlossen sich Dissertationen an.⁸⁶ Danach fanden wissenschaftliche Konferenzen statt.⁸⁷

Die Rezeption des neuen Genres erfolgte stärker im Bereich der Wissenschaft als in den Medien Zeitung, Rundfunk, Fernsehen. In den Jahren zwischen 1999 und 2002 gab es die meisten Berichte zur digitalen Literatur in der Tagespresse. Mittlerweile scheint der Zenit überschritten zu sein, denn Presseberichte erscheinen seither immer weniger.

Die germanistische Debatte um die „Rückkehr des Autors“ fand nahezu parallel dazu statt. Innerhalb kurzer Zeit förderte die DFG zwei große Symposien. Eines mit dem oben genannten Titel im Jahre 1999,⁸⁸ ausgerichtet von Forschern der Universität München. Das zweite 2001 unter dem Titel *Autorschaft. Positionen und Revisionen*⁸⁹. Beide widmen dem Thema Autorschaft im digitalen Zeitalter in den Tagungsbänden jeweils ein Kapitel.

In den Schriften zur digitalen Literatur taucht das Thema Autorschaft ebenfalls immer wieder auf.⁹⁰ Auffallend ist aber, dass es bisher keinerlei Monographien zu diesem Thema gibt. Auch die offensichtliche Gegenläufigkeit der beiden Diskussionen springt ins Auge.

Es könnte daher fruchtbar sein, die Ergebnisse bzw. Positionen der Autorschaftsdebatte mit den Thesen zur digitalen Literatur, die sich auf Autorschaft beziehen, zu konfrontieren. Denn nicht nur die juristische Debatte um das Copyright und den Schutz des geistigen Eigentums im Internet scheint Anlass zu geben, sich mit der digitalen Autorschaft zu beschäftigen. Vor allem die häufig wiederholte Aussage, digitale Literatur sei die Einlösung der Forderung nach dem Tod des Autors, lädt zu dieser Kontroverse ein. Denn sie steht einer Praxis der digitalen Literatur gegenüber, in der nicht auf die Kennzeichnung der Werke mit Autorennamen verzichtet wird.

Die speziellen Eigenschaften der hypertextbasierten Literatur legen in den Augen vieler Medientheoretiker die Forderung nahe, die literaturwissenschaftlichen Kategorien „Autor“, „Leser“ und „Text“ zu überdenken. Meist werden diese Forderungen mit den

⁸⁵ Klepper/Mayer/Schneck 1996, Matejovski/Kittler 1996 und Suter/Böhler 1999.

⁸⁶ Suter 2000, Heibach 2000, Rau 2000, Porombka 2001.

⁸⁷ „Ästhetik digitaler Literatur/ Poetics of digital Text“ Universität Kassel/Universität Erfurt und „Literarische Hypertexte“ Universität Tübingen.

⁸⁸ Jannidis et al. 1999.

⁸⁹ Detering 2002.

⁹⁰ Vgl. etwa Simanowski 2001a, Wirth 2001, Landow 1992.

veränderten Produktionsbedingungen in Internet oder der veränderten Materialität der neuen Literatur begründet.

Eine wichtige Argumentationslinie lautet, im Hypertext erschaffe jeder Leser seinen eigenen Text und avanciere somit zum Autor. Diese Thesen vertreten George P. Landow und Jay David Bolter.

Eine weitere Strömung dieser Debatte attestiert die Aufhebung der individuellen Autorschaft im Kollektiv. Wie oben erwähnt, erfordern multimediale Produkte oft mehrere Personen, um technisch und ästhetisch realisiert zu werden. Das heißt, die gestalterische Einheit des einzelnen Autors wird durch eine gestaltende Vielheit, ähnlich wie bei der Produktion von Filmen, abgelöst. In den kollektiven Schreibprojekten wird diese Tatsache zum Programm. Sie wird oft mit medienästhetischen Überlegungen verbunden. So soll, im Sinne Enzensbergers,⁹¹ die Mediennutzung demokratisiert und jeder Empfänger zum potentiellen Sender werden. Das Internet biete dafür optimale Voraussetzungen.

Zunächst soll die Entwicklung der theoretischen Debatte um die Autorschaft innerhalb der Literaturwissenschaft dargestellt werden. Im nächsten Schritt wird dann die Frage zu stellen sein, welche Formen von Autorschaft die digitalen Produkte aktualisieren und welche Funktionen diese Formen erfüllen.

⁹¹ Enzensberger 1997.

2. Positionen in der Debatte um die Autorschaft

2.1. Begriffsdefinition und historischer Abriss

Zunächst gilt es zu klären, was unter dem Begriff Autor verstanden werden kann.

„Autor“, vom lateinischen Wort ‚auctor‘ (Substantiv zu ‚augere‘) stammend, ist erst seit dem 18. Jahrhundert im Sinne von Urheber und verbunden mit der Vorstellung des freien, d. h. bürgerlich emanzipierten Autors, die Sammelbezeichnung für Personen, die Texte verfassen. Dem Wortsinne nach bedeutet der Begriff ursprünglich soviel wie Förderer oder Anstifter, auch Gewährsmann einer Sache.“⁹²

Der Autorbegriff, wie er heute meist verwendet wird, entstand also erst im 18. Jahrhundert.⁹³ Er steht in engem Zusammenhang mit der Veränderung der literarischen Produktion. Die Erfindung des Buchdrucks, die Emanzipation des Autors von feudalen Mäzenen und die Entstehung des literarischen Marktes waren maßgebliche Faktoren dieser Entwicklung:

„Die Aufklärungsbewegung, Säkularisierungstendenzen und das Aufkommen einer bürgerlichen Nationalliteratur schufen für Autor, Publikum und Buchhandel so prinzipiell neue Situationen, daß man von einem Strukturwandel des literarischen Lebens sprechen kann.“⁹⁴

Die Vorstellung vom „freien Autor“ als Verfasser von Schriften begann sich durchzusetzen. Sie ist vor dem Hintergrund aufklärerischer Gedanken, vor allem dem Bildungsideal des mündigen Menschen und der Forderung nach dem Recht auf Selbstbestimmung zu sehen. Die Individualität des Autors wurde zum Garanten der literarischen Autonomie des Werks. Die aufgeklärten Schriftsteller strebten eine Verbreitung ihrer Ideen mit Hilfe der Schaffung einer neuen, nationalen Literatur an. Dazu war die Emanzipation von adeligen Gönnern vonnöten. Die neue geistige Unabhängigkeit stand daher einer veränderten wirtschaftlichen Abhängigkeit gegenüber:

⁹² Ingold/Wunderlich 1992, S. 9.

⁹³ Vgl. Borchmeyer/Zmegac 1994, S. 33.

⁹⁴ Grimminger 1980, S. 133.

„Im Gegensatz zu den ständischen Dichtern [...] suchten die tendenziell freien Schriftsteller nach Möglichkeiten, literarische und poetische Arbeit nicht als eine Tätigkeit der ‚Nebenstunden‘ und der Muße, sondern als bürgerlichen Beruf auszuüben.“⁹⁵

Der Begriff des Autors wurde zusammen mit dem Begriff des Werks als wirtschaftliches und rechtliches Instrument zur Regulierung des literarischen Marktes eingeführt. Die Schriftsteller hatten vorher noch keine Eigentumsrechte an ihren Werken, sie galten nur als Eigentümer des Manuskripts; sobald es an den Verleger ging, erlosch dieses Besitzverhältnis. Nachdrucke konnten ohne Einwilligung des Autors hergestellt und vermarktet werden. Da die Autoren nun darauf angewiesen waren, von ihren literarischen Produktionen zu leben, wurde das Recht auf geistiges Eigentum am Text erforderlich:

„Daher wurde der Begriff ‚Eigentum des Autors‘ vom ‚materiellen Schriftbesitzer‘ allmählich auf das ‚geistige Substratum‘ des Werks übertragen [...]. Das geistige Eigentum durfte lediglich unter bestimmten Umständen [...] verwertet werden. Denn es ist jetzt endgültig in den *Eigenschaften* des Werks, in der individuellen *Eigentümlichkeit* seiner Gestaltung niedergeschrieben und in diesem Sinne unverwechselbar. [...] Durch die Kopplung des Autors mit dem Werkbegriff war nicht nur der literarische Markt geregelt, sondern weitgehend auch die ästhetische Reflexion der Dichtung bestimmt [...].“⁹⁶

Die Konkurrenz der Schriftsteller untereinander machte es für den einzelnen notwendig, sich von den anderen abzuheben:

„Auf dem literarischen Markt überleben konnten nur die Autoren, denen es gelang, sich weitgehend dem Publikumsgeschmack anzupassen, oder solche Autoren, deren Werke durch Originalität in Inhalt und Form das Interesse der literarischen Kenner spontan auf sich ziehen konnten. Die Auffassung bzw. Propagierung des Dichters als ‚Originalgenie‘ hat darin einen guten Grund.“⁹⁷

Drei wichtige Kriterien für Autorschaft kristallisierten sich in der Entwicklung des Begriffs von damals bis heute heraus:

⁹⁵ Grimminger 1980, S. 163.

⁹⁶ Biti 2001, S. 85 (Hervorh. i. Orig.).

⁹⁷ Beutin et al. 2001, S. 155.

Ästhetisch-ideologisch: Autorschaft als Kennzeichen stilistischer Individualität, Originalität oder Genialität;

Psychologisch-hermeneutisch: Intentionalität als biographische Setzung einer Werkeinheit;

Juristisch-ökonomisch: Markierung des Eigentumsanspruchs am Werk, der Urheberschaft, die durch Institutionen als Verwertungsrecht gewahrt wird.⁹⁸

In der vorliegenden Arbeit interessieren vor allem die ersten beiden Kriterien. Die juristisch-ökonomischen Aspekte, um die es in den Debatten um das Urheberrecht geht, würden den literaturwissenschaftlichen Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Die genannten Faktoren verweisen auf eine Geschlossenheit der Repräsentation, die durch die Bindung an die Instanz des Autors garantiert wird:

„Der Autor ordnet das Feld der Literatur. Er reduziert die Möglichkeiten des Umgangs mit ihr auf ein handhabbares Maß, und er verknüpft die Literatur mit Lebens- und Wertvorstellungen. [...] Der Autor ist im Alltag unserer Kultur die wichtigste Größe, um literarische Äußerungen so in Kontexte einzubetten, dass sie verstehbar sind und handlungsrelevant werden können.“⁹⁹

Insofern ist er also ein „Gewährsmann“ für bestimmte Eigenschaften und Werte. Im täglichen Umgang des Laien mit Literatur ist der Autor unverzichtbar: Bibliotheken und Buchläden sind nach Autorennamen sortiert. Bestsellerlisten geben Auskunft über den „Marktwert“ eines Autors. Die aktuellen Debatten um den „Kanon“ und die Frage nach dem Umgang mit Klassikern¹⁰⁰ zeigen, dass die Sortierung und auch Hierarchisierung der literarischen Landschaft nach Autoren noch immer von Gewicht ist. Auch die Buchmessen kommen ohne den Medienauftritt und die Lesungen von Schriftstellern nicht aus. Zu dieser Inszenierung des Autors kann auch der Auftritt im Internet gehören. Die starke mediale Präsenz und die Selbstinszenierung einiger zeitgenössischer Autoren haben gezeigt, dass der Bezug auf die Person des Schreibenden ein wichtiger Faktor bei der Vermarktung von Büchern sein kann.

Aber, um auf das obige Zitat zurückzukommen, diese Auftritte und Äußerungen werden oftmals dazu herangezogen, um die Texte zu verstehen und zu bewerten. In die

⁹⁸ Vgl. Wetzel 2002, S. 287.

⁹⁹ Jannidis et al. 2000, S. 7.

¹⁰⁰ Vgl. Baßler 2005.

Reihe dieser Informationen können auch Briefe, Interviews, Tagebuchaufzeichnungen, Arbeitsnotizen und ähnliche Selbstzeugnisse der Autoren gestellt werden. Die Literaturwissenschaft betreibt eine Systematisierung und Archivierung dieser Dokumente und wertet sie in den Einzelphilologien aus. Sie können wichtige Informationen liefern, die insbesondere die literaturgeschichtliche Einordnung ermöglichen. Der Vergleich mit anderen Texten desselben Autors oder der gleichen Epoche erleichtert beispielsweise die Bewertung des Textes. Etwa dadurch, dass man Aussagen darüber treffen kann, ob er innovative Themen oder ein ungewöhnliches Vokabular aktualisiert. Oft fließen daher Informationen über den Autor in Interpretationen der literarischen Texte mit ein.

Aber auch ohne den expliziten Rückgriff auf biographisches Material ist der Autor ein wichtiger Bezugspunkt bei der Textinterpretation. So dient etwa die Autorintention dazu zu eruieren, was der Autor „sagen wollte“. Das heißt, sie ist eine Bezugsgröße bei der Ermittlung der Bedeutung von Texten.

2.2. *Der Autor in der Kritik*

Als wichtige Kategorie hermeneutischer Literaturinterpretation ist die Autorintention für poststrukturalistische Theoretiker wie Roland Barthes und Michel Foucault zum Gegenstand der Kritik geworden.¹⁰¹ Sie betrifft den Autor als Interpretationskategorie und literarische Verstehensnorm.

Oft werden unter der Formel „Tod des Autors“ unterschiedliche, teilweise auch widersprüchliche Theorien subsumiert. Hier werden vor allem die beiden Schlüsseltexte, nämlich Roland Barthes' *Der Tod des Autors* von 1968 und Michel Foucaults *Was ist ein Autor?* aus dem Jahr 1969 zur Debatte stehen. Zunächst wäre aber zu klären, warum die Kategorie Autor in Verruf geraten ist, obwohl sie nie als einzige Verstehensnorm von Texten galt.

Die Autorintention hat vor allem die Funktion, „die Geltung von Interpretationshypothesen zu prüfen oder als Maßstab zu dienen, um eine

¹⁰¹ „Wenn es in literaturwissenschaftlichen Theoriediskussionen um die Interpretationsrelevanz der Kategorie ‚Autor‘ geht, dann wird zumeist die ‚Autorintention‘ thematisiert.“, so Simone Winko 1999, S. 39.

Textkonkretisation als adäquat oder inadäquat beurteilen zu können“.¹⁰² Dabei bezeichnet der Ausdruck „Intention“ – als bewusste oder unbewusste Absicht – den psychischen Zustand des Autors, wenn er auf einen realen Autor bezogen ist. Er kann aber auch ein Interpretationskonstrukt, eine rekonstruierbare Absicht, bedeuten.¹⁰³ Gegen den Bezug auf die Intention, der dem ersten Typ entspricht, lässt sich einwenden, dass die Aussage über die Psyche des empirischen Autors spekulativ bleiben muss. Im zweiten Fall ergibt sich das Problem, dass die Intention mit Hilfe textexterner Quellen unterstützt werden muss, die wiederum selbst der Interpretation bedürfen und die den Interpreten vor das Problem der Vermischung verschiedener Daten stellen.

Die Kritik an der Autorintention geht auf eine recht kleine Anzahl von Texten zurück, die aber wirkungsmächtig waren und die Debatte über die Autorschaft in den letzten Jahrzehnten stark geprägt haben. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie die enge Verbindung zwischen Autor und Textbedeutung auf unterschiedliche Weise zu lockern suchen.

Der erste dieser Angriffe stammt aus dem Jahre 1946 von William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley und trägt den Titel *The Intentional Fallacy* (dt. *Der intentionale Fehlschluß*¹⁰⁴). Er wird dem *New Criticism* zugerechnet. Darin verwehren sich die Autoren gegen Interpretationen, die die Bedeutung eines Textes aus der Intention seines Autors abzuleiten versuchen. Sie argumentieren, dass der Text selbst identisch mit dem sei, was der Autor intendiert habe. Im Falle der gelungenen Umsetzung reiche es aus, den Text nach seiner Bedeutung zu befragen. Der Text emanzipiere sich von seinem Ursprung, der Autor besitze keine privilegierte Interpretationshoheit über ihn. Interpretationen sollten auf den Rückgriff auf Äußerungen des Autors, biographische Daten oder die Rekonstruktion der Autorintention verzichten und sich auf textimmanente Faktoren begrenzen. Die Intention des Autors wird also als Horizont der Interpretation zugunsten der Textbedeutung abgeschwächt oder sogar außer Kraft gesetzt. Der Text wird als eigenständiges ästhetisches Produkt betont. In der angelsächsischen Diskussion wurde sehr häufig auf den „intentionalen Fehlschluß“ rekurriert, sie ist als die Entsprechung zur französischen Debatte über den „Tod des Autors“ zu sehen. In Deutschland wurde der Text seit den 70er Jahren rezipiert und

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl. Winko 1999, S. 40.

¹⁰⁴ Wimsatt/Beardsley 2003, S. 84-109.

diente vor allem der Kritik am „Feindbild“ unreflektierter biographisch-historisierender Praxis“¹⁰⁵.

Umberto Eco vertritt eine ähnliche Position, indem er statt einer Autorintention eine „Textintention“ annimmt.¹⁰⁶ Die Textintention muss relevante Bezugspunkte des Textes rekonstruieren und den Kriterien Ökonomie, Kohärenz und Erklärungsleistung gehorchen. Die Textintention ist ein Interpretationskonstrukt des Lesers. Um sie zu ermitteln, muss von einer exemplarischen Autorintention ausgegangen werden, der aber keineswegs mit dem empirischen Autor übereinstimmt. Diese exemplarische Autorintention entspricht der Textintention. Der Text ist so in seiner Relevanz für die Interpretation gegenüber dem Autor hervorgehoben.

Die nächste Zäsur stellt Wolfgang Kayzers Unterscheidung des Autors literarischer Texte von der Instanz des Erzählers dar.¹⁰⁷ Es handele sich beim Erzähler lediglich um eine Rolle, die der Autor einnimmt. Er trete mit einem Wahrheitsanspruch für den Text auf, den der Autor nicht unbedingt teile. Das heißt, Erzählermeinung und Autormeinung decken sich nicht. Die Einführung dieser Instanz beseitigt den Autorbegriff nicht, schränkt ihn aber ein, denn der Sprecher ist jetzt nicht mehr der empirische Autor, sondern der Erzähler im Text. Der Erzähler wird zum neuen Bezugspunkt für die Ermittlung der Textbedeutung. Die Unterscheidung von Erzähler und Autor hat sich in der Literaturwissenschaft stark durchgesetzt und findet auch in autorbezogenen Modellen ihre Anwendung.

1961 schlug Wayne C. Booth den Begriff des „implied author“ (dt.: impliziter Autor) als dritte Instanz neben realem Autor und fiktivem Erzähler vor.¹⁰⁸ Dieser sei ein Textimplikat, d.h. er bezeichnet den Autor, wie er sich im Text in Form der künstlerischen Gestaltung, als moralische und emotionale Haltung, als zweites Selbst des Autors ausdrückt. Dabei verweist dieser abgeleitete Autor auf die Weltanschauung und die Überzeugungen des realen Schriftstellers. Der „implizite Autor“ wird als Bild des realen Autors aus dem Text erschlossen. Es geht also um den Nachvollzug der Präsenz des realen Autors im Erzählten. Er rückt damit allerdings stark in die Nähe einer Anthropomorphisierung der Textbedeutung.

¹⁰⁵ Jannidis et al. 2003, S. 82.

¹⁰⁶ Vgl. Eco 2003, S. 281 f.

¹⁰⁷ Kayser 2003, S.127 ff.

¹⁰⁸ Booth 2003, S. 142.

Roland Barthes und Michel Foucault erklärten den Autor 1968/69 schließlich ganz für tot, d. h. sie verwendeten sich gegen Interpretationen, die sich auf das Konzept Autorschaft bezogen. Ihrer These nach ist der Autor aus dem modernen Text „verschwunden“: „Die These vom ‚Verschwinden des Autors‘ meint [...] nichts Anderes als das Schwinden der *Autorität* des Autors.“¹⁰⁹

Sie betonten also den restriktiven Charakter der autorbezogenen Interpretationen. Der implizite Autor wird zu einer neutralen Struktur erklärt; der Zusammenhang zum realen Autor wird gebrochen.¹¹⁰ Stattdessen könne der Text nur von der Instanz eines (impliziten) Lesers verstanden und gedeutet werden. Der Vorrang des Autors gegenüber dem Werk soll relativiert werden.

Barthes verfolgt daher die theoretische Stärkung der Instanz des Lesers. Texte seien lediglich Gewebe von Zitaten, die der Autor als Schreiber nur mehr zusammenstelle. Der Text sei losgelöst von seinem Autor zu betrachten. Der Autor werde in seiner Machtposition vom Leser abgelöst. Diese Konzeption stellt eine Relativierung der Autonomie der künstlerischen Kreativität und somit einen Angriff auf die Genieästhetik dar. Foucault reflektiert die Funktion von Autorschaft und zeichnet die Vision einer Gesellschaft, die die freie Rede nicht durch diese beschränken würde. Bei beiden Texten ist die Kritik am Autor vor dem Hintergrund einer umfassenden Kritik an der modernen Subjektkonzeption zu sehen. Ich werde die Thesen Foucaults in Kapitel 2.3 und die Barthes' in Kapitel 2.4 eingehend betrachten. Die Rezeption dieser Thesen in Deutschland findet seit den 80er Jahren statt.

In der aktuellen Debatte wird von einigen Literaturwissenschaftlern für eine „Rückkehr des Autors“ bzw. für die „Revision“ des Autorbegriffs plädiert.¹¹¹ Ausgehend von der These, dass zwischen Literaturtheorie und –praxis eine Diskrepanz herrsche, versuchen diese Theoretiker, den Autorbegriff zu systematisieren und seine Relevanz zu klären. Ich werde in Kapitel 2.5 erörtern, inwieweit eine Revision des Autorbegriffs sinnvoll sein könnte.

Von den Forschern wird ein Gegensatz zwischen Literaturtheorie, die den Begriff des Autors verabschiedet hat, und philologischer Interpretationspraxis festgestellt.¹¹² Noch

¹⁰⁹ Eberle 1995, S. 75 (Hervorh. i. Orig.).

¹¹⁰ Vgl. Biti 2001, S. 86.

¹¹¹ Vgl. Jannidis et al. 1999 und Detering 2002.

¹¹² Vgl. Jannidis et al. 1999, S. 3 und Winko in: Detering 2002, S. 334.

immer würden Autorkonzepte herangezogen, um Textbedeutungen zu ermitteln oder zu begründen und um Texte zu kontextualisieren. Verschiedene Funktionen von Autorschaft lebten auch in dekonstruktivistischen bzw. poststrukturalistischen Interpretationen fort.¹¹³ Das wird beispielsweise in Teildisziplinen wie Gender Studies, Cultural Studies oder Postcolonial Studies deutlich, wo der geschlechtliche, gesellschaftliche und kulturelle Hintergrund von AutorInnen einen starken Bezugspunkt für die Bewertung des Geschriebenen darstellt.

Gerhard Lauer definiert diese wichtige Funktion von Autorschaft folgendermaßen:

„Der Autor regelt offenbar dominant den Textzugang gegenüber anderen Hinweisen wie etwa Annahmen über die Gattung eines Textes oder sein Erscheinungsjahr. Er gruppiert das Verhältnis von Texten untereinander, wie er sie hierarchisiert und in Beziehung zur dargestellten Welt setzt. Er ist eine Art Kurzzeichen für ein sehr viel komplexeres Hintergrundwissen, mit dem jede Interpretation arbeitet, ohne daß dieses Wissen allein mit biographischen Kenntnissen identisch wäre. Es spricht daher einiges für die These, daß in der Person des Autors dieses Wissen und die damit verbundenen Wertungen gebündelt, zu einem Konzept verdichtet werden und damit ein Funktionsäquivalent zum Hintergrundwissen bilden, wie wir es aus der Alltagskommunikation kennen.“¹¹⁴

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie diese Art von Zugang zum Text vor sich geht, und wie mit diesem Konzept „Autor“ umgegangen wird.

Simone Winko untersucht in ihrem Aufsatz „Autor-Funktionen“¹¹⁵ die „argumentativen Leistungen, die der Bezug auf den empirischen oder konstruierten Autor in Interpretationstexten hat“¹¹⁶. Ihren Erkenntnissen nach verwenden Interpreten Bezüge auf den Autor folgendermaßen:

- a) Zur raumzeitlichen Fixierung eines Textes. Schon diese limitiere Bedeutungskontexte.
- b) Zur Bildung von Differenzen innerhalb einer Reihe von ähnlichen literarischen Phänomenen: Unterscheidungen können getroffen und Gruppen gebildet werden.
- c) Zur Sicherung der Einheitlichkeit des Werks. Bestimmte thematische oder strukturelle Eigenschaften werden als werktypische gesetzt. Sie sind aber eher Behauptungen, und daher garantieren nicht sie, sondern der Name und die Person des Autors die Einheitlichkeit des Werks.

¹¹³ Das zeigt Simone Winko in ihrem Aufsatz „Autor-Funktionen“ (Winko 2002).

¹¹⁴ Lauer 1999, S. 224.

¹¹⁵ Winko 2002, S. 334-355.

¹¹⁶ Ebd., S. 339.

- d) Zur Bestimmung von Bezugstexten: Es wird unterschieden zwischen eigenen Texten und denen anderer, auf die der Autor sich explizit oder implizit, bewusst oder unbewusst bezogen hat. Bei der Bedeutungszuweisung wird eine These z. B. dadurch gestützt, dass der Autor Gleiches in einem anderen Text gestaltet haben soll.
- e) Zur Limitierung von Kontexten, die in die Interpretation einbezogen werden dürfen. Dabei bildet das „Wissen des Autors“ das Hauptkriterium. Diese Kontexte sind philosophische, religiöse, wissenschaftliche oder politische Erkenntnisse oder Ereignisse, die der Autor gekannt, geschätzt und absichtlich oder unabsichtlich modifiziert hat.
- f) Zur Bildung und/oder Rechtfertigung interpretativer Thesen: Am interpretativ ergiebigsten und umstrittensten ist dabei die Annahme der Intention des Autors.¹¹⁷

In Form dieser Argumentationsweisen kann der Autor innerhalb der Literaturwissenschaft also als ein Kurzzeichen für interpretatorische Vorannahmen auftauchen. Hypothesen des Interpretieren können durch die Verwendung von Informationen über den Autor gestützt oder abgeleitet werden.

2.3. Michel Foucault: Die Autorfunktion

Michel Foucault begreift Autorschaft nicht nur als Hintergrundwissen oder Kurzzeichen von etwas, sondern als grundlegendes Bildungsprinzip dessen, was potentiell gesagt werden kann:

„Ich glaube, es gibt noch ein anderes Mittel der Verknappung des Diskurses [...]. Es handelt sich um den Autor. Und zwar nicht um den Autor als sprechendes Individuum [...], sondern um den Autor als Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts. [...] Man verlangt, daß der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinen Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren oder zumindest in sich zu tragen [...]. Der Autor ist dasjenige, was der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einfügung in das Wirkliche gibt.“¹¹⁸

Lauer und Foucault ist gemeinsam, dass sie den Autor als ein vereinheitlichendes, kontextualisierendes Prinzip begreifen. Er ordnet ein bestimmtes Feld von Wissen und

¹¹⁷ Zit. n. Winko 2002, S. 344 ff.

¹¹⁸ Foucault 2003a S. 20 f.

Wertungen. Die Foucault'sche Perspektive richtet sich auf eine Kritik des Autors als Verstehensnorm und interpretativem Horizont, der Bedeutungen eines Textes hierarchisiert. Wie oben bereits erwähnt, fällt darunter auch maßgeblich die Autorintention. Dieser Aspekt klingt im letzten Satz des Zitates an, wenn er davon spricht, der Autor solle den „verborgenen Sinn offenbaren [...] oder zumindest in sich tragen“.

Es geht Foucault nicht um den Autor als empirische Person, denn er spricht an anderer Stelle davon, dass es absurd wäre, „die Existenz des schreibenden und erfindenden Individuums zu leugnen.“¹¹⁹

Michel Foucault hielt seinen Vortrag *Was ist ein Autor?*¹²⁰ im Jahr 1969 am Collège de France. Er ist in drei Abschnitte gegliedert. Im ersten untersucht er, wie Autornamen verwendet werden. Der zweite analysiert die Funktionen von Autorschaft in historischer und systematischer Weise. Der dritte widmet sich dem Thema, wie Autoren zu Begründern einer wissenschaftlichen Tradition werden. Hier interessiert vor allem die Funktionsanalyse, die Foucault im zweiten Teil vornimmt, denn die „Autor-Funktion“ ist der zentrale Begriff des Aufsatzes und bildet das gedankliche Fundament für die anderen beiden Teile. Diese Funktion grenzt er gegen den realen und auch gegen den fiktionalen Sprecher ab. Die Diskurse sind Träger der Autor-Funktion. Beide, Diskurse und Funktion, seien historisch bedingt. Der Begriff des Diskurses lässt sich wie folgt beschreiben:

„Die institutionalisierte Rede innerhalb [...] differenzierter Wissensbereiche läßt sich als ein je spezifischer Diskurs verstehen, wobei ‚Diskurs‘ immer nur die sprachliche Seite einer weiterreichenden ‚diskursiven Praxis‘ meint, die das gesamte Ensemble von Verfahren der Wissensproduktion wie Institutionen, Sammlung, Kanalisierung, Verarbeitung, autoritative Sprecher, [...] umfaßt. Diskurse im Sinne der an die Arbeiten Foucaults anschließenden Theorien sind demnach dadurch bestimmt, daß sie sich auf je spezielle Wissensausschnitte beziehen, deren Grenzen durch Regulierung dessen, was sagbar ist, was gesagt werden muß und was nicht gesagt werden kann, gebildet sind, sowie durch ihre je spezifische Operativität.“¹²¹

¹¹⁹ Foucault 2003a S. 2.

¹²⁰ Foucault 2003b, S. 198-229.

¹²¹ Nünning 1998, S. 96.

Diese Bestimmung des Begriffes Diskurs zeigt, dass es bei Foucault um die Produktion von gesellschaftlichem Wissen geht. Er untersucht mit der Analyse der Funktionsbedingungen der diskursiven Praktiken die Regeln, die es erlauben, Begriffe und theoretische Einheiten zu bilden.¹²² Dabei findet eine Wechselwirkung statt: die gesellschaftlichen Verhältnisse bestimmen, was gesagt werden kann und nehmen so Einfluss auf Form und Inhalt der wissenschaftlichen Forschung:

„Was die Möglichkeitsbedingungen angeht, grenzt der Autornamen gemäß Foucault das Feld der *Autorenfunktion* ein, wodurch eine bestimmte Gesellschaft erstens den Status und die Rezeption eines gegebenen Diskurses regelt, zweitens die Kraft seiner Subversion zähmt und drittens die Unvorhersehbarkeit seiner Bedeutungsauswirkungen reduziert.“¹²³

Dies lässt sich in bezug auf Autorschaft folgendermaßen verdeutlichen: Ein Text, etwas, das gesagt wird, wird einem Urheber zugeordnet, der auch für den Inhalt verantwortlich gemacht werden kann. Im positiven Falle kann dies dazu führen, dass beispielsweise der Autor als Genie gepriesen wird, wenn sein Text hoch geschätzt wird. Das heißt, er wird als besonders innovativ und kreativ angesehen. Manchmal wird dann in seinem Leben (seiner Biographie) nach Gründen gesucht, warum er so außergewöhnlich sei. Im negativen Fall, wenn etwa der Inhalt eines Textes politisch brisant ist, kann der Autor juristisch verfolgt und bestraft werden. Oder er kann als gefährlich oder geisteskrank stigmatisiert werden. Foucault begreift demnach Autorschaft als ein gesellschaftliches Konstrukt, das bestimmte Zwecke erfüllt. Dies sei in bestimmten Diskursen wirksam. Er bestimmt vier wesentliche Eigenschaften der „Autor-Funktion“:

1. Ausweitung des Eigentumsverhältnisses der bürgerlichen Gesellschaft auf den Text: Eine Rede werde mit Ende des 18. zum Anfang des 19. Jahrhunderts von einem Sprechakt zu einem Gut, das einem Besitzer zugeordnet werden kann.
2. Der Autor sei weder in jedem Diskurs einer Kultur noch zu jedem geschichtlichen Zeitpunkt vorhanden.
3. Die Autorfunktion sei Ergebnis einer komplizierten Operation mittels derer das Vernunftwesen Autor konstruiert wird. Eigentlich sei er nur eine Psychologisierung einer bestimmten Art, Texte zu behandeln.

¹²² Vgl. Foucault 2003, S. 201.

¹²³ Biti 2001, S. 88 (Hervorh. i. Orig.).

4. In Diskursen mit Autorfunktion herrsche „Ego-Pluralität“.¹²⁴

Dabei diene die christliche Textexegese als Modell, den Autor im Text zu fixieren. Es existierten vier Regeln der Zuschreibung, die laut Foucault mit der Verwendung einer Autorkonstruktion durch die Literaturwissenschaft analogisiert werden könnten. Sie lauten:

- a) Autor als Garantie eines konstanten Wertniveaus
- b) Autor als stilistische Einheit
- c) Autor als geschichtlicher Moment
- d) Autor als Feld eines begrifflich-theoretischen Zusammenhangs¹²⁵

Diese Zuschreibungsregeln stellen sozusagen das Bildungsprinzip für die Konstruktion des Vernunftwesens Autor dar. Sie lassen sich gut mit den argumentativen Funktionen von Autorschaft in literaturwissenschaftlichen Interpretationen, die Simone Winko festgestellt hat, vergleichen (siehe Kap. 2.1). Insofern scheint es, als sei Foucaults „Autorfunktion“ ein taugliches Konzept, um den Umgang mit dem Autor darzustellen und dessen Bedeutung für die Literaturwissenschaft zu klären. Allerdings nutzt Foucault diese Darstellung als Basis für seine Kritik am Autorschaftsbegriff und seine Forderung, diesen zu verabschieden. Dieser Akt von Foucault ist als Geste zu verstehen. Er ersehnt eine Gesellschaft, in der Becketts Satz „Wen kümmert’s, wer spricht?“¹²⁶ Gültigkeit besäße und in der die Autorfunktion verschwände. Da aber dieser Zustand nicht erreicht ist (ob er wünschenswert ist, ist eine andere Frage), leuchtet es ein, dass auch in der eigenen Rede die Autorfunktion wirksam sein kann.

Im Gegensatz zur aufklärerischen Geniekonzeption, die den Autor als unendliche Quelle literarischer Schöpfung sieht, bezeichnet Foucault ihn als Element der Beschränkung von möglichem Sinn.¹²⁷ Für ihn stellt die Autorfunktion nur eine der möglichen Spezifikationen der Subjektfunktion dar, d. h. er erachtet die Autorschaft als Beispielfall der Subjektwerdung. Bedenkt man die historische Entwicklung der freien Autorschaft und ihre Verwurzelung im Gedankengut der Aufklärung, liegt es vor dem

¹²⁴ Zit. n. Foucault 2003b, S. 211 ff.

¹²⁵ Zit. n. Foucault 2003b, S. 215.

¹²⁶ Zit. n. Foucault 2003b, S. 227.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 228.

Hintergrund von Foucaults Kritik am modernen Subjekt nahe, dass Foucault den Autorbegriff einer kritischen Revision unterzieht: „Der Begriff Autor ist der Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte, auch in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte.“¹²⁸

Einzelne Texte wirken an der Konstruktion der Autorfunktion mit. Diese weist dabei eine ambivalente Doppelfunktion auf: Einerseits steht sie für die Gewährleistung „einer gewissen Einheit des Schreibens“¹²⁹ andererseits bewirkt sie die „Ego-Pluralität“¹³⁰ denn es sei ein Spezifikum von literarischen Erzähltexten, dass der Autor sich im Erzählerbericht ein ‚alter ego‘ schaffe. Foucault verweist hier zum Beispiel auf die Differenz zwischen dem realen Schriftsteller und dem Erzähler eines Romans.¹³¹ In genau dieser Differenz, die Foucault als Bruch bezeichnet, vollziehe sich die Autorfunktion, denn auch darin zeige sich die psychologisierende Projektion.¹³²

In Foucaults Bestimmung des Begriffs Autor herrscht eine große Spannung, ja sogar ein Widerspruch, wenn er den Autor einerseits als vereinheitlichendes Prinzip und andererseits als Ursache der Zersplitterung beschreibt. In Antithese zur traditionellen Literaturtheorie definiert Foucault den Akt des Schreibens nicht als einen der Selbstfindung oder Identitätsstiftung sondern als eine Selbstpreisgabe. Das Werk tötet seinen Autor, der Held stirbt, damit er im Geschriebenen unsterblich wird:

„Die Beziehung des Schreibens zum Tod äußert sich in der Verwischung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts. [...] [D]as Kennzeichen des Schriftstellers ist nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit [...]. [S]chon seit geraumer Zeit haben Kritik und Philosophie von diesem Verschwinden oder diesem Tod des Autors Kenntnis genommen.“¹³³

Dieses Unterfangen ist widersprüchlich, handelt sich doch um eine Selbstfindung durch die Preisgabe seiner selbst, denn erst der Verzicht auf Leben ermöglicht es laut Foucault, zum Schriftsteller zu werden: „Schreiben ist heute an das Opfer gebunden [...],

¹²⁸ Ebd., S. 202.

¹²⁹ Ebd., S. 215.

¹³⁰ Ebd., S. 217.

¹³¹ Vgl. Foucault 2003b, S. 216.

¹³² Ebd., S. 217.

¹³³ Ebd., S. 204.

an das freiwillige Auslöschen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es im Leben des Schriftstellers selbst sich vollzieht.“¹³⁴

Im obigen Zitat hatte Foucault behauptet, der Autor sei im Text nicht mehr anwesend, und hier sagt er, dass die Auslöschung im Geschriebenen nicht spürbar sein solle. Wenn sie dies tatsächlich nicht wäre, könnte er seine These nur über den Rückgriff auf Wissen belegen, das die Biographie der Autoren bereitstellt.

Diese Widersprüchlichkeit setzt sich auf anderer Ebene fort. Denn Foucault konstatiert das Verschwinden des Autors in den Texten bestimmter Autoren, vor allem in denen Flauberts, Prousts und Kafkas. Das heißt, er bezieht sich auf die Schreibweise einzelner Schriftsteller, um das Verschwinden des Autors aus dem Text zu belegen. Damit verallgemeinert er diese Art des Schreibens, er erklärt sie als typisch für eine bestimmte Zeit und bringt sie so in eine exponierte Stellung. Das bedeutet, dass Foucault in diesem Fall eine poetologische Selbstdefinition beziehungsweise ein stilistisches Phänomen verabsolutiert und anhand ihrer eine Kanonisierung von Texten vornimmt.¹³⁵ Dies entspricht autorbezogenen Vorgehensweisen, die die Bewertung eines Textes an die Figur des Autors koppeln, um so das Innovative oder Exemplarische gegenüber anderen Texten einer Epoche hervorzuheben. Diese Zuschreibung einer Ausnahmestellung und eines visionären Erkennens entstammen wiederum dem Autorbild der Genieästhetik.¹³⁶

Damit arbeitet Foucault mit einem starken Autorbild, wie Gerhard Lauer feststellt: „Es kümmert sehr wohl, wer spricht. Die Autorennamen wie der Kafkas fungieren als Abkürzungen für umfangreiche produktionsästhetische, ja geschichtsphilosophische Theorien.“¹³⁷

Problematisch ist auch, dass Foucault aus diesem „Verschwinden des Autors aus dem Text“¹³⁸ auf die Realität schließt, d.h. er setzt die Inszenierung der erzählenden Instanz im Text mit dem empirischen Autor gleich: „Aus der Intention des Autors [...] könnte man statt auf die Irrelevanz des Autors für die Interpretationspraxis auch auf fiktionale oder metafiktionale Inszenierungen von Sprecherrollen und Autorschaft schließen.“¹³⁹

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. Lauer 1999, S. 216 ff.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 219.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. Foucault 2003b, S. 204.

¹³⁹ Lauer 1999, S. 217.

Also ist die Tatsache, dass bestimmte moderne Autoren sich selbst als Erzähler im Text auf eine bestimmte Weise präsentieren, noch kein Indiz dafür, dass der Autor als Interpretationskategorie unwichtig geworden ist.

Foucault beschreibt die Autorfunktion als ein spezifisch modernes Phänomen, das zu einem definierten historischen Zeitpunkt entsteht (vgl. Punkt 1 seiner Definition). Dies steht im Widerspruch dazu, dass er sagt, sie *könne* zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kontexten auftreten, müsse aber nicht (vgl. Punkt 2). Die historische Analyse hatte es ihm erlaubt, auf den Zusammenhang zwischen dem Entstehen der bürgerlichen Subjektivität und der Autorfunktion zu schließen. Er schwächt seine Beobachtungen ab, indem er die historische Dimension wieder ins Unbestimmte zurückführt, um so die Universalität seines Modells hervorzuheben.

Problematisch ist auch der dritte Aspekt von Foucaults Definition, der den Autor als Projektion bezeichnet. Er stellt den zentralen Angriff auf die Autorintention dar. Denn wenn es kein Autorsubjekt mehr gibt, das sich im Text manifestiert und wenn der Autor nur eine Konstruktion, also nicht existent ist, lässt sich auch keine Intentionalität mehr denken. Fotis Jannidis kritisiert das, denn dieser Gedanke impliziere, dass beim Rezeptionsvorgang allein der Leser die entscheidende Aktivität, die Bedeutungsgenerierung, ausübe.¹⁴⁰ Dagegen sei einzuwenden, dass ein Text dem Leser keine unbegrenzte Freiheit lasse. Seine rhetorische Verfasstheit privilegiere bestimmte Textmerkmale gegenüber anderen, so dass sie für die Sinnkonstruktion herangezogen oder überhaupt erst als relevant erachtet würden.¹⁴¹ Und zumindest müsste ein solches Element erst einmal überhaupt im Text vorkommen: „Noch in seiner schwächsten Formulierung limitiert demnach ein Text durch die existenten Merkmale die möglichen Selektionen, Kontinuitäten und Ausschlüsse.“¹⁴² Die Begrenzung durch den Text bedeutet auch, dass es nicht ausreicht, den Leser als einzige bedeutungskonstituierende Instanz zu sehen. Denn die Auswahl der Textelemente verlangt nach einem gestaltenden Subjekt.

Es besteht ein Gegensatz zwischen Foucaults Anspruch, die Funktionen von Autorschaft zu analysieren und obsolet zu machen, und seinem Vorgehen. Denn seine Überlegungen nehmen implizit Bezug auf einen Autorbegriff. Er leistet damit eine

¹⁴⁰ Vgl. Jannidis 1999, S. 355.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 356.

¹⁴² Ebd.

Hierarchisierung von Interpretationen mit Hilfe der Autorfunktion. Denn er legitimiert seine eigene Interpretation der Texte der erwähnten Autoren dadurch, dass er diese für beispielhaft erklärt. Er weist ihnen das Verdienst zu, das Dilemma des modernen Subjekts festgehalten zu haben. Sie hätten es nicht nur dargestellt, sondern selbst erlebt. Insofern haben diese Autoren hier die Rolle von Genies, die das Gegenwärtige klar erfassen und Kommende hellsichtig vorwegnehmen. Indem Foucault eine Vermischung von Leben und Werk zu beobachten meint, argumentiert er sogar biographisch. Das spezifisch Historische der Texte kann nicht sichtbar gemacht werden und wird zugunsten eines Anspruchs auf Allgemeingültigkeit aufgegeben. Hier zeigt sich der Nachteil, der sich daraus ergibt, dass Foucault den Autor für tot erklärt: Die Analyse der Funktion, die der Autor in seiner eigenen Argumentation doch noch einnimmt, ist nicht mehr möglich. Für Fotis Jannidis ist dies ein Indiz für die „Brauchbarkeit“ bzw. „Unhintergebarkeit“¹⁴³ der Autorfunktion.

Diesen Widerspruch kann Foucault nur scheinbar in der Utopie von einer Gesellschaft der befreiten Rede, die ohne den Autor auskommt, auflösen.¹⁴⁴ Jannidis hebt dagegen unter Bezugnahme auf Seán Burke die Nützlichkeit der Beibehaltung der literaturwissenschaftlichen Kategorie des Autors hervor.

„Ein Modell literarischer Kommunikation, das auf den Begriff ‚Autor‘ verzichtet, ist in Gefahr, die historischen und gesellschaftlichen Kontexte solcher Kommunikation zu vernachlässigen. [...] Erst wenn man der Abschaffung des Autors den irreführenden Begriff eines politischen Befreiungsaktes genommen habe, könne man einen Begriff des Politischen gewinnen, der das Historische der Texte angemessen berücksichtige.“¹⁴⁵

¹⁴³ Jannidis 1999, S. 389.

¹⁴⁴ Peter Bürger versucht diesen Widerspruch im Denken Foucaults zu verstehen: „Weder gelingt es ihm [...], die Literatur zu denken als Ort des Wissens über die Sprache, der die Transzendentalphilosophie ersetzen könnte, noch eröffnet die Archäologie des neuzeitlichen Denkens den Blick auf ein Denken jenseits des Subjekts, sie muß dies vielmehr voraussetzen. Freilich käme alles darauf an, die Rede vom Scheitern zu *verstehen*. [...] Begreift man die Vorhaben Foucaults dagegen als von Anfang an aporetisch angelegte [...], wäre das Scheitern ihre Weise der Verwirklichung. [...] [T]rotzdem ist in diesen Projekten etwas am Werk, dessen die Moderne nicht entraten kann [...]: die Sehnsucht, daß es anders sei, als es ist.“ (Bürger 2000, S. 130.)

¹⁴⁵ Jannidis et al. 1999, S. 299 f.

2.4. Roland Barthes: *Der Tod des Autors*

Der namensgebende Aufsatz für die Verabschiedung des Autorkonzepts stammt aus dem Jahr 1968 von Roland Barthes. Ebenso wie Michel Foucault sieht Barthes das Konzept des Autors als eines, das Texte in ihrer Vieldeutigkeit einschränkt, indem es eine einzige Bedeutung zu fixieren suche:

„Der Autor ist eine moderne Figur, die unsere Gesellschaft hervorbrachte, als sie [...] den Wert des Individuums entdeckte. [...] Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur tyrannisch auf den Autor [...]. Die *Erklärung* eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht [...].“¹⁴⁶

Er bestimmt die Abwesenheit des Autors als Eigenschaft moderner Texte und belegt diese Behauptung mit dem Verweis auf die Schreibweise der Autoren Mallarmé, Valéry und Proust:

„Mallarmé hat in vollem Maße die Notwendigkeit gesehen, [...] die Sprache an die Stelle dessen zu setzen, der bislang als ihr Eigentümer galt. Für Mallarmé (und uns) ist es die Sprache, die spricht, nicht der Autor.“¹⁴⁷

Auch die Surrealisten hätten mit der *écriture automatique* und dem kollektiven Schreiben dazu beigetragen, das Bild des Autors zu „entsakralisieren“.¹⁴⁸

Wie Foucault geht Barthes davon aus, dass der Autor ein spezifisch modernes Phänomen ist, das mit den Vorstellungen vom Subjekt der Aufklärung verknüpft ist. Auch Barthes beobachtet das ‚Verschwinden des Autors‘ in einigen Texten und macht es an bestimmten Autornamen fest, um es dann zu verallgemeinern. Daher lässt sich gegen seine Argumentation auch Ähnliches einwenden wie gegen die Foucaults: Er generalisiert eine bestimmte stilistische Eigenart und erhebt sie zum allgemeingültigen Postulat. So stützt er sich implizit auf ein Konzept von Autorschaft und macht es zum Maßstab einer Kanonisierung. Allerdings geht Barthes etwas anders vor als Foucault.

¹⁴⁶ Barthes 2003, S. 186 (Hervorh. i. Orig.).

¹⁴⁷ Barthes 2003, S. 187.

¹⁴⁸ Ebd., S. 188.

Statt eine Analyse der Funktion von Autorschaft anzustreben, geht es ihm um die Stärkung der Leserinstanz.¹⁴⁹

Der Autor werde vom „Schreiber“ (*scripteur*)¹⁵⁰ abgelöst, der performativ mit dem Schreibakt entstehe. Schreiben sei also nicht mehr das Registrieren von Geschehenem, also eine Repräsentation, sondern eine Geste der Einschreibung:

„Sobald ein Ereignis ohne weitere *Absichten* erzählt wird, [...] vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift. [...] In archaischen Kulturen kam eine Erzählung niemals von einer Person, sondern von einem Vermittler [...], an dem man höchstens die ‚Ausführung‘ [*performance*] (nämlich die Beherrschung des Erzählcodes) bewundern kann, aber niemals das ‚Genie‘.“¹⁵¹

Hier zeichnet Barthes das Bild einer Auflösung des Subjekts in der Sprache. An anderer Stelle beschreibt er dies mit dem Bild einer Spinne, die sich im Gewebe des Textes selbst verzehrt:

„[...] [L]a théorie actuelle du texte [...] cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile.“¹⁵²

Ähnlich wie bei Foucault handelt es sich hier um eine eigentümliche Widersprüchlichkeit: Denn in diesem Zitat erscheint die Spinne als Schöpferin des Netzes, das sie gleichzeitig tötet.

Der Text emanzipiere sich von seinem Urheber. Dabei sei der Text ein vieldimensionaler Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen begegnen und auch bekämpfen, er sei ein Gewebe von Zitaten „aus unzähligen Stätten der Kultur“.¹⁵³ Die jeweils aktualisierten Schriften seien aber niemals originell, sondern immer nur die Imitation anderer vorgängiger Texte. Jeder Text sei ein Intertext, also ein Gemisch aus anderen Texten, Codes, Signifikanten:

¹⁴⁹ Die Betonung des Lesers im Akt der literarischen Kommunikation ergibt sich auch bei Foucault, allerdings eher als implizite Konsequenz seiner Theorie. Sie ist weniger hervorgehoben als bei Barthes.

¹⁵⁰ Barthes 2003, S. 189.

¹⁵¹ Ebd., S. 185f. (Hervorh. i. Orig.).

¹⁵² Barthes 2002, S. 59.

¹⁵³ Barthes 2003, S. 190.

„Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables [...]. L' intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.“¹⁵⁴

In diesem Zitat werden die Ablösung des Textes von seinem Urheber und auch seine Anonymität stark betont. Der Ursprung der Bedeutung sei nicht der Autor, sondern der Leser, in dessen Leseakt alle Schreibweisen zusammenträfen und aufgehoben seien. Diese „Geburt des Lesers“¹⁵⁵ sei die eigentliche Bedeutung des „Tod des Autors“¹⁵⁶.

Dies geschieht über den Umweg des Textes:

„Schreiben bedeutet, [...] an den Punkt zu gelangen, wo nicht ‚ich‘, sondern die Sprache handelt, [...] den Autor zugunsten der Schrift zu unterdrücken (was bedeutet, wie wir noch sehen werden: den Leser an seine Stelle zu rücken).“¹⁵⁷

Das Autorsubjekt wird geschwächt, indem Barthes es theoretisch durch den „Schreiber“ ersetzt, der lediglich ein Kreuzungspunkt fremder Rede, ein Mischer von Zitaten sei. Die Rolle als kreatives Genie wird so relativiert und tritt gegenüber der Universalität des Textes zurück.

Im nächsten Schritt beschreibt Barthes den Leser als Zielpunkt, als Ort des Zusammentreffens der Zitate, wo nichts verloren gehe. Er könne als einziger die Doppeldeutigkeit der Sprache entziffern.¹⁵⁸ Barthes weist dem Leser damit eine privilegierte Rolle im Prozess des Textverstehens und der Ermittlung der Textbedeutung zu. Hier gilt es, seinen Ausdruck „Umkehrung des Mythos“¹⁵⁹ wörtlich zu nehmen. Denn es scheint, als verbergen sich hinter diesen Aussagen Zuschreibungen, die sonst den Autor betreffen. In Barthes' eigener Sprechweise bedeutet dies eine Eindämmung des Textes, ein „Anhalten der Schrift“¹⁶⁰ in der Figur

¹⁵⁴ Diese Definition des Begriffes Text gibt Barthes im Rahmen eines Lexikonartikels zum Thema Texttheorie für die Encyclopaedia Universalis. Barthes 2002, S. 59.

¹⁵⁵ Barthes 2003, S. 193.

¹⁵⁶ Ebd., S. 193.

¹⁵⁷ Ebd., S. 187.

¹⁵⁸ Vgl. Barthes 2003, S. 192.

¹⁵⁹ Ebd., S. 193.

¹⁶⁰ Ebd., S. 191.

des Lesers, die sonst durch den Autor erfolgt. Die Bedeutung des Textes wird nicht mehr in seinem Ursprung, sondern in seinem Ziel fixiert.¹⁶¹ Es geht zwar nicht um die Ermittlung eines einzigen Sinns, aber die Vielstimmigkeit wird im Leser zu einer Einheit zusammengefasst. Barthes verschiebt hier die Autorintention auf den Leser, denn in autorbezogenen Interpretationen dient sie als Denkhorizont, der die Auswahl der Textelemente zu einem sinnvollen Ganzen synthetisiert und so die Bedeutungen limitiert. Dieses leisten bei Barthes die Leser.

Es ergibt sich dieselbe Problematik wie bei Foucault, und daher wäre auch hier mit Jannidis darauf hinzuweisen, dass der Text aufgrund seiner Rhetorizität bestimmte Lesarten eher plausibel erscheinen lässt als andere. Daher kommt es bei der Interpretation nicht nur auf den Leser an, sondern auch darauf, wie der Autor den Text gestaltet hat. Das heißt, ein vernünftiges Autorensujet wäre zu unterstellen.

Der Rezeptionsvorgang soll aber nicht rekonstruiert oder beim einzelnen empirischen Leser nachvollzogen werden: „Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“¹⁶² Das heißt, es geht um eine Art Idealtypus. Barthes spricht von einer „Umkehrung des Mythos“¹⁶³. Der Leser hat in diesem Modell eine ebenso einheitsstiftende Funktion wie der Autor in autorbezogenen.

Barthes postuliert einen umwälzenden Effekt für den Leseakt, der die Festlegung auf eine einzige Bedeutung vermeidet:

„Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung vom Sinn. Genau dadurch setzt die Literatur [...], die dem Text (und der Welt als Text) ein ‚Geheimnis‘, das heißt einen endgültigen Sinn, verweigert, eine Tätigkeit frei, die man gegen theologisch und wahrhaft revolutionär nennen könnte. Denn eine Fixierung des Sinns zu verweigern, heißt letztlich, Gott und seine Hypostasen (die Vernunft, die Wissenschaft, das Gesetz) abzuweisen.“¹⁶⁴

¹⁶¹ Ebd., S. 186.

¹⁶² Ebd., S. 192.

¹⁶³ Ebd., S. 193.

¹⁶⁴ Barthes 2003, S. 191.

Daraus ergibt sich für ihn die Forderung, den Text als produktives Gewebe zu sehen, denn bisher habe die Literaturwissenschaft ihn als einen Schleier behandelt, *hinter* dem man eine Wahrheit und einen Sinn suchte.¹⁶⁵

Seine Idee von der performativen Hervorbringung des Schreibers im Text geht vermutlich auf die Idee einer Selbstfindung des Subjektes im Schreiben zurück. Dieses Schreiberwesen existiert laut Barthes jedoch nur im Text, denn das Leben sei immer nur eine Nachahmung des Buches, nicht umgekehrt.¹⁶⁶ Damit wird die Welt zum Text. Dieser erhält eine transzendente Konnotation. Foucault hat dieses Konzept des Schreibens kritisiert:

„Das Wort ‚Werk‘ und die Einheit, die es bezeichnet, sind wahrscheinlich genauso problematisch wie die Individualität des Autors. [...] Ich glaube, noch ein anderer Begriff [...] sichert noch immer das Fortleben des Autors. Es handelt sich um den Begriff Schreiben. Wenn man nämlich dem Schreiben ein ursprüngliches Statut zuweist, so ist das wohl nur eine Art, einerseits die theologische Behauptung vom geheiligten Charakter des Geschriebenen und andererseits die kritische Behauptung seines schöpferischen Charakters ins Transzendente rückzuübersetzen.“¹⁶⁷

Statt sie zu dekonstruieren, perpetuiert Barthes also unerkannt ein Modell von Autorschaft:

„Allerdings deutet seine Theologisierung des Autors darauf hin, dass Barthes stillschweigend mit einem Autor-Begriff aus dem 19. Jh. operiert. Denn weder in der Theorie [...] noch in der Praxis unseres Jahrhunderts wurde dem Autor eine göttliche Rolle zugewiesen.“¹⁶⁸

Indem er Gesellschaft, Geschichte und Psyche als Hypostasen des Autors diskreditiert¹⁶⁹ und so eine Welt außerhalb des Textes negiert, erscheint ein Bezug auf den Autor sinnlos: „Et c’ est bien cela l’intertexte: l’impossibilité de vivre hors du texte infini [...]: le livre fait le sens, le sens fait la vie.“¹⁷⁰ Allerdings ist Barthes’ Text auch im Kontext seiner Zeit zu sehen. So richtet sich seine Kritik gegen die französische Theorietradition

¹⁶⁵ Vgl. Barthes 2002.

¹⁶⁶ Doch da Welt und Text hier gleichgesetzt werden, erscheint diese Hervorbringung doch wieder als unfreiwillige Subjektconstitution.

¹⁶⁷ Vgl. Foucault 2003b, S. 206 f.

¹⁶⁸ Biti 2001, S. 87.

¹⁶⁹ Vgl. Barthes 2003, S. 191.

¹⁷⁰ Barthes 1973, S. 29.

der *explication de texte*, die Autorbiographie und Werkbedeutung in ein sehr enges Korrespondenzverhältnis setzt. Auch die politischen Geschehnisse des Jahres 1968 spielten eine Rolle. Barthes und Foucault verbinden die Autorkritik mit einer fundamentalen Kritik am modernen Subjekt und an der Gesellschaft. Ihre damit verbundene Vernunftkritik betrifft auch die Organisation und Institutionalisierung von Wissen im französischen Bildungssystem. Die Stärke des Barthes'schen Textes liegt darin, dass sie literaturhistorisch gesehen auf die Notwendigkeit hingewiesen hat, den Leser als Teil der Trias der literarischen Kommunikation stärker zu berücksichtigen.¹⁷¹

2.5. Die Rückkehr des Autors

Fotis Jannidis teilt Gerhard Lauers Kritik an Foucaults Utopismus, hebt aber die methodisch und inhaltlich innovative Vorgehensweise Foucaults hervor. Er versucht eine Lösung des Dilemmas, indem er die Überlegungen des Franzosen statt als Argument für die Abschaffung der Kategorie Autor für die „Plausibilisierung der Verwendung des Autorkonzepts in historisierenden literaturwissenschaftlichen Arbeiten“¹⁷² fruchtbar macht. Dazu modifiziert er Foucaults Konzept der „Autorfunktion“ und schlägt statt dessen eine Pluralität von Autorfunktionen vor, da er der Ansicht ist, dass Foucault durch die Zusammenfassung der verschiedenen von ihm benannten Kriterien für Autorschaft in der einen Autorfunktion wichtiges Erkenntnispotential verschenkt. Er fixiert demnach fünf Funktionen des Autorkonzepts in der literaturwissenschaftlichen Praxis:

1. Zuschreibung der gewählten Textelemente zum Willen des Autors: *Selektionsfunktion*
2. Zuschreibung der identifizierbaren Ordnung der Textmerkmale: *Gestaltungsfunktion*
3. Zuschreibung der Textbedeutung: *Bedeutungsfunktion*
4. Zuschreibung der formulierten Erkenntnis: *Erkenntnisfunktion*
5. Zuschreibung der innovativen Leistung eines Textes: *Innovationsfunktion*.¹⁷³

¹⁷¹ Vgl. Jannidis 1999, S. 389.

¹⁷² Ebd., S. 354.

¹⁷³ Zit. n. Jannidis 1999, S. 387.

Jannidis zeigt, dass das Konzept Autor in verschiedenen theoretischen Zusammenhängen in ähnlicher Weise gebraucht wird. Er versucht in Bezug auf historisierende Literaturinterpretationen zu zeigen, dass ein Verzicht auf einen Autorbegriff nicht sinnvoll sei, da die obigen Funktionen von Autorschaft davon nicht tangiert würden.¹⁷⁴ Er bemerkt dazu:

„Für historische Interpretationen können bei angemessener Verwendung des Konzepts ‚Autor‘ differenzierte Erklärungen geleistet werden, die weder mit einem emphatischen Autorbegriff noch durch die Abschaffung des Autors möglich sind.“¹⁷⁵

Das spricht seiner Meinung nach für die Brauchbarkeit des Autorkonzepts, zumal innerhalb bestimmter kultureller Rahmenbedingungen. Diese Rahmenbedingungen möchte Foucault ändern, wenn er das Szenario einer autorfreien Gesellschaft zeichnet. Will man nun aber die Funktion von Autorschaft innerhalb der bestehenden Gesellschaft untersuchen, erscheint es tatsächlich sinnvoll, die Kategorie Autor neu zu reflektieren. Dieses Vorgehen kann aufschlussreich sein; das zeigt unter anderem die Tatsache, dass die von Foucault genannten Kriterien, den Autor im Text zu fixieren, starke Übereinstimmungen mit den verschiedenen argumentativen Funktionen, die der Bezug auf den Autor in der germanistischen Interpretationspraxis nach der Untersuchung von Simone Winko leistet, aufweisen.

Das bedeutet aber keine Rückkehr zu den Kategorien oder dem Diskussionsstand „vor Foucault“. Denn ein auch unreflektiert emphatischer Autorbegriff verstellt den Blick auf die literarische Kommunikationssituation, die aller drei Instanzen – Autor, Text und Leser – bedarf, um Bedeutung zu generieren. Wie in den beiden Zitaten von Gerhard Lauer in Kapitel 2.1 schon anklang, operieren die Verfechter der „Rückkehr des Autors“ mit einem pragmatischen Modell literarischer Kommunikation. Sie funktionieren über die Triade Sender, Botschaft, Empfänger:

„Pragmatische Sprechsituationen oder Texte unterscheiden sich von fiktionalen durch eine spezifische Intention des Autors, nämlich die Absicht, Äußerungen im Status des als ob zu gebrauchen. Sie sind vorgegeben illokutionäre Akte, wie Searle gezeigt hat. Um sie zu erkennen, um etwa einen Roman als Roman identifizieren zu können, muß man weder neue Wörter lernen noch

¹⁷⁴ Jannidis 1999, S. 389.

¹⁷⁵ Ebd.

eine ganz andere Grammatik. Es genügt, die Regeln zu kennen, wann Äußerungen oder Texte als fiktional einzustufen sind [...]. Diese Regeln sind [...] soziale Konvention. Und eben zu diesen Regeln gehört der Autor. [...] [H]ier ist zu differenzieren zwischen der Rolle [...], die der Autor übernimmt, und auf der anderen Seite dem Modell [...], das ein Leser vom Autor entwirft. [...] Der Autor kann schon auf der Ebene elementarer sprachlicher Handlungsmittel die Aufmerksamkeit des Lesers in einer bestimmten Weise fokussieren, und der Leser rechnet im Regelfall auch mit dieser Autorabsicht. Beide können dies tun, weil sie eine Vorstellung von den Interpretationsfähigkeiten anderer haben.“¹⁷⁶

Somit fungiere der Autor für den Leser als Kurzzeichen für Hintergrundannahmen und als rahmende Instanz für die Einbettung des Geäußerten in bestimmte Kontexte. Hier trifft sich Lauer mit Foucault, denn auch der sieht die Regeln der Textbehandlung und also auch den Begriff Autor als sozial bedingt an. Und auch Foucault meint, der Autor habe „die Rolle eines Regulators des Fiktiven“¹⁷⁷.

Die oben geäußerte Annahme einer „Interpretationsfähigkeit“ bzw. „Autorabsicht“ bedeutet eine Rehabilitation der Annahme einer Autorintention. Allerdings bedürfen der Autorbegriff und die Benutzung von Autorkonzeptionen dabei einer kritischen Revision, um die sozialen und historischen Bedingungen von Autorschaft sichtbar zu machen. Nach Gerhard Lauer sei es dem Autor fiktionaler Texte immer möglich, seine Autorschaft zu inszenieren, beispielsweise, indem er sie kaschiere oder besonders hervorhebe in den textinternen und -externen Sprecherrollen, die er einnimmt. Dies wurde in Kapitel 2.3 am Beispiel von Foucaults Text problematisiert, der von der textinternen Selbstinszenierung eines Proust oder Mallarmé auf ein generelles Verschwinden des Autors aus dem modernen Text geschlossen hat. In diesem Fall könnte man sagen, dass er die historische Dimension von Autorschaft ignoriert hat. Andererseits ist sie bei Foucault aber auch sehr wichtig, denn er bindet seine Bestimmung und Entstehung der Autorfunktion stark an die Vorstellungen von Autor und aufgeklärtem Subjekt. So wird der Epochenwechsel zur Moderne zur Geburtsstunde des Autors und der Autorfunktion.

¹⁷⁶ Lauer 1999, S. 229 f.

¹⁷⁷ Foucault 2003b, S. 229.

Die Verknüpfung von Autor, Text und Leser kann sich allerdings literaturhistorisch verändern. Daher ist „eine historische Funktionstypologie des Konzepts Autor erst noch zu schreiben“.¹⁷⁸

2.6. Zwischenbilanz

Zunächst war zu klären, was unter der Formel „Tod des Autors“ zu verstehen ist, damit im Folgenden untersucht werden kann, was Bolters und Landows Behauptung bedeutet, die digitale Literatur sei die praktische Einlösung dieser Forderung. Dabei dürfte deutlich geworden sein, dass auch in Konzepten, die den Autor als wissenschaftliche Kategorie verabschieden, weiterhin Funktionen von Autorschaft fortwirken oder auf andere Instanzen verschoben sein können. Wie an Roland Barthes' Aufsatz *Der Tod des Autors* gezeigt wurde, besteht eine mögliche Gefahr des Verzichts auf den Autorbegriff darin, Zuschreibungen, die bisher dem Autor galten, auf den Text oder den Leser zu verschieben. Michel Foucault hat daher versucht, diesem Problem durch die Analyse der Autorfunktion zu entgehen. Dabei ist es problematisch, dass die Einseitigkeiten der Genieästhetik sich z. T. unreflektiert fortsetzen. Doch auch Foucault kommt ohne den Rückgriff auf den Autor nicht aus. Daher erscheint es mir sinnvoll, Fotis Jannidis' Vorschlag zu folgen, d. h. Foucaults Begriff der Autorfunktion zu nutzen und sie zur Basis eines erneuerten Autorbegriffs zu machen.

¹⁷⁸ Lauer 1999, S. 234.

3. Der Leser als Autor im digitalen Text

Die Hypertexttheoretiker George P. Landow und Jay David Bolter behaupten, das Theorem vom Tod des Autors komme im Hypertext, also der technologischen Grundlage der digitalen Literatur, zur Vollendung. Der Autor werde ganz durch den Leser ersetzt.

Verschwindet also auch der Heros der ‚Gutenberggalaxis‘, der Autor? Sind das Internet und die digitale Literatur autorenfreie Räume?

Die juristischen Debatten um das Copyright, die sich vor einigen Jahren an den Musikausbörsen entzündet haben, scheinen in eine andere Richtung zu weisen. Auch die Forschungen zum Einsatz der elektronischen Unterschrift und der biometrischen Technologie¹⁷⁹ zeugen eher davon, dass es Bemühungen gibt, Texte und Aktionen im Internet realen Personen, Rechtssubjekten, zuordnen zu können. Die zunehmende Verbreitung von Blogs, also Online-Tagebüchern, in denen die Schreibenden aus ihrem Leben berichten, legt die Vermutung nahe, dass der Autor als Person im Internet ein wichtiger Bezugspunkt ist. Der Autor kann auch im Internet ein Garant für seine Texte sein, so ist es zum Beispiel für einen Ratsuchenden von entscheidender Bedeutung, ob ein juristischer Text von einem Autor stammt, der auch über entsprechende Kenntnisse verfügt. Diese Problematik hat mittlerweile auch Eingang in die Didaktik gefunden.¹⁸⁰ Die Bewertung der Verlässlichkeit einer Quelle ist für Schüler und Studenten eine wichtige Fähigkeit im Umgang mit dem Internet. Einen Orientierungspunkt kann dabei der Autor bilden.

Im Bereich der elektronischen Literatur sind die Autoren ebenfalls weiterhin präsent. Die meisten Produktionen sind mit dem Namen einer oder mehrerer Personen versehen. Auch in Kollektivprojekten werden die Einzelbeiträge meistens namentlich gekennzeichnet. Es gibt sogar einen gewissen Personenkult um einige Schreibende, einige Namen haben Berühmtheit erlangt, etwa durch die Auszeichnung mit Preisen. Die Texte einiger gekürter Projekte erschienen zunächst unter Pseudonymen, die dann aber bei der Preisvergabe den realen Personen zugeordnet wurden.¹⁸¹

¹⁷⁹ Die Firma IBM hat beispielsweise kürzlich ein Notebook herausgebracht, bei dem sich der Besitzer anstatt mit einem Zugangscode über das Einscannen seines Fingerabdrucks anmeldet.

¹⁸⁰ Vgl. Ludwig/Rommel 2003, S. 75.

¹⁸¹ So geschehen etwa beim *tage-bau*, der 2000 den *arte-Literaturpreis* erhielt.

Die veränderten Produktionsbedingungen der digitalen Literatur bringen neue Aufgaben für die Autoren mit sich. Diese schlagen sich unter anderem darin nieder, dass sich der Autorbegriff potenziert. So muss ein Hyperfiction-Autor nicht nur die einzelnen Textsegmente (Lexien) formulieren, sondern auch die Links setzen und die Programmierung bewerkstelligen. Simone Winko spricht daher von einer Verdoppelung des Autorbegriffs in Verfasser und Verknüpfer.¹⁸² Uwe Wirth fügt eine dritte Bestimmung hinzu: die des „Autors als Editor“.¹⁸³ Anja Rau weist außerdem darauf hin, dass die Figur des Autors auf der Ebene des Paratextes erhalten bleibt: Hyperfiction-CDs umfassen meist Cover, auf denen der Verfassersname erscheint.¹⁸⁴

Es entsteht der Eindruck, als herrsche auch im Bereich der digitalen Literatur eine Theorie-Praxis-Diskrepanz,¹⁸⁵ die für eine Systematisierung des Autorbegriffs sprechen würde.

Es stellt sich also die Frage, warum die Behauptung, der Autor sei im digitalen Medium vollends entmachtet, in der elektronischen Literatur und in Texten über sie so hartnäckig wiederkehrt. Zunächst ist zu beschreiben, worin diese Entmachtung bestehen soll. Daran anschließend werden einige Probleme diskutiert, die sich aus dieser Behauptung ergeben. Den Hintergrund für diese Kritik bilden die Überlegungen aus Kapitel 2. Wenn es tatsächlich eine Übereinstimmung mit Roland Barthes' und Michel Foucaults Thesen zum Tod des Autors geben sollte, dann liegt es nahe zu vermuten, dass auch hier Autorfunktionen auf den Textbegriff oder den Leserbegriff verschoben sind. Die von Fotis Jannidis vorgeschlagenen Autorfunktionen (vgl. Kapitel 2.5.) werden für die Kritik der These vom digitalen Tod des Autors als Instrumentarium herangezogen.

3.1. Die Ausweitung des Textbegriffs in der Hypertexttheorie

Zur Erinnerung: ein Hypertext ist ein elektronischer Text, der in keiner festen Abfolge gelesen werden muss. Er besteht aus Informationsknoten, d. h. einzelnen kurzen

¹⁸² Winko 1999, S. 533.

¹⁸³ Wirth 2001, S. 54.

¹⁸⁴ Rau 2000, S. 83f.

¹⁸⁵ Vgl. dazu Winko 1999, S. 530 und Kapitel 2.2 und 2.5 der vorliegenden Arbeit.

Texten, den Lexien,¹⁸⁶ die durch Querverweise oder „Links“ miteinander verbunden sind oder verbunden werden können. Der Hypertext bildet die technische Grundlage und das Organisationsprinzip der digitalen Literatur. Der Begriff Hypertext ist ein Konzept, das folgende Eigenschaften umfasst: Es wird eine elektronische Plattform benötigt, der Text weist Hyperlinks auf und verfügt über keine klar zu definierenden Grenzen, er gehorcht dem Prinzip der Nichtlinearität und der Interaktivität.¹⁸⁷

Im ersten Kapitel wurde darauf hingewiesen, dass bestimmte Eigenheiten digitaler Texte Neuerungen mit sich bringen, die es für einige Theoretiker nahe legen, die Beziehung zwischen Text, Autor und Leser zu überdenken. Die Hypertexttheoretiker George P. Landow und Jay David Bolter sind die Vordenker, auf die man sich auch in der deutschen Debatte immer wieder bezieht. Besonders Landows Buch *Hypertext*¹⁸⁸ kommt die Rolle eines Standardwerks zu. Daher stellt es für die folgenden Überlegungen einen wichtigen Bezugspunkt dar.

„Die Rezeption der ‚Computerliteratur‘ erfolgte im deutschsprachigen Raum über die Vereinigten Staaten, und hier besonders über das Hypertext-Konzept. Dieses beinhaltet die Botschaft vom Ende des Buches in Verbindung mit der Netzmetapher. Hypertext hat sich als Synonym für digitale Literatur eingebrannt. Dieser Hypertext-Diskurs bestimmt bis heute die wissenschaftliche und ästhetische Auseinandersetzung um Literatur und neue Medien: eine Auseinandersetzung um den Tod des Buches, um die Grenzen der Schrift, die Macht des Autors, den Leser, um die Freiheiten durch das Verwenden von Links.“¹⁸⁹

Eine der zentralen Thesen von Landows Buch behauptet, die Rollen von Autor und Leser näherten sich einander stark an: „First of all the figure of the hypertext author approaches [...] that of the reader; the functions of reader and writer become more deeply entwined with each other than ever before.“¹⁹⁰

Die Verzweigkeit („Nichtlinearität“) und die Vielzahl möglicher Lektürewege digitaler Texte seien textuelle Neuerungen, die die Positionen von Autor und Leser veränderten:

¹⁸⁶ Der Begriff „Lexia“ wurde durch Landow von Barthes übernommen (vgl. Barthes 1987). In deutschen Texten zum Thema existiert daneben der Begriff „Lexien“, der synonym und ebenso häufig verwendet wird.

¹⁸⁷ Vgl. Intemann 2002, S. 76.

¹⁸⁸ Landow 1992.

¹⁸⁹ Böhler 2001, S. 24.

¹⁹⁰ Landow 1992, S. 71.

„Hypertext fragments, disperses, or atomizes text in two related ways. First, by removing the linearity of print, it frees the individual passages from an ordering principle – sequence – and threatens to transform the text into chaos. Second, hypertext destroys the notion of a fixed unitary text. Considering the ‚entire‘ text in relation to its component parts produces the first form of fragmentation; considering it in relation to its variant readings and versions produces the second.“¹⁹¹

Diese Veränderung des Textes ziehe den Verlust der Autonomie des einzelnen Textes nach sich, da er nicht mehr klar von anderen abgrenzbar sei. Es bestünden zwei Formen der Fragmentierung: Einerseits decke sich der Gesamttext nicht mit der Summe der Einzelteile. Und andererseits mache es die Vielzahl der möglichen Versionen und Lesarten schwer, von einem Gesamttext zu sprechen.¹⁹² Das bedeute eine Befreiung der Einzeltexte und eine Enthierarchisierung. Dies habe Folgen für das Verhältnis zwischen Leser und Autor:

„One clear sign of such transference of authorial power appears in the reader’s ability to choose his or her way through the metatext, to annotate text written by others, and to create links between documents written by others. [...] In reducing the autonomy of the text, hypertext reduces the autonomy of the author.“¹⁹³

Hier zeigt sich, dass Landow den Verlust der Autorität des Autors mit der verringerten Eigenständigkeit des Textes begründet. Diese ergebe sich aus der Struktur und den technischen Voraussetzungen des Hypertexts. Daher werden hier die Kategorien, die Landow als dem Hypertext eigene, ihn vom Printtext unterscheidende bestimmt, zu untersuchen sein. Es stellt sich die Frage, ob mit diesen Kategorien die Forderung nach einer Veränderung des Autorbegriffs zu rechtfertigen ist. Beim Versuch, diese Frage zu klären, wird es nötig sein, den Blick auch auf die Konzeption von Text und Leser zu richten, um von ihnen Rückschlüsse auf die des Autors ziehen zu können. Es handelt sich um die Kategorien der Interaktivität, Vernetzung und Kohärenz elektronischer Texte: Landow behauptet:

¹⁹¹ Landow 1992, S. 54.

¹⁹² Vgl. ebd.

¹⁹³ Ebd., S. 72.

„One can destroy [...] the author, which includes the notion of sole authorship, by removing the autonomy of text. One can also achieve the same end by de-centering text or by transforming text into a network. Finally, one can remove limits on textuality, permitting it to expand [...].“¹⁹⁴

Der so erweiterte Textbegriff wird im Folgenden zur Debatte stehen.

Landow reklamiert für den Hypertext, er sei die elektronische Entsprechung des Barthes'schen schreibbaren Textes.¹⁹⁵ Denn nach Barthes gibt es lesbare Texte, vornehmlich Klassiker, und schreibbare, zeitgenössische Texte. Den schreibbaren Text definiert Roland Barthes wie folgt:

„Was die Bewertung des Textes findet, ist ein Wert: das, was heute geschrieben (neu geschrieben) werden kann: das *Schreibbare*. Warum ist das Schreibbare unser Wert? Weil es das Vorhaben der literarischen Arbeit (der Literatur als Arbeit) ist, aus dem Leser nicht mehr einen Konsumenten, sondern einen Textproduzenten zu machen. Unsere Literatur ist von der gnadenlosen Trennung gezeichnet, die die literarische Institution zwischen dem Hersteller und dem Verbraucher des Textes, seinem Besitzer und seinem Käufer, seinem Autor und seinem Leser aufrechterhält. Ein solcher Leser ist in einem Nichtstun versunken, in einer Undurchdringbarkeit [...]: [A]nstatt selber zu spielen [...], bleibt ihm als Anteil nur die armselige Freiheit, den Text entweder anzunehmen oder ihn zu verwerfen: [D]ie Lektüre ist nichts weiter als ein *Referendum*.“¹⁹⁶

Nach Landow mache es der Hypertext möglich, diese Trennung zwischen Autor und Leser aufzuheben, jeder Leser sei zugleich auch Autor und kollaboriere im intertextuellen elektronischen Netzwerk mit anderen. Beiden Textmodellen ist gemeinsam, dass der Leser die Kohärenz und die Einheit des Textes stiften soll. Doch es gibt markante Unterschiede: Barthes stärkt zwar die Rolle des Lesers, aber er hält in der Konzeption des *scripteurs* an einer Autorenfigur fest. Landow tut dies nicht, denn der Autor verschwindet im Interaktivitätsbegriff hinter dem Leser. Auch trägt sein Konzept konkretistische Züge, wenn er die abstrakte Struktur des Intertextuellen durch die des Hypertextes ersetzt. Statt der diskursiven Praktiken ist es hier der Leser als Person, der den Autor in seiner Machtposition ersetzen soll.

¹⁹⁴ Ebd., S. 74.

¹⁹⁵ Vgl. Landow 1992, S. 5.

¹⁹⁶ Barthes 1987, S. 8, Hervorh. i. Orig.

Das „Verschwinden“ des einzelnen Textes steht einer starken Ausweitung des Textbegriffs zum Internet als „docuverse“,¹⁹⁷ Text aller Texte, gegenüber. Sie erinnert an Barthes' textuelles Konzept und seine Aussage, es gebe kein Außerhalb des Textes (vgl. Kap. 2.3).

„Diese notwendige Bestätigung jedoch ist schwierig, denn wenn auch niemals etwas außerhalb des Textes existiert, gibt es dennoch niemals eine *Ganzheit* des Textes (die rückwendig den Ursprung einer inneren Ordnung, Versöhnung komplementärer Teile unter dem väterlichen Auge des Darstellungsmodells wäre): der Text muß zugleich von seinem Äußeren und von seiner Totalität losgelöst werden.“¹⁹⁸

Mit dieser Bestimmung korrespondiert Landows Behauptung, dass es keinen Gesamttext gebe, der aus der Summe der einzelnen Lexien zu ermitteln wäre.

Durch die Ausweitung des Textbegriffs zum Modell eines einzigen Hypertextes sind die Grenzen des einzelnen schwer auszumachen. Die Bestimmung eines Anfangs und eines Endes entfallen scheinbar. Wenn nichts mehr Text und gleichzeitig alles Text ist, verliert der Begriff seine Trennschärfe.

„Das Paradox, Spannung erzeugen zu wollen, die gleichzeitig von demokratischer Gleichberechtigung von Leser und Autor geprägt ist, wird in der Hypertheory durch den Rekurs auf ein verräumlichtes Erhabenes außerhalb der Beziehung Leser-Autor gelöst [...]“¹⁹⁹

Dieses verräumlichte Erhabene ist das Phantasma des alles umfassenden Textes Internet. George P. Landow postuliert sogar, man müsse den Autor selbst als Text, nämlich als Hypertext, sehen.²⁰⁰ Die Ausweitung des Textbegriffs impliziert, dass Autorfunktionen auf den Text verschoben werden. Die Berufung auf eine „Konvergenz“²⁰¹ mit poststrukturalistischen Textmodellen und die Betonung der befreienden Potentials der neuen Technologie stellen eine Verschiebung der Innovationsfunktion auf den Text dar. Der innovative Charakter des elektronischen

¹⁹⁷ Vgl. Landow 1994, S. 31.

¹⁹⁸ Barthes 1987, S. 10, Hervorh. i. Orig.

¹⁹⁹ Schmundt 1996, S. 56.

²⁰⁰ Landow 1992, S. 73.

²⁰¹ Vgl. den Untertitel von Landows Buch *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Landow 1992).

Texts wird durch seine technische Neuartigkeit begründet. Nur diese Technologie ermögliche es, Produkte zu schaffen, die die Gegenwart erfassen. Die starke Opposition und die Behauptung, die digitale Literatur sei mit den traditionellen literaturwissenschaftlichen Bewertungskriterien nicht mehr zu beschreiben, unterstreichen dies. Indem die Hypertexttheorie sich auf aktuelle Theorieansätze beruft, wird dieser Eindruck verstärkt: „Hypertext ist die Technologie zur Theorie, die Umsetzung der Dekonstruktion und postmodernen Multiplizität mit technischen Mitteln.“²⁰² Auch die Erkenntnisfunktion ist davon betroffen, denn die gewonnenen Einsichten werden nicht der Hellsichtigkeit des Autors oder seiner gekonnten Nutzung der Technik, sondern der Technik selbst zugeschrieben.

In Kapitel 3.2 wird am Begriff der Interaktivität gezeigt werden, dass nicht mehr zwischen der konnotativen und der kombinatorischen Offenheit unterschieden wird. Das hat zur Folge, dass es scheint, als nehme der Leser die Auswahl und die Gestaltung des Zeichenmaterials vor. Das heißt, hier werden die Autorfunktionen der Selektion und der Gestaltung auf den Leser verlagert.

Peter Gendolla beschreibt diese Verschiebung von Autorfunktionen auf den Text/das Programm und trifft dabei einen interessanten Aspekt:

„Die ‚Funktion Autor‘ (Michel Foucault) wird zu einem Programm, das von einer oder mehreren Personen geschrieben, manipuliert oder auch gelöscht werden kann. [...] Der Autor wird [...] ein ökonomisches Problem der Verteilung von Honoraren, mit denen kein Genius mehr geehrt, sondern ein einfallsreiches, schnelles und effizientes Programm bezahlt wird.“²⁰³

In diesem Zitat wird die Folge des stark ausgeweiteten Textbegriffes deutlich. Die Autorfunktionen und sogar das Bild vom Autor als schöpferisches Genie verschwinden nicht, sondern kehren in den Deskriptionen des Hypertexts wieder. Sie sind durch das proklamierte Verschwinden des Autors nicht mehr als solche erkennbar. Uwe Wirth sieht in diesem Textbegriff eine Analogie zu Marshall McLuhans Schlagwort, dass das Medium die Botschaft sei und suggeriert damit, dass „ein offener und damit

²⁰² Simanowski 2000, S. 137.

²⁰³ Gendolla/Schäfer 2001, S. 85.

uninterpretierbarer Hypertext als Sinn letztlich nur noch seine strukturelle Organisation feiert.²⁰⁴

Die Technikeuphorie und der Medienoptimismus der Hypertexttheorie haben also eine Kehrseite. Sie erschweren es, soziale Aspekte der Medienkommunikation als solche wahrzunehmen und schreiben sie stattdessen unreflektiert dem Medium selbst zu.

Es fällt auf, dass in Bezug auf die angeblich veränderten Positionen von Autor und Leser meistens von einer Veränderung der „Machtposition“ die Rede ist. Es taucht gar nicht mehr auf, worum es in der postmodernen Debatte um die Autorschaft vor allem ging: Die Kritik an der Autorintention und an autorintentionalistischen Interpretationsmodellen. „Die auktoriale Hierarchisierung, im Poststrukturalismus häufig mit politischer ‚Auto(r)kratie‘ verglichen, wird durch scheinbar demokratische ‚Interaktivität‘ ersetzt.“²⁰⁵

Doch die Rezeption durch die Hypertexttheorie, namentlich durch Landow, ist eher konkretistisch und ungenau. Das zeigt sich etwa darin, dass Landow den Hypertext als eine „Verkörperung“ postmoderner Theorien ansieht: „[...] [C]ontemporary theory proposes and hypertext disposes; hypertext embodies many of the ideas and attitudes proposed by Barthes, Derrida, Foucault and others.“²⁰⁶

Er fasst hier sehr unterschiedliche Theorien zu einer Einheit zusammen. Landows Vorgehen ist hier selbst autorbezogen, man könnte sagen, die Autorennamen fungieren als Kurzzeichen für das, was Landow als „critical postmodern theory“ bezeichnet.

Die „Konvergenz“ zwischen postmoderner Theorie und Hypertext kennzeichnet den elektronischen Text als innovativ und zeitgemäß. Es handelt sich damit um eine literaturhistorisch wertende Aussage. In der Kategorie der Interaktivität werden die Autorfunktionen Bedeutungskonstitution und Selektion des Materials dem Leser zugeschrieben. Ähnlich verhält es sich mit der Innovationsfunktion. Dazu ist allerdings der Rückgriff auf die Werke postmoderner Philosophen vonnöten. Deren Schriften werden zum Garanten der Innovativität der Hypertextliteratur.²⁰⁷ Das heißt, die

²⁰⁴ Zit. n. Auer 1999, S. 177.

²⁰⁵ Schmundt 1996, S. 56.

²⁰⁶ Landow 1992, S. 73.

²⁰⁷ Diese Tatsache bestätigt auch Hilmar Schmundts: „Hyperfictions sind elektronische Gedankenspiele. Ohne die Lust an der Spekulation und Theorie ist ihr Unterhaltungswert [...] gering [...]. Das Zahlenverhältnis von Primär- zu Sekundärliteratur illustriert die Wichtigkeit der Theorie für das junge Genre.“ (Schmundt 1996, S. 51)

Innovationsfunktion wird durch sie und somit durch den Bezug auf einen Autor begründet.

Landow spricht von einem Verlust der Textautonomie, um den Autoritätsverlust des Autors im Hypertext zu belegen. Doch durch die Behauptung der Konvergenz wurde die theoretische Schwächung der Autorität in Bezug auf den Inhalt des Textes auf eine „Neuordnung der äußeren Besitzverhältnisse“²⁰⁸ und so auf dessen Form verschoben. Das wird im Folgenden anhand der Kritik des Interaktivitätsbegriffs gezeigt werden (s. Kap. 3.4). Roberto Simanowski sieht darin eine Banalisierung und „Repersonalisierung“²⁰⁹ poststrukturalistischer Literaturtheorie:

„Während die Diskurstheorie den Akzent auf die schwer durchschaubaren Strukturen lenkte, unter deren Einfluß Menschen denken und handeln, repersonalisiert Hypertexttheorie die Machtverhältnisse – Autorität über den Text geht nicht an den Diskurs verloren, sondern an den Leser als dessen Co-Organisator – und ist somit nicht die Weiterführung der poststrukturalistischen Theorie, sondern genau genommen der Verrat an dieser.“²¹⁰

Oben wurde darauf hingewiesen, dass George P. Landow fordert, man müsse den Autor als Text, beziehungsweise als Hypertext, betrachten. Wenn man dieses Postulat ernst nimmt, dann ergeben sich folgenreiche Konsequenzen. Denn wenn der hermeneutische Gehalt des Hypertextes in seiner Form bereits entfaltet sein sollte und kein Unterschied mehr zwischen Materialität und Bedeutung bestünde, dann wäre die Textbedeutung gleich der Autorintention. Diese ist hier dem Leser untergeschoben. Die Geburt des allumfassenden Hypertexts ist also mit dem „Tod des Lesers“²¹¹ zu bezahlen.

3.2. Schreibt der Leser den Text? – Kritik der Interaktivität

Die „Interaktivität“ ist ein zu berücksichtigender Faktor, denn durch sie steht laut Bolter und Landow die individuelle Autorschaft und die Herrschaft des Einzelnen über sein Werk in Frage. Unter Interaktivität kann „aufeinander bezogenes Handeln, das Aktivität

²⁰⁸ Simanowski 2002a, S. 69.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Simanowski 2002a, S. 69.

²¹¹ Simanowski 2004.

auf beiden Seiten erfordert“²¹² verstanden werden. Die Verfolgung der Links sei eine Befreiung des Lesers und eine interaktive Handlung: Indem der Leser den Text individuell aus den einzelnen besuchten Teilsegmenten zusammenstelle, gehe ein Teil der gestaltenden Autorität des Autors auf ihn über.

Die aktive Rolle des Lesers wird in der auf Landow rekurrierenden Sekundärliteratur teilweise so stark betont, dass er beinahe zum Produzenten des Gelesenen avanciert:

„Diese aktive Mitgestaltung des Publikums am Kunstwerk wird beim Lesen eines Hypertextes viel offensichtlicher. Während beim Hören von Musik, beim Betrachten eines Gemäldes oder beim Lesen eines Buches die Mitarbeit an der Vollendung des Kunstwerks als innerer Prozeß abläuft, wird er beim Hypertext durch das Auswählen von Links in eine bewußte Handlung umgesetzt. Das Werk hat keine feste Form, sondern kann nur als Realisierungsmöglichkeit bezeichnet werden, die durch den Leser stattfindet.“²¹³

An dieser Aussage ist problematisch, dass in dem Terminus „Mitarbeit an der Vollendung“ des Kunstwerkes und dessen angeblicher Formlosigkeit der Prozess der Bedeutungsgenerierung und der der materiellen Produktion nicht getrennt werden. Indem der Leser einen Lektürepfad verfolgt, übernimmt er noch nicht die künstlerische Gestaltung, denn er verfasst keinen der Einzeltexte in den Lexien und er hat keinen Anteil an der Verlinkung. Jay David Bolter argumentiert analog zu Hautzinger und verweist auf Umberto Eco's Konzept des „offenen Kunstwerks“,²¹⁴ um zu belegen, dass der Leser an der Schaffung des Werkes beteiligt sei. Es wird allerdings von ihm, im Gegensatz zu Eco, nicht ausreichend zwischen der kombinatorischen und der konnotativen Offenheit des Kunstwerks unterschieden:

„Die kombinatorische Offenheit ist keine Vollendung der konnotativen, wie von Bolter und anderen unterstellt, sie ist zunächst einmal deren Spiegelung auf der Oberflächenebene, und in gewisser Weise sogar deren Negation“.²¹⁵

Das heißt, dass durch diese Gleichsetzung die gestalterische Tätigkeit des Autors am ästhetischen Objekt dem Leser zugeschrieben wird. Dieser übernimmt hier vorgeblich

²¹² Intemann 2002, S. 121.

²¹³ Hautzinger 1999, S. 81.

²¹⁴ Eco 1973.

²¹⁵ Simanowski 2002a, S. 68.

die Auswahl und Zusammenstellung des Zeichenmaterials und erhält so die Selektions- und Gestaltungsfunktion,²¹⁶ die eigentlich eine Autorfunktion ist.²¹⁷

Jay David Bolter steigert die Interaktivität so weit, dass Leser und Autor in einer Instanz zusammenfallen: „[...] [E]lectronic writing emphasizes the impermanence and changeability of text, and tends to reduce the distance between author and reader by turning the reader into an author.“²¹⁸ Dieses Modell von Interaktivität hat zur Folge, dass der Autor auch die bedeutungsstiftende „Macht“ an den Leser verliert. Aber ist aus einer Stärkung des Lesers gleichzeitig zu folgern, dass diese „Macht“ dem Autor verloren geht?²¹⁹ In den Beschreibungen Bolters und Landows ist es der Leser, der durch die je eigene Navigation durch den Text den Sinn stiftet. Hier wird die Bedeutungsfunktion auf den Rezipienten verlagert.

Die Behauptung, der Leser sei im Hypertext an der materiellen Erstellung des Werks beteiligt, ist eine Neuerung. Jörg Helbig konstatiert daher auch kein Verschwinden des Autors, sondern ein „Verschwinden der Geschichte“²²⁰ im Hypertext und verweist auf Bolters Diktum: „There is no story of which each reading is a version, because each reading determines the story as it goes. We could say that there is no story at all; there are only readings.“²²¹

Der Begriff des „reading“, einer Mischung aus Lektüreweg und Lesart, die durch den Leser realisiert werde, ersetzt somit den Werkbegriff. Ein „reading“ existiert damit nur im Computer und im Kopf des einzelnen Lesers. An dieser Stelle wäre es wichtig, eine Unterscheidung zu treffen. Denn es besteht ein Unterschied zwischen Interpretation und Textgebrauch. Diese Differenz wird im Begriff Interaktivität, wie Landow und Bolter ihn verwenden, verwischt:

„Konstituierend für den *Text* ist damit nicht (mehr) seine physische Materialität oder eine ihm zugrundeliegende (oder zugrunde gelegte) Bedeutung, sondern die bewusste Bewegung durch den Text, das Lesen – oder die Readings.“²²²

²¹⁶ Vgl. Kapitel 2.4.

²¹⁷ Vgl. auch Winko 1999, S. 526.

²¹⁸ Bolter 1991, S. 3.

²¹⁹ Vgl. Winko 1999, S. 530.

²²⁰ Helbig 2003, S. 311.

²²¹ Bolter 1991, S. 124.

²²² Rau 2000, S. 49 Hervorh. i. Orig.

Diese Position markiert einen qualitativen Wechsel, denn Barthes und Foucault war es um die Interpretation von Texten, also um die Lesart und die Rolle des Lesers im Prozess der Bedeutungsgenerierung gegangen. Foucault hatte ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es nicht darum gehe, den empirischen Autor zu leugnen (vgl. Kap. 2.1).

Es ist problematisch, den Textbegriff so ambivalent zu definieren, dass der Text einerseits nur virtuell, als gedankliche Leistung des Lesers existiert, aber andererseits als Lektürepfad konkret vor Augen stehen soll. Denn so fielen Textgestalt und Bedeutung in einer Einheit zusammen. Man könnte dann behaupten, dass allein der Leser die Bedeutung stiftet. So sieht es die Hypertexttheorie. Wenn man es umkehrt, bedeutet es aber auch, dass der Text wenig Deutungsspielraum lässt. Die Kritik an der Autorintention hatte unter anderem zum Ziel, eine Pluralität von Interpretationen zuzulassen. Im Textmodell Landows und Bolters gäbe es demnach nur mehr eine Bedeutung.

Die Interaktivität wird überhöht, indem sie mit der Hoffnung auf einen demokratisierenden Effekt verknüpft wird: „[...] [T]he computer is a revolution in writing. [...] [T]he computer is both revolutionary and evolutionary.“²²³ Landow spricht von demokratischen, ja sogar anarchischen Tendenzen²²⁴ des Hypertexts: „[...] [T]he vocabulary of freedom, energy and empowerment marks writings of hypertextuality.“²²⁵ Insgesamt herrscht ein revolutionärer Gestus, der sich im Vokabular der Theoretiker niederschlägt: Ein ähnliches Gegeneinander wie zwischen Leser und Autor wird zwischen dem „linearen“ Medium Buch und dem „nichtlinearen“ elektronischen Text inszeniert. Die Vernetztheit oder „Nichtlinearität“ wird als Aspekt der Befreiung des Lesers gesehen.

Der konventionelle Buchtext wird als Einengung beschrieben, dessen Haupteigenschaften das Schreiben und Lesen in der westlichen Welt stark geprägt hätten:

²²³ Bolter 1991, S. IX.

²²⁴ Vgl. Landow 1992, S. 169 ff.

²²⁵ Vgl. Landow 1992, S. 87.

„The linear habits of thought associated with print technology often force us to think in particular ways that require narrowness, decontextualization and intellectual attenuation, if not downright impoverishment“.²²⁶

Diese Behauptungen sind Kampfansagen gegen die Vorherrschaft des Mediums Buch und seinen ideellen Stellenwert als Hüter des Wissens. Gerade indem diese der Bedeutungskonstitution zuzuordnenden Teile unterschlagen werden, erscheint der „lineare“ Text als autoritär und unkreativ. Die Darstellung des Hypertexts läuft auf eine Opposition zum Medium Buch hinaus, die bestimmte Aspekte der „konventionellen“ Literatur unterschlägt.

Gerhard Lauer wendet daher gegen die Kategorie Interaktivität ein: „Klicken ist nicht schon interaktiver als aufzustehen und am Regal nachzuschlagen.“²²⁷

Es ist fraglich, ob der Gegensatz zwischen digitalem und nichtdigitalem Text tatsächlich so stark ist, wie behauptet. Es handelt sich bei der digitalen Struktur ebenso wie beim Printtext um ein ästhetisches Phänomen, das rhetorisch organisiert ist und daher vom Leser gedeutet werden muss.

„Daß beim Lesen und Verstehen eines linearen Texts auch der Leser zur Bedeutungskonstitution beiträgt, ist mittlerweile ein Gemeinplatz. Unterschiedlich ist nur der Spielraum, der ihm durch verschiedene Lektürewesen und -ziele eingeräumt wird. Mit anderen Worten: ‚Normallesern‘ war es noch nie verwehrt, eigene Lesarten auch an der Autorabsicht vorbei zu generieren; und das methodisch gelenkte professionelle Lesen und Interpretieren kann sich auch im Falle von Hypertexten an einer zu rekonstruierenden Autorintention orientieren.“²²⁸

Das Klicken allein setzt den Prozess der Sinnstiftung allerdings noch nicht in Gang. Anja Rau weist darauf hin, dass Interaktivität im medientheoretischen Kontext oft als bloße kinetische Aktivität in Form von Mausclicks missverstanden werde. Digitale Literatur verlange zwar einen anderen physischen Umgang als ein Buch, „aber auch deren Grundlage bleibt immer eine mentale Interaktion, die sich qualitativ nicht von der Interaktion mit einem Papiertext unterscheidet.“²²⁹

²²⁶ Ebd., S. 81.

²²⁷ Lauer 2003, S. 541.

²²⁸ Winko 1999, S. 528.

²²⁹ Rau 2000, S. 128.

„Bevor man allerdings Prognosen darüber wagen kann, wie die digitale Literatur die herkömmliche Literatur verändern wird, muß man einige Internet-Mythen [...] demontieren: zunächst wohl die Opposition zwischen der linearen oder der sequentiellen Organisationsform herkömmlicher Texte und der ach so komplexen Netzstruktur der digitalen Literatur. Hinter dieser Opposition steht ein falsches Modell der Interaktion zwischen Autor, Text und Leser. [...] Nicht nur hat der gedruckte Text neben den syntagmatischen auch paradigmatische, hierarchische, analogische, symbolische, kontextuelle und intertextuelle Beziehungen, zudem muß er in jedem Leseakt neu aktualisiert werden. Und das ist kein konsumatorischer, sondern ein konstruktiver Vorgang.“^{230 231}

Es entsteht der Eindruck eines Gegeneinanders von Leser und Autor, die um die Deutungshoheit über den Text streiten. Simone Winko weist darauf hin, dass die Annahme einer Autorintention nicht zugleich bedeute, dass es nur eine vom Autor intendierte Lesart des Textes gebe, die es zu rekonstruieren gelte.²³² Dies suggeriert aber die Hypertexttheorie. Sie trifft keine Unterscheidung zwischen dem empirischen Autor außerhalb des Textes und dem impliziten Autor, der sich in der Inszenierung der erzählenden Instanz oder als Autorintention im Text manifestiert. Dadurch erscheint die literarische Kommunikation als ein Machtkampf. Die Herrschaft über die Materialität des (Hyper-) Textes wird zur Herrschaft über die Bedeutung und umgekehrt. Thomas Hettche formuliert diesen Sachverhalt im Vorwort der Buchversion von *NULL* folgendermaßen: „Unsere Synapsen sind die besseren Hyperlinks. Literatur setzt im Kopf jedes Lesers sowieso all das in Gang, was man meinte, der Technik gutschreiben zu müssen.“²³³ Und daher hält Gerhard Lauer fest, dass allein die veränderte Materialität

²³⁰ Herwig 2003, S. 325.

²³¹ Diesen Vorgang hat Wolfgang Iser in seinem Konzept der Leerstelle ausgearbeitet: „So ermöglicht die Leerstelle die Beteiligung des Lesers am Vollzug des Textgeschehens. Beteiligung heißt im Hinblick auf diese Struktur, daß der Leser weniger von den manifesten Positionen des Textes auszugehen habe als vielmehr von den Aktionen, die man auf diese ausüben kann. Solche Operationen verlaufen insofern kontrolliert, als sie die Tätigkeit des Lesers auf Koordination, Perspektivumsprung und wechselseitige Selbstausslegung bezogener Blickpunkte einschränken. [...] Die Leerstelle macht die Struktur dynamisch, da sie bestimmte Offenheiten markiert, die sich nur durch die vom Leser zu leistende Strukturierung schließen lassen. In diesem Vorgang gewinnt die Struktur ihre Funktion.“ (Iser 1994, S. 314f.) Diese Stelle erinnert nicht zufällig an die Kategorie der Interaktivität. Doch lassen sich hier zwei markante Unterschiede festhalten: Iser beschränkt die Beteiligung des Lesers auf bestimmte kognitiv-interpretatorische Aktivitäten und lässt an keiner Stelle vermuten, dass der Autor dadurch unwichtig werde. Denn er spricht davon, dass diese Vorgänge „kontrolliert“ seien. Diese Kontrolle muss der Autor ausüben, indem er die Leerstellen präfiguriert, d.h. indem er die Textstruktur vorgibt. Die Grenze zwischen konnotativer und kombinatorischer Offenheit ist hier deutlich erkennbar.

²³² Winko 1999, S. 528.

²³³ Hettche 2000, S. 9.

noch keine hinreichende Begründung für eine Veränderung von literaturwissenschaftlichen Begriffen von Text, Autor und Leser sein könne.²³⁴

Im folgenden Kapitel soll anhand einer exemplarischen Untersuchung von digitaler Literatur angedeutet werden, wie man sie auf ihre Qualität hin prüfen könnte und welche Rolle der Autor für ihre Gestaltung und die Lektüre tatsächlich spielt.

²³⁴ Lauer 2003, S. 543.

4. Jeder ist ein Autor

4.1. Leseerlebnis in Hyperfictions

Im vorangegangenen Kapitel wurde die Problematik der Diskontinuität digitaler Literatur reflektiert. Dabei entstand allerdings der Eindruck, dass der Autor als Gestalter des Textes über die Linksetzung Einfluss auf die Rezeption durch den Leser nimmt. Dies soll nun am Beispiel von Susanne Berkenhegers *Zeit für die Bombe* genauer untersucht werden.²³⁵

Es handelt sich dabei um eine stark textzentrierte Hyperfiction. Sie enthält weder Bilder noch Tondateien. Lediglich die Farben und Schriftarten der Textfenster variieren. Die Lexia sind durch verschiedene Arten von Links verknüpft. Einige Sequenzen laufen wie eine Diashow automatisch ab, wobei die Textzeilen teilweise innerhalb eines Fensters durch Ein- bzw. Ausblenden erscheinen oder verschwinden. Manchmal wird auch ein ganzes Fenster durch Überblenden durch ein anderes ersetzt. Es gibt Lexia, die versteckte Links enthalten, d. h. es ist zunächst nicht ersichtlich, wo sich der Link auf der Seite befindet. Manche Lexia enthalten einen, andere viele Links zu anderen Teilen der Geschichte. Die 100 Textdateien sind dabei so miteinander verknüpft, dass Schleifen und Knoten entstehen, so dass man zu einigen Szenen bzw. Orten der Handlung immer wieder zurückkehrt. Dementsprechend vielfältig sind die Möglichkeiten, die die Geschichte dem Leser bietet.²³⁶

Die Erzählung handelt von einer Frau und zwei Männern, Vladimir und Iwan. Sie beginnt damit, dass die Protagonistin Veronika im winterlich verschneiten Moskau am Bahnhof ankommt. Berkenheger nutzt die Titelzeilen der einzelnen Browserfenster²³⁷ als weitere Textebene neben den Lexia. So werden die beiden männlichen Hauptfiguren lediglich in diesen Überschriften, die weibliche dagegen im Fließtext einer automatisch ablaufenden Sequenz wechselnder Fenster eingeführt:

²³⁵ Zur vorliegenden Beispielsanalyse ist zu sagen, dass exemplarische Lektüren als Basis für die Untersuchung dienen. Im vorangegangenen Kapitel wurde dafür plädiert, alle möglichen Lektürewege als Gesamttext zu begreifen, nicht nur den einzelnen realisierten Pfad. Doch hier erscheint es legitim, sich aufs Exempel zu beschränken, da lediglich die oben genannten Fragen am Text überprüft werden sollen.

²³⁶ Man könnte zur Diskussion stellen, ob es sich um einen radikalen Perspektivismus ähnlich wie in der Erzählung *Rashomon* von Ryunosuke Akutagawa (Akutagawa 1982) handelt, oder ob es verschiedene Geschichten sind.

²³⁷ Bei Textdokumenten in *Word* erscheinen hier beispielsweise die Dateinamen.

„Wartet auf mich“, rief Veronika, ungebremst wie eine Rakete...“²³⁸

Der Titel des Fensters lautet: „Immer nur warten, stöhnte Iwan am Bahnhof“.

Das nächste eingeblendete Fenster hat den folgenden Text:

„Und stellt Euch vor: zwei Zöpfe flackerten Antriebsdüsen gleich am Hinterkopf...“²³⁹

Titel: „Anderswo stürzt sich Vladimir just in ein wogendes Vergnügen“.

Fenster: „Veronikas Nase kräuselte sich schon in einer recht verheißungsvollen Zukunft...“²⁴⁰.

Titel: „Auch ein anderes Mädchen hat Elan“.

Fenster: „...im Gepäck hatte sie eine Bombe...“ Titel: „Das muß gar nichts heißen“.

Fenster: „Sie war eben jung und verliebt!“²⁴¹

Titel: „Auch Iwan ist jung und verliebt.“

Fenster: „Veronika erreichte Moskau, die Verbrecherstadt. Wo nur noch die Taxis ticken [...]“²⁴²,

Titel: „In der Wüste wäre es viel wärmer.“

Das Verhältnis zwischen Titel und Text ist vergleichbar damit, wie Berkenheger die Links setzt. Die Betitelung des Fensters lenkt den Blick auf die äußere, mediale Ebene des Texts und spielt damit in ironischer Weise.²⁴³

So steht zum Beispiel Veronikas Ausruf, man solle auf sie warten, Iwans Ungeduld gegenüber. Auch die in den Textfenstern beschriebene unbeschwerte Verliebtheit der jungen Frau steht im Gegensatz zu der parallel in den Titeln erzählten Geschichte von Vladimirs oder Iwans sexuellem Abenteuer mit einer anderen Frau. Hier eröffnet sich in den ersten Szenen der Geschichte bereits eine Fülle von Möglichkeiten, wie die Erzählung ablaufen könnte. So liegt etwa die Vermutung nahe, dass Veronika in Vladimir oder Iwan verliebt ist, der sie aber mit einer anderen betrügt, so dass sie möglicherweise später aus Rache die Bombe zünden wird. Es verwundert, warum die sorglos Verliebte mit einer Bombe in der Stadt ankommt. Susanne Berkenheger spielt hier mit Klischees, etwa wenn sie Moskau als „Verbrecherstadt“ bezeichnet, aber die

²³⁸ <http://www.wargla.de/Los.htm>

²³⁹ <http://www.wargla.de/5.htm>

²⁴⁰ <http://www.wargla.de/4.htm>

²⁴¹ <http://www.wargla.de/3.htm>

²⁴² <http://www.wargla.de/85Dollar.htm>

²⁴³ Man könnte sagen, dass der Text hier zur Metafiction wird. Patricia Waugh definiert Metafiction folgendermaßen: „METAFICION‘ is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. [...] In other words [...] metafiction is to simultaneously create a fiction and make a statement about the creation of that fiction.“ (Waugh 1984, S. 2.)

potentielle Bombenlegerin ja gerade erst dort ankommen lässt, die das Verbrechen importiert. Es werden also über die beiden Textebenen Erwartungen geweckt, die aber wieder durchbrochen werden. Die Autorin mokiert sich über den Wunsch nach Eindeutigkeit. Das zeigt sich darin, dass der letzte Titel scheinbar in gar keinem Bezug zum Text steht, ja sogar absurd wirkt. Der gerade beim Leser entstandene Verdacht, Text und Titel stünden immer in einer (wenn auch antagonistischen) Beziehung, wird torpediert. Die willkürliche Assoziativität zieht ihn ins Lächerliche, da die einzige Gemeinsamkeit darin besteht, dass es ums Wetter geht. Die Exposition der Geschichte, die oben zitiert ist, ist stark von der Autorin inszeniert. In diesem ersten Teil finden sich keinerlei Links. Dennoch ist sie charakteristisch für die gesamte Hyperfiction *Zeit für die Bombe*. Denn die Erzählung macht die eigene Fiktionalität immer wieder zum Thema. Auch die elektronische Medialität wird häufig vor Augen geführt. Das zeigt sich etwa darin, dass sich der Leser in einem Wechselbad von Macht und Ohnmacht durch den Text arbeiten muss.

Der Leser ist häufig zu Entscheidungen gezwungen, die ihm suggerieren, die Kontrolle über das Geschehen zu haben. Dieser Eindruck wird durch die direkte Ansprache durch den Erzähler noch verstärkt:

„Willkommen in Segejew's Pub! [...] Sucht Euch selbst aus, wo Ihr sitzen wollt. Schaut mal da hinten rechts in die rembrandtschimmernde Ecke: Da winkt Euch eine haarige Hand und nickt ein krauser Kopf dazu, das Gesicht in barocken Faltenwurf gekleidet, dunkelviolett die Nase. [...] Oder wollt Ihr lieber gleich neben der jungen Frau mit dem schwülen Lachen sitzen? [...] Also was ist? Auch nicht? Oder an die Bar zum Wirt? [...] Oder wollt Ihr gar nicht hier bleiben? [...] Wollt Ihr gleich ein Taxi rufen, und nichts wie weg? Da habt Ihr Pech. [...]“²⁴⁴

Die beiden von diesem Textteil weiterführenden Links erlauben keine Flucht im Taxi, denn wenn man versucht, per Telefon eines zu rufen, ertönt ein Besetztzeichen, so erwähnt es der Text. Ein anderer Link verspricht über die Pfeilform einen möglichen Ausweg, der sich allerdings bei der Aktivierung als Sackgasse entpuppt. Der dritte und letzte verbleibende Link führt zu einer Seite, die verkündet „Hier geht's raus“²⁴⁵. Allerdings ist kein weiterführender Link zu erkennen. Erst nach Sekunden quälenden

²⁴⁴ <http://www.wargla.de/97Dollar.htm>

²⁴⁵ <http://www.wargla.de/49Dollar.htm>

Wartens wird die Seite ausgeblendet und eine neue erscheint, die aber, zur Verwirrung des Lesers, an einer ganz anderen Stelle der Geschichte fortfährt.

Anhand dieses Beispiels lassen sich bereits einige der in Kapitel 3.4 gemachten Beobachtungen verdeutlichen: Berkenheger spielt recht gekonnt mit der Erwartung des Lesers und dessen Eindruck, über die Links Einfluss auf die Geschichte nehmen zu können. Sie zerstört diese Illusion immer wieder, indem sie ihm an einigen Stellen bewusst die Alternativen verweigert. Das kann zu einem Gefühl der Verlorenheit oder der Langeweile führen, zum Beispiel, wenn der Leser durch eine Schleife der Verlinkung bewegt und immer wieder auf die gleichen Textteile gelenkt wird. Auch die vielfältige Anschließbarkeit der verschiedenen Teile aneinander kann zur Frustration des Lesers führen, wenn sich ihm dadurch ein Sinn verweigert. Dennoch hat die Erzählung einen Unterhaltungswert, denn sie erhält sich die Neugier des Lesers. „Aber der Preis dieses Vergnügens ist hoch, er verlangt wirklich intensives Lesen, und dies lohnt sich nur, wenn der Text trägt.“²⁴⁶

Berkenheger scheut es nicht, sich als starke Erzählerin im Text zu inszenieren: „Zwei Fragen sind entscheidend: Wo ist Veronika, und wie kommst Du hier raus? Oder ruf endlich die Polizei!“^{247 248} Wenn der Leser die Option wählt, die „Polizei zu rufen“, d. h., wenn er sich entscheidet, diesem Link zu folgen, wird er von der Autorin abgemahnt: „Ihr würdet wirklich die Polizei holen? Schämt Euch!“²⁴⁹ Mangels Alternativen klickt man also „Schämt Euch!“ und unterwirft sich so dem Urteil der Erzählerin. Doch damit nicht genug, die Entscheidung wird auch noch sanktioniert, indem man automatisch in die verrauchte Kneipe gelenkt wird, der man vorher entgehen wollte: „Zur Strafe ab in eine üble Spelunke und dort ins Eck mit Euch!“²⁵⁰

Der Leser wird auch zum „Mittäter“ für das Zünden der Bombe, nach der die Personen der Handlung im Laufe der verzweigten Geschichte suchen und deren Explosion die Geschichte mutmaßlich beenden wird. Über die indirekte Leseransprache versucht die Erzählerin Einverständnis mit dem Leser zu erheischen und ihn so zum Zünden der Bombe zu animieren:

²⁴⁶ Wingert 1999, S. 70.

²⁴⁷ <http://www.wargla.de/62Dollar.htm>

²⁴⁸ Anmerkung zur Darstellung: Im Folgenden sind die Links in den Zitaten als unterstrichene Worte gekennzeichnet.

²⁴⁹ <http://www.wargla.de/30Dollar.htm>

²⁵⁰ <http://www.wargla.de/30Dollar.htm>

„Also ich verstehe Iwan: Wollen wir nicht alle immer etwas drücken oder drehen, irgendwo draufklicken und ganz ohne Anstrengung etwas in Bewegung setzen? Das ist doch das Schönste. Iwan, tu's doch einfach, drück den kleinen Schalter!“²⁵¹

In diesem Textteil wird zwar die Person Iwan angesprochen, doch der Leser kann sich ebenfalls angesprochen fühlen, da in den anderen Lexia immer er es ist, an den sich die Erzählerin mit „Du“ wendet. Die Behauptung, jeder wolle „immer [...] irgendwo draufklicken“ und so etwas aktivieren, ist eine Anspielung auf den Topos der Interaktivität. Dem Leser wird zwar suggeriert, dass die Person in der Geschichte die Bombe zündet, doch die Verfolgung des Links macht ihn zum Mittäter. Denn das Drücken des Schalters und das Klicken sind parallelisiert. Der Mausclicker wird Bombenleger.

Der Text wird hier zum Metatext, denn der Link ist hier in seiner dreifachen Funktion erkennbar: als Zeichen, Verweis und Aktion.²⁵² Er ist ein Zeichen im Sinne eines sprachlichen Zeichens, das Bestandteil des Textes ist. Er ist außerdem gleichzeitig ein Verweis auf eine andere Lexia und eine Aktion in der kinetischen Aktivität des Klickens.

Für Uwe Wirth erfordern Hyperfictions ein neues Lesen, das „abduktive Lesen“²⁵³, bei dem der Leser zum Detektiv wird, der sich auf der Suche nach Sinn durch das Labyrinth des Textes ratend seinen Weg bahnt. So steht am Anfang und am Ende und der Hyperfiction *Zeit für die Bombe* für den Leser im Grunde dieselbe Frage: „Wie hing das alles zusammen?“, wollte sie wissen. Immer wieder explodierte in ihren Komaträumen das Ende der Geschichte und sie dachte dann: „Das gibt's doch nicht!“ – und begann die Suche nach verstreuten roten Fetzen nochmal von vorne.²⁵⁴

Susanne Berkenheger inszeniert diese Lexia als ein mögliches „Ende“ der Geschichte. Es bietet sich dem Leser durch eine erneute Lektüre die Möglichkeit, mehr Textteile zu lesen und so den Zusammenhang der einzelnen Elemente zu erfassen. Oder aber er bricht die Lektüre mit dem Gefühl des „Lost in Hyperspace“ ab.

In diesem Gefühl sieht Wirth die Essenz der digitalen Literatur:

²⁵¹ <http://www.wargla.de/96Dollar.htm>

²⁵² Vgl. Simanowski 2002a, S. 75.

²⁵³ Wirth 1997, S. 330.

²⁵⁴ <http://www.wargla.de/77Dollar.htm>

„Die rhizomatische Bibliothek repräsentiert die traurige Realität unseres Denkens, eine Landkarte des Bewußtseins sozusagen [...]. Nicht das Wissen selbst, sondern das Erkennen seiner labyrinthischen Organisationsform ist strukturell gesehen das wertvollste Wissen, das die Bibliothek repräsentiert. Ihre Struktur ist ihre Botschaft und erfüllt dergestalt eine poetische Funktion im Sinne Jakobsons. Zugleich zeigt sich hier eine Analogie zu McLuhans Schlagwort, daß das Medium die Botschaft ist. Das gleiche gilt für die hypertextuell organisierte Literatur im Internet.“²⁵⁵

Dagegen ist einzuwenden, dass eine detektivische Sinnsuche nur dann vom Leser unternommen wird, wenn die Vermutung besteht, dass der Text auch einen Sinn hat. Daher muss er mit einer Autorintention rechnen (darauf wurde bereits in Kapitel 3.3 hingewiesen).

„Es ist ein Spiel [...] mit den Lesererwartungen. Auf dem schmalen Grat zwischen Erwartung und Enttäuschung lockt die Autorin den Leser in eine Geschichte hinein, die sie ihm nur brockenweise, einem Scherbenhaufen gleich, liefert [...], und sie setzt auf die motivierenden Kräfte, die zerbrochene Ganzheiten wachrufen. Der Leser bzw. die Leserin klaubt die Scherben und Bruchstücke geduldig zusammen – wäre am Ende dies die Botschaft?“²⁵⁶

Diese beiden gegensätzlichen Positionen, die Wingert und Wirth vertreten, markieren zwei mögliche Deutungen der Grundtendenz von Hyperfictions: Entweder man sieht die Uneindeutigkeit als Aussage an oder man geht davon aus, dass der Leser durch seine Lektüre bemüht ist, einen Sinn im Text aufzuspüren.

„Die Desemantisierung durch aleatorische Textgenerierung ist an sich nur begrenzt von ästhetischem Reiz. Die Erfahrung des Verlorenenseins trägt als ästhetisches Ereignis nicht endlos, wenngleich sie gut als Repräsentation der postmodernen Kondition bzw. des modernen Lebensgefühls generell verstanden werden kann.“²⁵⁷

Wenn man aber wie Wirth davon ausgeht, dass sich der Text einem Sinn verweigert und die Botschaft nur mehr darin besteht, das Verlorenheitsgefühl beim Leser zu erzeugen, dann reicht dieser tatsächlich nicht über das Zelebrieren der eigenen strukturalen Organisation hinaus.

²⁵⁵ Wirth 1997, S. 336f.

²⁵⁶ Wingert 1999, S. 70.

²⁵⁷ Simanowski 2002a, S. 82.

„Diese Konstellation führt auch zur Tradition nicht intentionaler Formgebung: zur [...] kombinatorischen Dichtung des Barock, zur *écriture automatique* des Surrealismus, zur Zufallssammlung sprachlicher Readymades des Dadaismus, zu William Burroughs *Cut-Up*-Poetik, zu den narrativen Experimenten der Oulipo-Gruppe [...] und zur aleatorischen Poetik Max Benses. [D]as aleatorische Verfahren [zielt] auf eine Kreativität jenseits bekannter Konstruktionsmuster und der Zufall [befreit] zugleich von der als zufällig verstandenen Subjektivität.“²⁵⁸

Simanowski betont aber, dass die Hyperfiction-Autoren im Gegensatz dazu noch immer am Erzählen interessiert seien. Dieses unterscheidet sich jedoch von der traditionellen Literatur. Daher gilt sein Interesse dem Link als Stilmittel und der Frage, welche narrativen Verfahren sich daraus ergeben.²⁵⁹ Er fordert, man müsse den Link als Text sehen: „Die Links sind die Fortführung der Geschichte mit wortlosen Mitteln, sie verbinden nicht nur Text, sie sind Text.“²⁶⁰

Statt die Interaktivität zu betonen, müsse der Akzent auf den inszenatorischen Effekten liegen, nicht auf den Navigationsalternativen. Dies sei eine Rückkehr zum ‚linearen‘ Erzählen: „[D]ie Zukunft [liegt] im genauen Lesen der vom Autor mit Bedacht arrangierten Sätze [...]“²⁶¹ Dies ist am Beispiel der hier analysierten Hyperfiction gut zu erkennen. Der Text bietet zwar den Raum für viele konkurrierende Geschichten, doch ermöglicht es die Inszenierung, dass die Handlung fortschreitet und dass sich dem Leser zumindest temporär ein Sinn erschließt. Dieser kann sich zwar durch einen anderen Erzählstrang wieder verändern, doch scheint er immer wieder in greifbare Nähe zu rücken. Dazu tragen mehrere Faktoren bei: Zum einen hat die Hyperfiction einen Rahmen, der in der Exposition eingeführt wurde. Er beschränkt sich auf vier Personen. Die Bombe, nach der gesucht wird, und nach der alle handelnden Personen und auch der Leser suchen, wird in verschiedenen Lexia immer wieder ins Gedächtnis gerufen. Die Frage, warum und wie sie gezündet wird und später, wann und wo sie explodieren und so die Geschichte beenden wird, sorgt für eine gewisse Kohärenz und auch für Spannung. Die konkurrierenden Geschichten geben verschiedene Antworten auf diese Frage. Sie überschneiden sich teilweise, so dass der Leser am Ende der Lektüre keine eindeutige Antwort erhält. Manchmal kann es auch sein, dass das Lesen abgebrochen

²⁵⁸ Ebd., S. 71, Hervorh. i. Orig.

²⁵⁹ Simanowski 2002a, S. 71.

²⁶⁰ Ebd., S. 64.

²⁶¹ Ebd., S. 89.

wird, wenn man auf einen „Sackgassenlink“ trifft. Es gibt auch Optionen, die dazu führen, dass der Leser aus der Geschichte hinausgeworfen wird, indem sich das Programm von selbst beendet.

Berkenheger nutzt die Möglichkeit, den Leser über die Links zu lenken, indem sie das Netz der Erzählung unterschiedlich dicht verknüpft. In der Verlinkung gibt es Schleifen, Ketten und Knoten, d. h. einige Seiten sind so vielfältig mit anderen verbunden, dass es sehr wahrscheinlich ist, dass der Leser auf sie trifft. Im Falle der Ketten und Schleifen führt eine Linkentscheidung zu einer bestimmten Abfolge von Fenstern, also zu einer bestimmten Version der Geschichte. Andere Teile sind nur über einen einzigen Link zu erreichen oder nur, wenn man sich für einen bestimmten Pfad entscheidet.

Es ist zu betonen, dass die Ausweitung der Offenheit der Form nicht gleichzeitig ein Mehr an Bedeutung mit sich bringt. Oftmals ist das Gegenteil der Fall. Daher fordern etwa Roberto Simanowski und Marie-Laure Ryan²⁶² einen starken Autor und eine Reduktion der Textmenge bzw. Linkanzahl zugunsten der Kohärenz. Susanne Berkenheger beispielsweise nutzt die Technik zu einer gezielten Inszenierung. Indem sie die kombinatorische Offenheit an einigen Stellen bewusst einschränkt, kann die konnotative stärker zur Geltung kommen. Diesen Umstand beschreibt Bernd Wingert recht eindrücklich in der Schilderung seiner Lektüreerfahrung mit einer anderen Hyperfiction:

„Es gehört für mich zu den erstaunlichsten Erfahrungen, die ich mit dieser ‚interactive fiction‘ gemacht habe, wie lange und langmütig ich dieses doch auch aufwendige und mühsame Lesen durchgehalten habe, wie die Spannung nicht erlahmte [...]. Und daß es noch nicht zu einer ‚closure‘ kam, der Leser also erschöpft gewesen wäre, noch bevor die Geschichte ausgeschöpft worden wäre, so als würde [...] [sie] über geheime Kräfte verfügen. Und diese, so scheint mir, haben weit mehr mit der Sprache zu tun als mit der Technik.“²⁶³

Die Interpretation dieses Beispiels kann nur andeuten, in welche Richtung eine Textanalyse digitaler Literatur zu gehen hätte. Im Vorangegangenen wurde kritisiert, dass in der Hypertexttheorie häufig mit Vorannahmen und Wertungen gearbeitet wird, die das Medium allgemein betreffen. Diese Art der Betrachtung überwiegt die konkreten

²⁶² Ryan 2000.

²⁶³ Wingert 1999, S. 71.

Textanalysen.²⁶⁴ Diese aber könnten Aufschluss darüber geben, welche tatsächlichen Veränderungen die Digitalisierung für das Erzählen mit sich bringt. So ist beispielsweise zu fragen, wie planvoll sich der Autor der Links bedient. Es könnte dann auch gezeigt werden, wie ein solcher elektronischer Text gestaltet sein muss, um literarisch interessant zu sein. Dabei sollte aber nicht nur die Verlinkung, sondern auch die Gestaltung der einzelnen Lexia berücksichtigt werden. Denn, um es mit Bernd Wingert zu sagen, die Sprache muss tragen, damit die Lektüre interessant ist. Roberto Simanowski hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Links zu der Hyperfictions eigenen Sprache gehören. Doch zu ihr gehört eben auch die „klassisch“ literarische Sprache des Textes. Diese beiden Komponenten können mit Hilfe des literaturwissenschaftlichen Instrumentariums analysiert werden.

Um die Texte zu bewerten, muss man sie aber hierarchisieren. Und es ist dafür nötig, die irrige Behauptung, der Leser schreibe den Text, aufzugeben. Stattdessen muss die künstlerische Gestaltung und die spezifische Rhetorizität dieser Texte untersucht werden. Dann kann man auch sagen, ob der spezifische Text innovativ ist oder nicht. Dies impliziert aber eine Bezugnahme auf das Können und die Person eines Autors.

4.2. „Die Ordnung des Diskurses selbst herstellen“:²⁶⁵ Kohärenz im Hypertext

Die Kohärenz stellt in Hypertexten ein Problem dar. Wie bereits beschrieben, kann der Autor nicht wissen, in welcher Reihenfolge der Leser die einzelnen Textteile liest und welchen Links er folgt. Daher kann er keinen festen Handlungsablauf planen. Auch für den Leser ist dies ein interessanter Punkt, denn es stellt sich ihm die Frage, wie die Fragmente zusammenhängen und nach welchen Kriterien er die Entscheidungen für oder gegen einen Link treffen kann.

„Die Kohärenz bezeichnet den textbildenden Sinnzusammenhang, der die einzelnen Textelemente über die Satzgrenze hinaus zusammenhält. In einem linearen Text, wenn er denn verständlich geschrieben ist, interagieren Kohäsion und thematische Progression dergestalt, dass die Leserin dem Text folgen kann und den Sinnzusammenhang versteht, indem sie die Sätze des Textes in der

²⁶⁴ Vgl. Winko 1999, S. 518.

²⁶⁵ Vgl. Wirth 1997, S. 323.

vorgegebenen Reihenfolge liest. In einem Hypertext dagegen ergibt sich die Schwierigkeit, dass der Autor [...] den Rezeptionspfad der Leserin nur teilweise vorhersehen kann. Ein einzelnes Textelement kann sich deshalb nicht auf den vorhergehenden Text beziehen.“²⁶⁶

Diese Art der Kohärenzstiftung bezieht sich auf die Gestaltung des Textes in den einzelnen Lexia:

„Die thematische Progression ergibt sich durch die Struktur eines Hypertexts. Ein Link verspricht immer eine thematische Anbindung. [...] Damit ergibt sich eine neue Art der Textkohärenz [...]. Die Kohärenz wird vom Rezipienten geschaffen und zwar auf der Grundlage der Links. [...] Die Kohärenz kann also als das Suchen nach Relevanz in jeder Äußerung gesehen werden. Dieser Ansatz fokussiert auf die Adressatin; sie geht davon aus, dass jede Äußerung im Kontext der vorhergehenden Äußerungen und im momentanen außersprachlichen Kontext Sinn macht. Wenn es gelingt, eine Äußerung im gegebenen Kontext als sinnvoll zu interpretieren, wird sie als kohärent angesehen. [...] In einem Hypertext kriecht sich nun die Benutzerin [...] einen Text, der kohärent ist, wenn die Knoten in sich kohärent sind und die Verbindungen so angelegt sind, dass jeder Ausgangsknoten für alle davon erreichbaren Zielknoten einen sinnvollen Kontext abgibt.“²⁶⁷

Dieses Zitat weist darauf hin, dass die Kohärenz stark von der äußeren Struktur abhängt. Doch daraus kann man nicht schließen, dass der Leser allein die Kohärenz schafft. Am Beispiel der Kategorie Interaktivität wurde bereits dargelegt, dass es problematisch ist, allein den Leser als kohärenzstiftende Instanz darzustellen. Das obige Zitat betont, dass die „Adressatin“ im Vordergrund stehe, wenn man von einer Kohärenzstiftung durch die Verfolgung der Links durch den Leser ausgehe. Doch implizit müsste der Bezug auf den Autor dabei mitgedacht werden, denn die Frage nach der Relevanz einer Äußerung kommt nicht ohne die Annahme eines Urhebers, der mit dieser Äußerung etwas zu sagen intendiert, aus. Es muss auch davon ausgegangen werden, dass ein Autor die Struktur des Textes geschaffen hat, die ja die Grundlage bildet, auf der die Suche nach der Kohärenz stattfindet. Wenn nicht angenommen werden kann, dass es sich um eine sinnvolle Organisation des Textes handelt, kann auch nicht entschieden werden, ob ein Link sinnvoll oder relevant ist.

²⁶⁶ Jucker 2000, S. 25.

²⁶⁷ Jucker 2000, S. 26.

„Diese semiotisch zu beschreibenden Möglichkeiten der Kohärenzbildenden Verzahnung von Textteilen sind auf den ersten Blick der technischen Verlinkungsstruktur zu parallelisieren. Bei näherem Hinschauen zeigen sich jedoch wesentliche Unterschiede. Zentral ist, daß die angesprochenen Konstruktionen für Hypertexte ebenfalls [...] einzusetzen sind, daß die so entstehenden Strukturen aber von einer technisch formulierten Struktur überlagert oder begleitet werden, die sich nicht auf sprachliche Mechanismen und die Erinnerungsfähigkeit resp. Sensibilität des Lesers verlassen muß.“²⁶⁸

Wenn die technische Struktur die Tätigkeit des Lesers also überlagert oder ihrer sogar nicht bedarf, spricht dies nicht für eine aktive Leserrolle. Es deutet sich eher an, dass die vorstrukturierende Technik den Autor stärkt.

Es wäre auch zu debattieren, ob die Tatsache, dass die Links meist optisch im Text hervorgehoben sind, die Textwahrnehmung des Lesers und somit dessen Suche nach Kohärenz beeinflusst.²⁶⁹ Auch dies spräche dafür, dass die Textkohärenz maßgeblich durch den Autor mitbestimmt wird.

Denn durch das Prinzip der freien Anschließbarkeit der einzelnen Textteile kann sich der Effekt des „lost in hyperspace“ ergeben:

„Die räumliche ‚Polylinearität‘ birgt jedoch die Gefahr, daß Hypertexten sich aufgrund zu vieler Angebote im Labyrinth der Daten verlieren und dem *cognitive overload* erliegen. Dieser Zustand der Orientierungslosigkeit heißt *lost in hyperspace*. Seine Vermeidung stellt eine der großen ungelösten Aufgaben für Programmierer und Anwender dar.“²⁷⁰

Neben der Orientierungslosigkeit besteht die Gefahr der Karnevalisierung. Denn wenn alles zu allem passt, ergibt sich entweder gar kein Sinn oder Un-Sinn:

„Ohne ein limitierendes Relevanzkriterium führt die Freiheit [...] in die ‚semantische Orientierungslosigkeit‘, [...] mithin zu einer universellen Anschließbarkeit von allem mit jedem. Das Gestrüpp der vernetzten und verlinkten Querverweise entspräche dann jenem Spiel, ‚bei dem man durch Assoziation in fünf Schritten von Würstchen zu Platon gelangen soll‘. Das Prinzip der universellen Anschließbarkeit karnevalisiert alle pragmatischen Relevanzsysteme.“²⁷¹

²⁶⁸ Kamphusmann 2002, S. 118.

²⁶⁹ Vgl. Winko 1999, S. 529.

²⁷⁰ Schmundt 1996, S. 47, Hervorh. i. Orig.

²⁷¹ Wirth 1997, S. 329.

Dies ist auch die Ursache dafür, dass beim Lesen von Hyperfictions ein Gefühl der Langeweile entstehen kann.²⁷² Daher wäre zu fragen, ob es sich beim oben erwähnten „limitierenden Relevanzkriterium“ möglicherweise um die Annahme einer Autorintention durch den Leser handeln könnte. Sie könnte helfen, das Gefühl des „lost in hyperspace“ und der daraus resultierenden Langeweile zu erklären. Natürlich schließt das nicht aus, dass eine gewisse Wahlfreiheit des Lektüregangs erhalten bleibt. Doch muss sich irgendein Fortgang der Geschichte ergeben, es sei denn, das Gefühl der Verlorenheit ist als Aussage intendiert.²⁷³ Hilmar Schmundt sieht dies als spezifischen Charakter der Narrativität von Hyperfictions an. Er ist der Ansicht, dass die Erzählzeit durch einen Erzählraum ersetzt wird. Statt einer Chronologie ergebe sich eine Topographie.²⁷⁴ Da aber Spannung nur durch eine chronologische Abfolge der Erzählung entstehe, könne „die Spannung in Hyperfictions nur durch die Unvorhersagbarkeit und die Undurchschaubarkeit des Programms erzeugt werden.“²⁷⁵ Darin hat der Topos des „lost in hyperspace“ seine ästhetische Funktion.

Durch seine Kohärenzstiftende Funktion erhält der Link für die Betrachtung von literarischen Hypertexten eine prominente Rolle. Roberto Simanowski untersucht daher die „Semantik des Links“²⁷⁶ und macht sie zu einem wesentlichen Bewertungskriterium für die Qualität von Hyperfictions. Da die Reihenfolge der Textsegmente in ihnen beliebig ist, ergibt sich ein Problem, das eng mit der Kohärenz zusammenhängt: die einzelnen Lexia müssen leicht aneinander anschließbar sein. Durch die Aufspaltung der Erzählstränge in gleichberechtigt nebeneinander stehende Elemente ergibt sich die Tendenz zu einer parataktischen Erzählweise. Wie schon im obigen Zitat von Simanowski erwähnt, schließt dies eine Darstellung komplexerer Zusammenhänge aus.

„Sie machen die Lexia zu ‚Punktromanen‘, mit minimalen *plots*, die oft konventionelle Ursache-Wirkungsverläufe haben. In Hyperfictions sind die einzelnen Lexia sprachlich vorwiegend konventionell erzählt und an populären Genres wie dem Kriminalroman bzw. an Video- und Computerspielen orientiert.“²⁷⁷

²⁷² Vgl. Wingert 1996 und Wirth 1997, S. 329.

²⁷³ Vgl. Simanowski 2001a, S. 10.

²⁷⁴ Vgl. Schmundt 1996, S. 54.

²⁷⁵ Schmundt 1996, S. 55.

²⁷⁶ Simanowski 2002a, S. 72 ff.

²⁷⁷ Möckel-Rieke 1996, S. 73.

So sehen sich Hyperfictions häufig dem Vorwurf der Trivialität ausgesetzt (vgl. dazu auch Kapitel 1.3). Allerdings ist der Hinweis auf die Verwandtschaft mit dem Kriminalroman irreführend, denn die willkürliche Reihenfolge der gelesenen Information erlaubt es nicht, eine Spannung ähnlich der im Kriminalroman zu erzeugen.²⁷⁸

Simanowskis Ansatz, die Rhetorik der Links in Hyperfictions zu untersuchen, stellt eine wichtige Möglichkeit der Interpretation dar. Sie impliziert auch, den Hypertext als ästhetisches Gebilde, das ein Autor gestaltet hat, zu betrachten:

„Der Hypertext verlegt die Arbeit der Ausdeutung und Anschlüsse auf die Verlinkung. Der Link ist Isers Leerstelle, aber eben nicht im oberflächlichen, mechanisierenden Sinn der Frage, ob man von einem Node mit Link A oder Link B fortfährt, sondern als Frage, ob Link A nur ‚und‘ oder ‚deshalb‘ oder ‚trotzdem‘ oder ‚aber‘ heißt.“²⁷⁹

Die Lexia stehen also nicht notwendigerweise in parataktischer Verbindung zueinander, sondern sie können in unterschiedlicher Weise aufeinander Bezug nehmen. Das setzt allerdings einen starken Autor voraus:

„Bei der überwiegenden Zahl der Fälle kann die explizite Bezugnahme, die der hypertextuelle Link denotiert, als Abbild einer in gedruckter Literatur normalerweise impliziten Bezugnahme angesehen werden. Die Ebenen innerhalb derer sich diese Bezüge etablieren, sind meist ebenso traditionell: Thematik, Motivik, Semantik, Form.“²⁸⁰

Diese Bezugnahme ist ästhetisch motiviert. Sie ergibt sich nicht automatisch aus dem Medium selbst und sie entspringt auch nicht ausschließlich der Assoziation des Lesers, sondern sie ist durch den Autor im Werk angelegt. Man kann in der Verlinkung aber auch einen Hinweis auf eine verstärkte Leserlenkung sehen:

„Die Vernetzungsstruktur des Hypertextes wird oft als Befreiung des Lesers vom Dogma des linearen Textes zur Intertextualität apostrophiert. Ein genauer Blick zeigt schnell die neue Beschränkung: Intertextualität, die natürlich auch im traditionellen Lektüreprozeß aufgrund der im Assoziationsfeld des Lesers zur Verfügung stehenden gelesenen Texte existiert, wird durch Links vom Autor

²⁷⁸ Vgl. Simanowski 2001a, S. 9.

²⁷⁹ Simanowski 2002a, S. 78.

²⁸⁰ Kamphusmann 2002, S. 123.

vorgegeben. [...] Hier ist zu bedenken zu geben, daß das Assoziationsvermögen der Leser durch die Notwendigkeit der Navigation nicht erhöht, sondern zum Teil sogar verstellt wird.“²⁸¹

Die strukturelle Komplexität der verlinkten Erzählungen zeugt also nicht unbedingt von der verringerten Einflussnahme des Autors auf seinen Text und dessen Interpretation. Sie verlangt, im Gegenteil, eine sehr geschickte und umfangreiche Planung von ihm.²⁸²

Uwe Wirth sieht in der Anordnung der Links eine Widerspiegelung der Persönlichkeit des Linksetzers.²⁸³ Das heißt, man sucht nach Spuren des Autors im Text. Der Ausdruck suggeriert, dass die Linkstruktur auf eine Intentionalität zurückgeht. Vielleicht wäre es ein wenig übertrieben, in der Textgestaltung nach den Charakteristika des empirischen Autors zu suchen, wie es die Vokabel „Persönlichkeit“ nahe legt. Doch man könnte darin zumindest eine Selbstinszenierung der Sprecherrolle des Autors sehen.

Simone Winko beobachtet eine Verstärkung der Autorität des Autors über den Link:

„[Es] ergibt sich mit dem Setzen von *links* eine neue Möglichkeit der Manifestation von Autorintention in Hypertexten. Sie entspricht den Möglichkeiten der Strukturierung und Kohärenzbildung in linearen Texten [...]. Wenn dem so ist, dann hätte sich der Autor [...] einen Teil seiner Macht durch eben das Textelement erhalten, das dem Leser seine vielzitierte Freiheit gewährt.“²⁸⁴

Dies kann man als Indiz für eine Rehabilitation der Autorintention deuten.

Hilmar Schmundt meint, sogar ein ohnmachtsartiges Erlebnis des Lesers im digitalen Raum feststellen zu können:

„Durch das Kontingenzerlebnis der Leser wird ihre Hilflosigkeit gegenüber der überwältigend großen Erzählung gesteigert. Eine neue, subtile Form der Textkontrolle verbirgt sich hinter dem *password primeval* genannt ‚Interaktivität‘ und seinem demonstrativ ludischen, verräumlichten Textcharakter.“²⁸⁵

²⁸¹ Simanowski 1999.

²⁸² Vgl. Möckel-Rieke 1996, S. 70ff, Simanowski 2002a, S. 78ff., Nestvold 1996, S. 26 f.

²⁸³ Vgl. Wirth 1997, S. 326.

²⁸⁴ Winko 1999, S. 533, Hervorh. i. Orig.

²⁸⁵ Schmundt 1996, S. 56, Hervorh. i. Orig.

Ein weiterer Punkt spricht dafür, hier eine Autorintention am Werk zu sehen: die von Hypertextlesern oft erwähnte Angst, durch die Entscheidung für einen Link und gegen einen anderen, etwas zu verpassen.²⁸⁶ Das führt häufig dazu, dass man nach der ersten Lektüre eine erneute anschließt, um möglichst alle Episoden zu lesen. Es hängt von der Komplexität des digitalen Produktes ab, ob dies möglich ist oder nicht. Diese Praxis spricht übrigens auch gegen die in Kapitel 3.2 erwähnte Definition des Werkbegriffs als „reading“, die den Text als den jeweils vom Leser gewählten Pfad fasst. Sie weist eher darauf hin, dass der Leser auf der Suche nach Kohärenz und Bedeutung das Ganze als das Werk begreift, nicht nur seine eigene Lektüre.

Der einzelne vom Leser realisierte Lektürepfad stellt für sich genommen eine Linearität mit einem Anfang und einem Ende dar. Insofern ist die harsche Opposition zwischen ‚linearem‘ Printtext und ‚nichtlinearem‘ elektronischen zu relativieren.

Die Abgeschlossenheit der digitalen Produkte steuert der strukturellen Offenheit zusätzlich entgegen. Hyperfictions sind meist nicht extern, sondern nur intern verlinkt, so dass man von einem in sich geschlossenen Textsystem sprechen kann, in dem sich der Leser bewegt. Insofern ist es eher eine Frage der Reihenfolge, in der die Textelemente gelesen werden:

„Allerdings ist der Zusatz nötig, dass sich in einer geschlossenen Hyperfiction das Problem zumeist nur als Frage nach dem Wann und nicht als Ja oder Nein stellt. Der Aufschub ändert zwar den Zeitpunkt, zu dem, und die Richtung, aus der ein Textsegment besucht wird - und damit den Kontext, in dem man seine Bedeutung generiert -, nicht aber die Möglichkeit des Zugriffs an sich.“²⁸⁷

In der überwiegenden Zahl der Fälle ist vom Autor keine Eingriffsmöglichkeit in den Textfluss oder die Veränderung der Linksetzung durch den Leser vorgesehen. Gegen die These von der Co-Autorschaft lässt sich daher einwenden, dass der Leser nur das auswählen kann, was vom Urheber technisch realisiert wurde. Dieses Set von Möglichkeiten bestimmt der Autor: „Doch der Text als solcher, mit all den Möglichkeiten, die der Leserin darin zur Verfügung stehen, ist von einer Autorin oder einem Autor vorstrukturiert und bleibt immer derselbe.“²⁸⁸

²⁸⁶ Vgl. Simanowski 2001a, S. 10.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Nestvold 1996, S. 27.

Karin Wenz betont daher, dass die Wahlmöglichkeiten der Leser sehr viel begrenzter seien, als von Landow behauptet und dass die Programmierung durch einen Autor oder ein Autorenkollektiv zu einer starken Leserlenkung führe: „Die Programmierung von Links ist genauso Bestandteil der künstlerischen Aktivität der Autoren wie die inhaltliche Gestaltung der Texte. Es handelt sich also um eine kontrollierte Textumgebung.“²⁸⁹

Stephan Porombka vergleicht das Interaktionsmodell der Hypertexttheorie mit Wolfgang Iser's Modell vom „Akt des Lesens“²⁹⁰ und hebt hervor, dass der „implizite Leser“ Iser's lediglich eine Rolle sei, die der Lesende bei der Lektüre einnehme. Diese sei durch eine spielerische Identifikation mit dem Text und seiner Rolle gekennzeichnet, bei der Fiktion und Wirklichkeit, Text und Leser allerdings immer voneinander getrennt blieben. Im digitalen Medium werde angestrebt, diese Trennung aufzuheben:

„Im elektronischen Netztext aber wird der explizit gemachte implizite Leser in den Text hineingesogen. Denn hier soll die Spannung zwischen Innen und Außen zugunsten des Innen aufgelöst werden [...]. Sein gesamter hermeneutischer Gehalt [...] soll bereits entfaltet sein. Da hier immer schon alles drin ist und nichts mehr draußen, darf auch der Leser nicht mehr draußen bleiben. Was er bei seiner Mitarbeit entfalten könnte, scheint immer schon entfaltet, wenn auch nicht sichtbar zu sein. [...] Der Leser arbeitet deshalb nicht mehr als impliziter Leser von außen am Text mit. Er vollstreckt und entdeckt nur das als expliziter Leser, was schon längst im Computer liegt.“²⁹¹

- The medium is the message! Diesen Umstand inszeniert die Form der ‚computergenerierten‘ Literatur besonders konsequent: Der Leser drückt nur mehr den Startknopf, und das Programm spuckt die fertigen Gedichte aus. Es wird suggeriert, dass kein Autor diese Texte verfasse, sondern der Computer selbst beziehungsweise der Leser, der das Programm aktiviert.²⁹²

²⁸⁹ Wenz 2001, S. 45.

²⁹⁰ Iser 1994.

²⁹¹ Porombka 2001, S. 304.

²⁹² Daher erscheint es einleuchtend, dass es besonders dieser Typ der digitalen Literatur ist, der sich weiterentwickelt und der den Hype überlebt hat. Das jährlich stattfindende Festival p0es1s erfreut sich immer noch großer Beliebtheit. Es bezieht sich hauptsächlich auf digitale Lyrik bzw. Computerliteratur.

4.3. *Je suis moi – Autorschaft im Mitschreibeprojekt*

Die literarische Form der kollektiven Schreibprojekte im Internet wird als Befreiung des Lesers gefeiert. Hier werde die Vorstellung vom „Leser als Autor“ Wirklichkeit.²⁹³ Doch in dem Augenblick, wo der Leser eines kollaborativen Projekts selbst einen Beitrag verfasst und hinzufügt, wechselt er in die Position eines Schreibenden, wird also zum Autor. George P. Landow behauptet, dass jegliches hypertextuelles Schreiben durch die Möglichkeit der Verlinkung automatisch kollaborativ sei.²⁹⁴ Insofern wird diese Form der Autorschaft gegen die individuelle, werkherrschaftliche gestellt. Allerdings wäre hinzuzufügen, dass es sich meist um „serielle“ Kollaboration²⁹⁵ handelt, d. h. dass nicht mehrere Autoren einen einzigen gemeinsamen Text schreiben, sondern dass einzeln verfasste Beiträge zusammengesetzt werden.

Der Wunsch, dass jeder Leser zum Autor werden könne, soll sich durch die partizipativen Projekte erfüllen. So kann im Prinzip jeder, der einen Text einer solchen Internetseite liest, darauf antworten, indem er selbst einen Beitrag verfasst. „Idealistisch weitergedacht würde sich dann vielleicht das realisieren, was Marshall McLuhan und Vilém Flusser in ihren Visionen einer vernetzten Welt schon konzipierten: eine auf kooperativer Ästhetik basierende Gesellschaft, die nach dem Motto lebt: ‚Creamus, ergo sumus‘.“²⁹⁶

Doch teilweise herrscht statt eines kreativen Miteinanders eine Konkurrenz zwischen den Autoren, die sich bis in die Texte hinein fortsetzt. Die Beteiligten ringen im „Kampf der Autoren“²⁹⁷ miteinander um die Herrschaft über die Geschichte. Am Mitschreibeprojekt „Beim Bäcker“²⁹⁸ lässt sich dies exemplarisch zeigen. Zwei Autoren dieses Projekts führen einen virtuellen Zweikampf mit Hilfe der von ihnen imaginierten Personen:

„Ich hatte mir selbst eine Fünf-Minuten-Pause genehmigt, den Spaten in die Erde gerammt und fummelte in der Hosentasche nach Zigaretten. Dabei schaute ich gedankenverloren durch das

²⁹³ Vgl. Landow 1992, S. 88.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 94.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 89.

²⁹⁶ Heibach 1999, S. 123.

²⁹⁷ Simanowski 2001a, S. 27.

²⁹⁸ www.snafu.de/~klinger/baecker.

Schaufenster der Bäckerei.[...]. Ohne Zweifel: Sie war mein Typ. Gewiss, die Kleidung ein wenig altbacken: Seidenbluse und Rock. [...] Seidenbluse? Naja, mit Seidenbluse konnte man leben.“²⁹⁹

Die Autorin, deren Beschreibung der Protagonistin in diesem Beitrag implizit kommentiert wird, setzt wiederum einen Kommentar zur geschilderten männlichen Figur dagegen:

„Eigentlich mag ich es sehr, wenn Männer auch mit den Händen arbeiten, dachte ich, und revidierte diesen Gedanken direkt wieder, als ich an der Baustelle vor dem Bäcker vorbeimusste. Dort stand einer dieser grinsenden Halbaffen, ein direkter Nachfahre des Neandertalers mit primitiv-abschätzendem Blick [...]. Der Steinzeitmensch in Reinkultur glotzte in die Bäckerei und ich musste ihn bitten, aus dem Weg zu gehen, damit ich mit den Büroschuhen nicht in den Zementschlamm treten musste. Natürlich, es war schon ziemlich warm, aber er roch nach ALTEM Schweiss [...].“³⁰⁰

Der Vorgänger reagiert, indem er den Steinzeitmenschen zum gescheiterten Akademiker und obendrein zum Feministen macht:

„Damals, als ich noch den Lehrstuhl für ‚interkulturelle Kommunikation‘ an der Frankfurter Uni hatte, das war ein Leben! Aber dann, zwei unliebsame Veröffentlichungen, in denen ich die sexistischen Vorstellungen einer reaktionären Politik scharf angriff und schon sägten ehemalige ‚Freunde‘ an meinem Stuhl. Gerade kam eine Frau aus dem Bäckerladen und pflanzte sich vor mir auf. Ich wußte genau, was sie dachte: ‚Halbaffe‘, ‚Steinzeitmensch‘, ‚affenartige Gelüste‘. Ich tat ihr den Gefallen und machte zu meinem Kollegen eine Bemerkung [...]. Ihr Bild hatte sich bestätigt und sie konnte befriedigt nach Hause gehen und irgendwelche Katzen kraulen.“³⁰¹

Diese Zitate entstammen den ersten drei Einträgen auf der Webseite. Beide Beiträge antworten auf das vom Vorgänger Geäußerte. Allerdings kommt die Geschichte über diesem Grabenkrieg nicht so recht in Gang. Der Streit, ob der männliche Protagonist nun ein primitiver Frauenfeind ist oder nicht, verhindert, dass ein Charakter ausgestaltet wird, der sich im Laufe der Geschichte entwickeln kann. Die Übertreibungen in beiden Beiträgen lassen die Figuren zu Klischees erstarren. Die Beschreibungen sind so gegensätzlich, dass keine gemeinsame Erzählebene entstehen kann.

²⁹⁹ www.snafu.de/~klinger/baecker, Hertamph Juli 1996.

³⁰⁰ www.snafu.de/~klinger/baecker, Heine August 1996.

³⁰¹ www.snafu.de/~klinger/baecker, Hertamph August 1996.

Dieser Streit dokumentiert auch die Identifikation der jeweiligen Autoren mit dem Geschriebenen. Dabei ist es interessant zu wissen, dass es sich bei den Kontrahenten jeweils um Internetaktivisten handelt, die außerhalb des Projekts *Beim Bäcker* eigene Seiten betreiben. Carola Heine unterhält nach einer Selbstbeschreibung eine „Emanzenseite“ und Herbert Hertamph eine Seite für von „Emanzen“ unterdrückte Männer.³⁰²

Durch die äußere Strukturierung des Projekts ist die Richtung der Beiträge vorgezeichnet: Die Beiträge sind nacheinander zu lesen, darüber hinausgehend existiert keine Verlinkung. Ansonsten gibt es für die Teilnehmer keine Vorgaben. Das stellt allerdings den Anspruch an die Mitschreibenden, eine gewisse Kontinuität zu wahren, wenn eine Geschichte entstehen soll. Dieser Anspruch wird in diesem Projekt nicht eingelöst. In den verschiedenen Beiträgen wird derselbe Charakter mit so gegensätzlichen Eigenschaften ausgestattet, dass der Erzählstrang nicht weitergeführt werden kann. Der Bauarbeiter wird nach seiner Charakterisierung als ehemaliger Hochschuldozent zum Ausländer, der wenig Deutsch versteht. Der Charakter wird nicht entwickelt und schließlich fallengelassen. Ein anderer Teilnehmer führt eine neue Person ein, doch auch dieser Erzählstrang er stirbt. Einige Mitschreibende verweigern den Bezug zu anderen Texten des Projektes ganz, beispielsweise schreibt ein Autor einen Text über eine Kindheitserinnerung an eine Bäckerei in Teheran.

Verschiedene Beiträger haben das Bestreben, die Geschichte mit einer bestimmten Wendung oder Charakterisierung festzulegen. Das zeigt sich etwa an einem Text, der mit *Die wahre Bäckergeschichte* betitelt ist. Ein anderer Beitrag versucht, der Geschichte einen Ort zu geben und benennt die Bäckerei als „teuerste Bäckerei Kölns“, nachdem dieser über lange Zeit unbestimmt geblieben war. Am oben zitierten Beispiel der Texte von Heine und Hertamph wurde bereits verdeutlicht, wie um die Ausgestaltung der Charaktere gekämpft wird. Eine Autorin thematisiert das Problem in einem Beitrag:

„Für einen letzten Moment rang ich mit mir. Sollte dies nicht ein Gemeinschaftsprojekt sein? [...] War ich nicht verpflichtet, sie alle in meine Fortsetzung einzubinden? Unfug, sagte ich mir. Das war meine Runde. Sollten die anderen schauen, wo sie blieben.“³⁰³

³⁰² www.melody.de/emanze und www.maennerseiten.de.

³⁰³ www.snafu.de/~klinger/baecker, Jaiser Januar 1997.

Sie fängt dann auch einen ganz neuen Erzählstrang an. Eine andere Teilnehmerin unternimmt einige Zeit später einen weiteren Versuch, die losen Enden der Geschichte zusammenzufassen, scheitert damit aber, weil niemand ihren Text aufnimmt.

Die Geschichte leidet unter dem Übergewicht der Eitelkeiten der Autoren. Weil jeder seine Version als richtungsweisend sieht und sich nicht darauf einlässt, die vorangegangenen Beiträge weiterzuführen, kann die Handlung nicht in Gang kommen, so dass es sich am Ende um ein Konglomerat von Einzeltexten handelt, die irgendwie zusammenhängen, aber kein Ganzes bilden. Das Projekt ist weit davon entfernt, ein Schreiben zu praktizieren, bei dem der Autor im Kollektiv und im gemeinsam Geschriebenen verschmilzt.

Die letzten Beiträge verlassen die Ebene der Erzählung und machen den Text selbst zum Thema:

„Welch ein Unterschied zu damals: in nahezu wöchentlichen Abständen hatte irgend jemand einen neuen Farbtupfer hinzugefügt. [...] Welch ein Unterschied zu damals: Immer wieder waren neue, interessante Menschen aufgetaucht, die eine oder andere Geschichte hatte ihn sogar auf den Autor bzw. die Autorin neugierig gemacht; er hatte versucht, sich vorzustellen, wie er oder sie wohl aussehen würde, welches Leben sie führten, welche Träume sie wohl hatten [...]“³⁰⁴

Hier zeigt sich auch, wie eng die Teilnehmenden Text und Autor verknüpft sehen: „[D]as eigentlich Spannende dieses Projekts [liegt] nicht so sehr im Text als vielmehr darin, was dieser Text dem Leser über seine Autoren erzählt.“³⁰⁵

Von einem Tod des Autors oder einer Unabhängigkeit des Textes von seinem Ursprung ist hier nichts zu spüren. Die Interaktion zwischen den Schreibenden und ihre Selbsterfahrung als Autoren scheinen sehr im Vordergrund zu stehen:

„[...] [E]r dachte mit einem versonnenen Lächeln daran zurück, daß ihm diese Geschichten Mut gemacht hatten: nämlich (zum ersten Mal) sich zu ‚veröffentlichen‘; und eigene Beiträge beizusteuern, im wahrsten Sinne des Wortes aus sich herauszugehen [...]“³⁰⁶

³⁰⁴ www.snafu.de/~klinger/baecker, Müller Juni 1998.

³⁰⁵ Simanowski 2004.

³⁰⁶ www.snafu.de/~klinger/baecker, Müller Juni 1998.

Die Schwierigkeit dieser Projekte liegt darin, dass zwar jeder ein Autor sein kann, aber nicht notwendigerweise ein guter Autor. Daher stellt sich auch das Problem der Bewertung der digitalen Literatur, die in diesen Projekten entsteht. Eine Möglichkeit, die Qualität zu verbessern, besteht in der Schaffung eines stärker strukturierenden Projektrahmens oder in der verstärkten Auswahl der Texte nach ästhetischen Kriterien durch den Projektinitiator. Das entspräche einem „Autor als Herausgeber“³⁰⁷, der dem Text einen Rahmen gibt. Doch diese Textselektion liefe dem Anspruch der Projekte zuwider, eine direkte Partizipation aller Leser zu gewährleisten. Die Problematik spricht ein Eintrag im *Assoziationsblaster* folgendermaßen aus: „Ohne Sinn. Aber das hier macht echt Spaß. Ich produziere zwar Einträge ohne Sinn, aber dafür schreibe ich, was ich denke! Das ist sehr wichtig, wie ich finde.“³⁰⁸

Allerdings leiden Lesbarkeit und literarische Qualität unter der fehlenden lektorierenden Instanz:

„Die zur Auswahl stehenden Parameter heißen Authentizität und Literarizität; die Einwände der verschiedenen Parteien lauten: Was nützt Authentizität, wenn man sich durch Unmassen authentischen Datenmülls kämpfen muss? Was nützt Lesbarkeit, wenn sie mit verzerrender Selektion erkaufte ist? Zwar bringt das Internet in der Tat eine neue Demokratie des Redens hervor, zwar beseitigt das Internet viele traditionelle Zugangsbarrieren und öffnet damit zugleich die Schleusen einer gewissen Überproduktion an öffentlicher Rede, aber von der Pensionierung der diskursiven Polizei kann keine Rede sein. Wer eher auf die Karte der Qualität als der Radikaldemokratie setzt, wird dies nicht unbedingt bedauern.“³⁰⁹

Christiane Heibach fordert daher eine „kooperative Ästhetik“, die den prozeduralen Charakter der Internetliteratur, bei der der Produktionsprozess das Primat vor dem Ergebnis habe, stärker berücksichtige.³¹⁰ Roberto Simanowski sieht die Situation etwas pessimistischer, wenn er vom „Tod des Lesers“³¹¹, also einer Unlesbarkeit der Produkte von Internet-Mitschreibeprojekten, spricht:

³⁰⁷ Vgl. Wirth 2001.

³⁰⁸ www.assoziationsblaster.de: Eintrag unter dem Stichwort „oder“

³⁰⁹ Böhler 2001, S. 44.

³¹⁰ Vgl. Heibach 1999 und 2003.

³¹¹ Simanowski 2004.

„Und je mehr der Text Teil eines technischen Settings wird, je mehr das Programm in das Zentrum des Projekts rückt, umso mehr verabschiedet dieses Projekt den Leser als solchen. Der zufällig ‚vorbeikommende‘ Leser muss zum Autor werden und sich als solcher zum Projekt in Bezug setzen. Er muss den verborgenen Text – die Gruppendynamik der Beteiligten – kennen, um dem ‚offiziellen‘ etwas abgewinnen zu können. Die Qualität des Textes im Sinne einer philologischen Perspektive weicht der Qualität des Textes im Sinne einer soziologischen, die [...] weniger auf die sprachliche Leistung des Textes als auf die kommunikative des Projekts fokussiert. Der Text als solcher tritt zurück hinter das Ereignis seiner Produktion, der Leser hinter den Beteiligten am Event.“³¹²

Das gemeinsame Vergnügen an der Produktion von Geschichten kann sicherlich dazu beitragen, die Beschäftigung mit Literatur zu fördern und es kann auch Menschen dazu ermutigen, sich schriftstellerisch zu betätigen. Doch wenn tatsächlich das Soziologische und die Gruppendynamik an sich als das ästhetische Produkt anzusehen sein sollten, dann wäre zu fragen, ob die Texte selbst nicht ihre Wirkung verfehlen.

Statt eines Verschwindens des Autors aus dem Text scheint in einigen Projekten eine gegenteilige Bewegung am Werke zu sein. Eine Betonung des biographischen Aspekts im tagebuchartigen Schreiben ist als Effekt zu beobachten:

„Mein ganzes Potential, das in meinem Ich liegt, ist gefangen in diesem Körper, den ich durch den Alltag schiebe wie eine Schachfigur niederen Ranges. Als Transportmittel meines Gehirnes. Im Netz kann ich mich immer wieder selbst erfinden. Ein Mann ohne Eigenschaften. Tabula Rasa. Die Tafel abwischen. Jeder Tag ist ein neuer Start und nicht nur eine weitere Fortsetzung der Serie ‚Das ist sein Leben.‘ Immer wieder etwas Neues hinzufügen. Wer sein. Im Netz gilt: je suis moi.“³¹³

Es wird eine Unmittelbarkeit suggeriert, denn Autor und Ich-Erzähler werden gleichgesetzt. Somit werden Autorintention und Textbedeutung parallelisiert. Darin drückt sich keine Preisgabe im Schreiben, sondern eher eine Selbstfindung durch die Autorschaft aus. Die literarische Praxis der Mitschreibeprojekte scheint also keine Abschaffung der Autorschaft im Kollektiv, sondern eher eine Bestätigung des geniehaften Autorbildes zu sein.

Wenn aber empirisches Ich und erzähltes Ich deckungsgleich sein und der Reiz dieser Projekte in der sozialen Interaktion bestehen sollte, scheint wenig Raum für die

³¹² Simanowski 2004, S. 90.

³¹³ Ortman/Peter 2001, S. 13.

literarische Imagination zu bleiben. Dann wären sie als Dokumente einer sozialen, nicht aber einer literarischen Praxis zu sehen:

„Wenn man so will, wiederholt die Literatur nochmals die Schritte, die in der Geschichte der Ökonomie vom Handwerk über Manufaktur und Industrie zur vollautomatischen Produktion gemacht worden sind – allerdings in einer anderen, ihr eigenen Weise. [...] Sie spielt im entlasteten Freiraum des ästhetischen Experiments *noch einmal* durch, was auf den übrigen sozioökonomischen Feldern bereits an Rationalisierung, Zerlegung und Ausdifferenzierung von Wahrnehmungs-, Handlungs- und Arbeitsprozessen vollzogen worden ist. Sie stellt aus der sogenannten subjektiven Perspektive jene Technologisierungs-, Rationalisierungs- beziehungsweise allgemeiner: Zivilisationsprozesse nochmals zur Disposition.“³¹⁴

Natürlich kann man eine wichtige Funktion von digitaler Literatur in dieser spezifischen Bearbeitung der gesellschaftlichen Auswirkungen sehen, die die Digitalisierung zeitigt, doch wäre zu betonen, dass es dazu des „Freiraums des ästhetischen Experiments“ bedarf. Betrachtet man Mitschreibeprojekte als soziale Ereignisse, sind sie nur noch ein Teil der gesellschaftlichen Kommunikation, d. h. sie wären beispielsweise mit Emails oder dem Chatten gleichzusetzen.

Wenn hier die Schreibenden versuchen, über selbst verfasste Texte zu kommunizieren, scheint die Autorschaft eine starke Funktion für die Autoren selbst zu haben:

„Die Zukurzgekommenen, die Propheten ohne Jünger, [...] die Allein- und Selbstunterhalter, [...] Egomanen und Kleinkunstdarsteller. Sie alle habe ich eigentlich schon seit Jahren satt... Ich weiß auch nicht, warum ich da immer wieder reingehe, was ich da eigentlich will. Ich gehöre irgendwie seit Jahren dazu. Im Hintergrund singen sie Hotel California: ‚You can check out any time you like, but you can never leave.‘“³¹⁵

Diese Funktion könnte in der Integration in eine Gemeinschaft bestehen. Die Forderung nach einer ‚sozialen Ästhetik‘ zeigt auch, dass das Schreiben im digitalen Medium vielleicht nur durch den Bezug auf die Autorenperson zu verstehen ist.

³¹⁴ Gendolla 2001, S. 84.

³¹⁵ Ortman/Peter 2001, S. 8.

5. Schlussbetrachtung

In der vorliegenden Arbeit lag der Schwerpunkt auf den literaturwissenschaftlichen Aspekten. Diese digitale Literatur wurde in ihren Begriffen, Formen und Themen vorgestellt. Schon in ihrer Entstehung sorgte sie im Literaturbetrieb für Kontroversen um die Frage, welche Möglichkeiten sie eröffnet und welche Grenzen sie hat. Die apodiktische Formulierung der These vom Tod des Autors in der digitalen Literatur durch die Hypertexttheoretiker George P. Landow³¹⁶ und Jay David Bolter³¹⁷ steht den autorbezogenen Aktivitäten in der Szene der digitalen Literaten gegenüber.

Die Untersuchung von Michel Foucaults Schrift *Was ist ein Autor?*³¹⁸ im zweiten Kapitel zeigte, welche Zuschreibungsverhältnisse die Autorschaft umfassen kann. Simone Winkos Analysen von Literaturinterpretationen wiesen darauf hin, dass die Art, wie auf einen Autor Bezug genommen wird, um interpretatorische Thesen in der Literaturwissenschaft zu untermauern, weitgehend mit diesen Zuschreibungen korrespondierten. Fotis Jannidis macht daher Foucaults Konzept für die germanistische Praxis fruchtbar, indem er es als Basis für ein überarbeitetes Autorkonzept nutzt.³¹⁹ Anhand von Roland Barthes' Text *Der Tod des Autors*³²⁰ wurde deutlich, dass literaturtheoretische Konzepte, die auf einen Autorbegriff verzichten und dafür den Textbegriff stark ausweiten, trotzdem implizit autorbezogen arbeiten können.

Daran schloss sich die Frage an, ob dies auch auf die digitale Literatur zutrifft. Mit Hilfe des Konzepts der „Autorfunktionen“³²¹ wurden die Argumente für den theoretischen Verzicht auf einen Autorbezug in der digitalen Literatur auf ihre Stichhaltigkeit geprüft. Dabei zeigte sich, dass einige dieser Funktionen auf Text und Leser verschoben sind. Die Annahme, das Medium selbst verfüge über ein revolutionäres Potential, steht einer Reflexion der gesellschaftlichen Aspekte der Internetnutzung entgegen. Insofern enthält die Debatte um die Autorschaft einen Kern, der kennzeichnend für die gesamte medienwissenschaftliche Debatte ist.

³¹⁶ Landow 1992.

³¹⁷ Bolter 1991.

³¹⁸ Foucault 2003.

³¹⁹ Jannidis 1999.

³²⁰ Barthes 2003.

³²¹ Jannidis 1999.

Die Analyse der Hyperfiction und die Überlegungen zur Kohärenz im Hypertext demonstrierten, dass sich eine Lektüre ohne die Vorstellung eines zu ermittelnden Sinns, dem es nachzuspüren gilt, schnell erschöpft. Welche Rolle eine anzunehmende Autorintention dabei spielt und wie sie mit der Erzählstrategie zusammenwirkt, wäre in einer weiterführenden Arbeit genauer zu untersuchen.

Der ‚Kampf der Autoren‘ des vorgestellten Schreibforums zeigte, dass die Hoffnung auf das oben erwähnte gesellschaftliche Prestige, das die Literatur verspricht, auch das Schreiben im Internet beeinflussen kann. Davon zeugt auch der Wunsch nach Integration in eine Gemeinschaft von Autoren. Die Engführung von Geschriebenem und schreibendem Subjekt scheint ein nahe liegender Effekt zu sein. Die Untersuchung der sozialen Funktion dieser Projekte hätte den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschritten. Um diese Funktion zu verstehen, wäre zu fragen, welchen sozialen Stellenwert Literatur heute hat und ob dieser sich durch die Neuerungen in der medialen Landschaft verändert.

Die Betonung der Differenzen zwischen dem ‚linearen‘ Text und dem digitalen ist der Tatsache geschuldet, dass von einer Verdrängung des Buches durch das elektronische Medium ausgegangen wird.³²² In diese These fließen kulturphilosophische Annahmen mit ein, die die Interpretation der Medienprodukte beeinflussen: „Bei all diesen Transformationsprozessen ist [...] zu fragen, ob sich hier eine Ausdifferenzierung zwischen traditionellen und elektronischen Medien vollzieht oder ob traditionelle Medien wie die Literatur erlöschen.“³²³

Anstatt ein Gegeneinander zwischen den Medien zu betonen, sei es nun aus medienoptimistischem oder kulturpessimistischem Blickwinkel, erscheint es sinnvoll, die tatsächlichen Neuerungen am Beispiel zu untersuchen, denn wie stark sie sich in den Einzelprodukten manifestieren, kann graduell sehr verschieden sein.³²⁴

Die dargelegten Beobachtungen zum Lesen von literarischen Hypertexten verdeutlichen, dass die neue Technik hohe Anforderungen an Autoren und Leser stellt. Daher steht zu vermuten, dass die Fähigkeit, geschriebene Informationen aufzunehmen und einzuordnen, auch weiterhin von zentraler Bedeutung sein wird:

³²² Diese Frage wurde bereits in Kapitel 1.3 anhand des Artikels von Gesine Boesken diskutiert.

³²³ Matejowski/Kittler 1996, S. 7.

³²⁴ Vgl. Winko 1999, S. 518.

„Was wir heute erleben, ist kein Medienwechsel, sondern die Erweiterung und Differenzierung einer multimedialen Kultur. Das Lesen wird von den elektronischen Medien nicht verdrängt; im mediensemiotischen Sinn [...], der das Lesen bildlicher und akustischer Zeichen einschließt, wird es mehr denn je zur kulturellen Schlüsselkompetenz. [...] Die [...] Schwierigkeit, Hypertexte zu lesen, wird die ‚Wissenskluff‘ [...] zwischen geschulten und ungeschulten Computerbenutzern voraussichtlich nicht aufheben, sondern vertiefen.“³²⁵

Die Sehnsucht, die Differenz zwischen Autoren und Lesern zu beseitigen, mag ihren Grund in dieser Wissenskluff haben. Es ist daher sicherlich auch kein Zufall, wenn von einem Machtgefälle zwischen diesen Instanzen die Rede ist. Doch bringt eine Veränderung der medialen Grundlage nicht automatisch eine der gesellschaftlichen Bedingungen mit sich, die das Verhältnis von Leser und Autor beeinflussen:

„The balance of power between readers and writers is not changed by hypertext alone, nor by its enhancements, but by the political and economic logic of society (to use some slightly inaccurate clichés). This may change, under the influence of technological change and other things; but until it does, hypertext is just one more ‚instrument in some representational enterprise‘.“³²⁶

Hier ist noch einmal auf Fotis Jannidis' Äußerung zu verweisen, dass ein Modell literarischer Kommunikation, das auf den Begriff ‚Autor‘ verzichtet, Gefahr laufe, die historischen und gesellschaftlichen Kontexte dieser Kommunikation zu vernachlässigen.³²⁷ Dies scheint hier der Fall zu sein:

„Die Computerliteratur hat [...] ihre eigene Dekonstruktion und Subversion vorweggenommen. [...] Aber Interaktivität, Intuition und Leserautonomie lassen sich auch mit den fortgeschrittensten literarischen (und/oder Computer-) Programmen nicht implementieren. Wer Text-Leser-Interaktion wünscht, muß Computerliteratur als Provokation, nicht als Erfüllung lesen, als Mikrokosmos der digitalen Bewußtseinsindustrie und ihrer Sprachspiele.“³²⁸

Die vorab gegebene Wertung lässt es nicht zu, die einzelnen Produktionen digitaler Literatur in Hinblick auf ihre Qualität und ihre literaturgeschichtliche Bedeutung hin zu untersuchen. Die gesellschaftliche und historische Einordnung der Bedeutung der digitalen Literatur ist durch den Verzicht auf ein Autorkonzept erschwert. Die

³²⁵ Herwig 2003, S. 326f.

³²⁶ Aarseth 1994, S. 78

³²⁷ Vgl. Jannidis 1999, S. 356 und Kapitel 2.5. der vorliegenden Arbeit

³²⁸ Schmundt 1996, S. 45

innovative Leistung dieser Texte zu reklamieren, beinhaltet aber einen solchen Bezug. Die Aussage, digitale Texte seien der adäquate Ausdruck der ‚condition postmoderne‘, ist nicht ohne ein Autorsubjekt, das diese Welt erfährt und seine Erfahrungen in künstlerische Form bringt, zu denken.

Diese Beobachtungen lassen sich zu der These verdichten, dass der Autor für die digitale Literatur keineswegs verzichtbar ist. Er ist eine wichtige Größe, um die Qualität dieser Texte zu bewerten. Man vergibt Möglichkeiten der wissenschaftlichen Betrachtung, wenn man ihn als zu vernachlässigende Instanz behandelt. Daher wäre es sinnvoll, dieses Wissen zu systematisieren. Es besteht also eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis, die es zu mildern gilt. Das vorgestellte revidierte Autorkonzept kann dafür die Grundlage bilden. Dazu ist aber der Bezug auf einen Autor und eine damit einhergehende Hierarchisierung der Texte nach Autornamen und Qualität erforderlich.³²⁹

„Weiterhin ist fraglich, ob ein technisches Medium allein die Chance bietet, überlieferte Rezeptionsweisen aufzubrechen – Hoffnungen, wie sie schon Walter Benjamin an die photographischen Medien und Bertolt Brecht an die Radiokommunikation geknüpft hatten. Eine solche Argumentation übersieht die Tatsache, dass eine bestimmte Rollenteilung innerhalb literarischer Kommunikation Ergebnis einer funktionalen Ausdifferenzierung ist. Autor und Werk erfüllen die Funktion einer Beständigkeit und Verlässlichkeit, die Instanzen des Literaturbetriebes eine Auswahlfunktion, die Orientierung vermittelt im immer größeren Informationsangebot. Literatur verspricht weiterhin ein gesellschaftliches Prestige, das in der völligen Anonymität nicht erreichbar wäre. Dass ein Autor für Computerliteratur Programmierkenntnisse oder einer Zusammenarbeit mit Programmierern bedarf, ändert die Struktur, aber nicht das Prinzip der Autorschaft. Nach wie vor erscheint der Autor weniger als oberste Sinninstanz, sondern vielmehr als Ordnungsinstanz des literarischen Materials auch im Internet gefragt zu sein [...]“³³⁰

Dies ist im Hinblick auf die digitale Literatur und die Hypertexttheorie zu betonen: Es geht nicht darum, den Autor als denjenigen zu etablieren, der den Sinn des Textes dominiert, sondern darum, ihn als ordnendes Prinzip von Texten zu begreifen. Eine Revision des Autorbegriffs ist also auch für den Bereich der digitalen Literatur sinnvoll. Von einer Rückkehr des Autors im Hypertext zu sprechen wäre irreführend, ist er doch niemals daraus verschwunden.

³²⁹ Dieses Verfahren ist in der Logik der Preisvergabe für digitale Literatur sowieso schon gegeben.

³³⁰ Schmidt-Bergmann/Liesegang 2001, S. 16.

6. Literatur

Aarseth, Espen J.: Nonlinearity and Literary Theory. In: Landow, George P.: *Hyper/Text/Theory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore und London, 1994, S. 51-87.

Akutagawa, Ryunosuke: *Rashomon*. Ausgewählte Kurzprosa [1970]. Verlag Volk und Welt, Berlin, 1982.

Alber, Jan / Fludernik, Monika: *Moderne/Postmoderne. Literatur-Imagination-Realität*. Anglistische, germanistische, romanistische Studien, Bd. 32, WVT, Trier, 2003.

Arnold, Heinz-Ludwig: *Digitale Literatur*. Text+Kritik Bd. 152, edition text+kritik, München, 2001.

Auer, Johannes: *Der Leser als DJ*. In: Suter, Beat / Böhler, Michael: *Hyperfiction*. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur. Stroemfeld, Frankfurt am Main und Basel, 1999, S. 173-180.

Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Editions du Seuil, Paris, 1973

Ders.: *S/Z*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.

Ders.: *Texte (théorie du)*. Lexikoneintrag in der *Encyclopaedia Universalis*. In: Rabau, Sophie: *L'intertextualité*. Flammarion, Paris 2002, S. 59.

Ders.: *Der Tod des Autors* [1968]. In: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/Winko, Simone: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, Stuttgart, 2003, S. 185-198.

Baßler, Moritz: *Was blitzt und funkelt in Reichtum und Fülle. Woran erkennt man einen Klassiker? Drei Thesen zum Umgang mit kanonischen Meistern*. In: *LITERATUREN*, 6. Jg., Januar/Februar 2005, S. 9-16.

Beutin, Wolfgang/Ehlert, Klaus/Emmerich, Wolfgang/Hoffacker, Helmut/Lutz, Bernd/Meid, Volker/Schnell, Ralf/Stein, Peter/Stephan, Inge: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6. Aufl., Metzler, Stuttgart und Weimar, 2001.

Biti, Vladimir: *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2001.

Block, Friedrich W.: *Acht Finger digitaler Poetik*. In: Ders./Heibach, Christiane/Wenz, Karin: *p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie*. Hatje Cantz, Ostfildern, 2004, S. 307-317.

Böhler, Christine: *Literatur im Netz. Projekte, Hintergründe, Strukturen und Verlage im Internet*. Triton Verlag, Wien, 2001.

Boesken, Gesine: *Lesen am Computer. Mehrwert oder mehr Verwirrung? Untersuchungen zur „Konkurrenz“ zwischen Buch und Hypertext*. 2002 <http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jg02/boesken.html> (zuletzt: 6.6.05).

- Bolter, Jay David: *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Erlbaum, New Jersey, 1991.
- Bolz, Norbert: *Computer als Medium – Einleitung*. In: Ders./Kittler, Friedrich/Tholen, Christoph: *Computer als Medium. Literatur- und Medienanalysen*, Bd.4, Fink, München 1994, S. 9-16.
Ders.: *Am Ende der Gutenberggalaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. Fink, München, 1992.
- Booth, Wayne C.: *Der implizite Autor [1961]*. In: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, Stuttgart, 2003, S. 142-157.
- Borchmeyer, Dieter/Zmegac, Viktor: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Niemeyer, Tübingen, 1994.
- Bürger, Peter: *Ursprung des postmodernen Denkens*. Velbrück, Weilerswist, 2000.
- Detering, Heinrich: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Metzler, Stuttgart, 2002.
- Eberle, Thomas Samuel: *Auf den Spuren des verschwundenen Autors. Eine soziologische Rasterfahndung*. In: Ingold, Felix Philipp/Wunderlich, Werner: *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*. UVK, St. Gallen, 1995, S. 73-103.
- Eco, Umberto: *Das Offene Kunstwerk*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.
Ders.: *Zwischen Autor und Text [1992]*. In: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, Stuttgart, 2003, S. 279-294.
- Enzensberger, Hans-Magnus: *Baukasten zu einer Theorie der Medien [1970]*. Verlag Reinhard Fischer, München, 1997.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses [1970]*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2003a
Ders.: *Was ist ein Autor? [1969]*. In: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, Stuttgart, 2003b, S. 198-229.
- Gendolla, Peter/Schäfer, Jörgen: *Literatur im Netz, Netzliteratur und ihre Vorgeschichte(n)*. In: Arnold, Heinz-Ludwig: *Digitale Literatur. Text+Kritik Bd. 152, edition text+kritik*, München, 2001, S. 75-86.
- Grimminger, Rolf: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 3, Carl Hanser Verlag, München und Wien, 1980.
- Hautzinger, Nina: *Vom Buch zum Internet. Eine Analyse der Auswirkungen hypertextueller Strukturen auf Text und Literatur*. Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 18, Röhrig Universitätsverlag, St.Ingbert, 1999.
- Heibach, Christiane: *Creamus, ergo sumus. Ansätze zu einer Netz-Ästhetik*. In: Suter, Beat und Böhler, Michael: *Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*. Stroemfeld, Frankfurt am Main und Basel, 1999, S. 101-112.
- Dies.: *Im Universum der digitalen Literatur. Versuch einer Typologie*. In: Arnold, Heinz-Ludwig: *Digitale Literatur. Text+Kritik Bd. 152, edition text+kritik*, München, 2001, S. 31-43.
- Dies.: *Literatur in elektronischen Raum*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

- Helbig, Jörg: Wie postmodern ist Hyperfiction? Formen der Rezeptionslenkung in fiktionalen Hypertexten. In: Alber, Jan/Fludernik, Monika: Moderne/Postmoderne. Literatur-Imagination-Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien, Bd. 32, WVT, Trier, 2003, S. 299-315.
- Herwig, Henriette: Wendepunkte der Mediengeschichte und ihre Auswirkungen auf das Lesen und die Literatur. In: Alber, Jan und Fludernik, Monika: Moderne/Postmoderne. Literatur-Imagination-Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien, Band 32, WVT, Trier, 2003, S. 315-335.
- Hettche, Thomas: Vollendete Vergangenheit. Ein Vorwort. In: Ders./Hensel, Jana (Hg.): NULL. DuMont, Köln, 2000, S. 5-13.
Ders./Hensel, Jana: NULL. DuMont, Köln, 2000.
- Hundsnurscher, Franz /Weigand, Edda: Kommunikationsformen im Wandel der Zeit. Vom mittelalterlichen Heldenepos zum elektronischen Hypertext. Beiträge zur Dialogforschung Band 21. Niemeyer, Tübingen, 2000.
- Ingold, Felix Philipp/Wunderlich, Werner: Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven. UVK, St. Gallen, 1992.
Ingold, Felix Philipp/Wunderlich, Werner: Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft. UVK, St. Gallen, 1995.
- Intemann, Frauke: Kommunikation – Hypertext – Design. Eine Untersuchung zur Struktur und Optimierung hypermedialer Lernumgebungen. Waxmann, Münster, New York, München, Berlin, 2002.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens [1976]. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl., Wilhelm Fink Verlag. München, 1994.
- Jakobs, Eva-Maria/Knorr, Dagmar/Pogner, Karl-Heinz: Textproduktion: HyperText, Text, KonText. Textproduktion und Medium Bd. 5. Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1999.
- Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone:
Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Niemeyer, Tübingen, 1999.
Dies.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam, Stuttgart, 2003.
Dies.: Revisionen. Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. De Gruyter, Berlin, New York, 2003a.
- Jannidis, Fotis: Der nützliche Autor. In: Ders./ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Niemeyer, Tübingen, 1999, S. 353-389.
- Jucker, Andreas H.: Multimedia und Hypertext. Neue Formen der Kommunikation oder alter Wein in neuen Schläuchen? In: Hundsnurscher, Franz /Weigand Edda: Kommunikationsformen im Wandel der Zeit. Vom mittelalterlichen Heldenepos zum elektronischen Hypertext. Beiträge zur Dialogforschung, Bd. 21, Niemeyer, Tübingen, 2000, S. 7-29.

- Kamphusmann, Thomas: Literatur auf dem Rechner. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2002.
- Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? [1958]. In: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam, Stuttgart, 2003, S. 127-142.
- Klepper, Martin/ Mayer, Ruth/ Schneck, Ernst-Peter: Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters. De Gruyter, Berlin, New York, 1996.
- Lauer, Gerhard: Kafkas Autor. Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autorkonzepts. In: Jannidis, Fotis/ Ders./ Martinez, Matias/ Winko, Simone: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Niemeyer, Tübingen, 1999, S. 209-235.
- Ders.: Die zwei Schriften des Hypertexts. In: Jannidis, Fotis/Ders. /Martinez, Matias/Winko, Simone: Revisionen. Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. De Gruyter, Berlin, New York, 2003, S. 527-559.
- Landow, George P.: Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. Johns Hopkins University Press, Baltimore und London, 1992.
- Ders.: Hyper/Text/Theory. Johns Hopkins University Press, Baltimore und London, 1994.
- Ludwig, Hans-Werner/Rommel, Thomas: Studium Literaturwissenschaft. Arbeitstechniken und neue Medien. Francke, Tübingen, Basel, 2003.
- Matejowski, Dirk/Kittler, Friedrich: Literatur im Informationszeitalter. Campus. Frankfurt und New York, 1996 (= Schriftenreihe des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen Bd. 2).
- Mayer, Ruth/Schneck, Ernst-Peter: Hyperkultur – die ganze Welt ist ein Text. Eine Einleitung. In: Klepper, Martin/ Mayer, Ruth/ Schneck, Ernst-Peter: Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters. De Gruyter, Berlin, New York, 1996, S. 1-14.
- Möckel-Rieke, Hannah: Der virtuelle Text. In: Klepper, Martin/ Mayer, Ruth/ Schneck, Ernst-Peter: Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters. De Gruyter, Berlin, New York, 1996, S. 68-81.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander: Mythos Internet. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.
- Nelson, Theodor H.: Literary Machines. Swarthmore, 1981.
- Nestvold, Ruth: Das Ende des Buches. Hypertext und seine Auswirkungen auf die Literatur. In: Klepper, Martin/ Mayer, Ruth/ Schneck, Ernst-Peter: Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters. De Gruyter, Berlin, New York, 1996, S. 14-31.
- Nünning, Ansgar: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2. Aufl., Metzler, Stuttgart, 1998.
- Ortmann, Sabrina: netz literatur projekt. Entwicklung einer neuen Literaturform von 1960 bis heute. Berlinerzimmer.de, Berlin, 2001.

- Dies./Peter, Enno E.: tage-bau.de – Ein literarisches Onlinetagebuch. Mein Pixel-Ich. Berlinerzimmer.de, Berlin, 2001.
- Porombka, Stephan: Hypertext. Zur Kritik eines digitalen Mythos. Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.
- Queneau, Raymond: Cent milliards de poèmes. Gallimard, Paris, 1961.
- Rabau, Sophie: L'intertextualité. Flammarion, Paris, 2002.
- Rau, Anja: What you click is what you get? Die Stellung von Autoren und Lesern in interaktiver digitaler Literatur. Dissertation.de, Berlin, 2000.
- Ryan, Marie-Laure: Narrative as Puzzle? In: dichtung digital, März 2000: www.dichtung-digital.de/Interviews/Ryan-29-Maerz-00 (zuletzt 9.6.05).
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg/Liesegang, Torsten: Liter@ur. Computer-Literatur-Internet. Aisthesis, Bielefeld, 2001.
- Schmundt, Hilmar: Strom, Spannung, Widerstand. Hyperfictions – die Romantik des elektronischen Zeitalters. In: Klepper, Martin/ Mayer, Ruth/ Schneck, Ernst-Peter: Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters. De Gruyter, Berlin, New York, 1996, S. 44-68.
- Schröder, Dirk: Der Link als Herme und Seitensprung. In: Suter, Beat/Böhler, Michael: Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur. Stroemfeld, Frankfurt am Main, Basel, 1999, S. 43-61.
- Simanowski, Roberto: Perspektiven einer Ästhetik digitaler Literatur. 1999: www.dichtung-digital.de/Simanowski/5-Okt-99 (zuletzt 9.6.05).
- Ders.: Chaos und Vergnügen. Literatur im Internet. In: Ndl. Neue deutsche Literatur. 48. Jg., Heft 531, Mai/Juni 2000, S. 130-149.
- Ders.: Interactive Fiction und Software-Narration. Begriff und Bewertung digitaler Literatur. In: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg/Liesegang, Torsten: Liter@ur. Computer-Literatur-Internet. Aisthesis, Bielefeld, 2001, S. 117-141.
- Ders.: Autorschaften in digitalen Medien. Eine Einleitung. In: Arnold, Heinz-Ludwig: Digitale Literatur. Text+Kritik Bd. 152, edition text+kritik, München, 2001a, S. 3-22.
- Ders.: The reader as author as figure as text. 2001b: www.p0es1s.net/poetics/symposion2001/full_simanowski.html (zuletzt 6.6.05).
- Ders.: Interfictions. Vom Schreiben im Netz. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002a.
- Ders.: Literatur.digital. Formen und Wege einer neuen Literatur. dtv, München, 2002b.
- Ders.: Tod des Autors? Tod des Lesers! In: Block, Friedrich W./Heibach, Christiane/Wenz, Karin: p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie. Hatje Cantz, Ostfildern, 2004, S. 79-91.
- Stiftung Lesen: Leseverhalten in Deutschland im neuen Jahrtausend. Eine Studie der Stiftung Lesen. Spiegel-Verlag, Hamburg, 2001.

- Suter, Beat/Böhler, Michael: Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur. Stroemfeld, Frankfurt am Main und Basel, 1999.
- Ders.: Hyperfiction und interaktive Narration. Im frühen Entwicklungsstadium zu einem literarischen Genre. Update Verlag, Zürich, 2000.
- Ders.: Hyperfiction: Ein neues Genre. In: Der Deutschunterricht, 52. Jg., Heft 2/2001, S. 4-15.
- Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge, London und New York, 1984.
- Wenz, Karin: Eine Lese(r)reise. Moving text into e-space. In: Arnold, Heinz-Ludwig: Digitale Literatur. Text+Kritik Bd. 152, edition text+kritik, München, 2001, S. 43-54.
- Wetzel, Michael: Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyrights. In: Detering, Heinrich: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Metzler, Stuttgart, 2002, S. 278-290.
- Wimsatt, William K./Beardsley, Monroe C.: Der intentionale Fehlschluß [1946]. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam, Stuttgart, 2003, S. 84-106.
- Wingert, Bernd: Kann man Hypertexte lesen? In: Matejowski, Dirk/Kittler, Friedrich: Literatur im Informationszeitalter. Campus, Frankfurt und New York, 1996, S. 185-219.
- Ders.: Quibbling oder die Verrätselung des Lesers. In: Jakobs, Eva-Maria/Knorr, Dagmar/Pogner, Karl-Heinz: Textproduktion: HyperText, Text, KonText. Textproduktion und Medium Bd. 5. Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1999, S. 84-103.
- Winko, Simone: Lost in Hypertext? Autorkonzepte und neue Medien.
In: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/Dies.:
Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Niemeyer, Tübingen, 1999, S. 511-533.
- Dies.: Einführung: Autor und Intention. In: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/Dies.:
Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Niemeyer, Tübingen, 1999, S. 39-46.
- Dies.: Autor-Funktionen. Zur argumentativen Verwendung von Autorkonzepten in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis. In: Detering, Heinrich: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Metzler, Stuttgart, 2002, S. 334-355.
- Wirth, Uwe: Literatur im Internet. Oder: Wen kümmert's, wer liest. In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander: Mythos Internet. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, S. 319-337.
- Ders.: Der Tod des Autors als Geburt des Editors. In: Arnold, Heinz-Ludwig: Digitale Literatur. Text+Kritik Bd. 152, edition text+kritik, München, 2001, S. 54-63.
- Woodmansee, Martha: Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam, Stuttgart, 2003, S. 298-314.

Elektronische Quellen

Literarische Onlineprojekte

Auer, Johannes: *Kill the poem*: www.neti.de/auer/killpoem.htm (9.6.05).

Ders.: *Applepie for Doehl*: www.auer.netzliteratur.net/worm/applepie.htm (9.6.05).

Berkenheger, Susanne: *Hilfe!* und *Zeit für die Bombe* www.wargla.de (7.6.05).

Bertram, Nika: *Der Kabunamodus* www.kahunamodus.de (7.6.05).

Böttcher, Bastian: *Looppool*: www.looppool.de (9.6.05).

Espenschied, Dragan und Freudes, Alvar: *Der Assoziationsblaster* www.assoziationsblaster.de (9.6.05).

Grigat, Guido: *23:40*: www.dreiundzwanzigvierzig.de (7.6.05).

Hasecke, Jan Ulrich: *Das Generationenprojekt* www.generationenprojekt.de (7.6.05).

Hensel, Jana und Hettche, Thomas: *NULL*. www.dumontverlag.de/null (9.6.05).

Klinger, Claudia: *Beim Bäcker*: www.snafu.de/~klinger/baecker (7.6.05).

Klötgen, Frank und Günther, Dirk : *Die Aaleskote der Ölig* www.aaleskorte.de (9.6.05).

Maskiewicz, Stefan: *Quadrego* www.leeon.de/showroom/Quadrego/start.htm (7.6.05).

Nelke, Roger: *Die Säulen von Llacaan*: www.http://netzwerke.textbox.de/llacaan (7.6.05).

Peters, Enno und Ortmann, Sabrina: *Tage-Bau. Mein Pixel-Ich*
www.berlinerzimmer.de/tagebau/default/shtml (9.6.05).

Peters, Enno und Ortmann, Sabrina: *Berliner Zimmer*: www.berlinerzimmer.de (9.6.05).

Schreiber, Urs: *Das Epos der Maschine*. <http://kunst.im.internet.de/epos-der-maschine> (9.6.05).

Autorenhomepages

Berkenheger, Susanne (Homepage): www.wargla.de (9.6.05).

Gassner, Oliver (Homepage): www.oliver-gassner.de (9.6.05).

E-Zines, Online-Verlage und Datenbanken

Dichtung digital: www.dichtung-digital.de (9.6.05).

LITERATUREN: www.literaturen-online.de (9.6.05).

Projekt Gutenberg: www.gutenberg.spiegel.de bzw. www.gutenberg.net (9.6.05).

Verlag Eastgate Systems: www.eastgate.com (9.6.05).

Literarische Mailinglisten, Wettbewerbe, etc.

Mailingliste Netzliteratur.de www.netzliteratur.de (9.6.05).

p0es1s: www.p0es1s.net (9.6.05).

Peagsus 98: [//www.netzliteratur.net/rotermund/laudatio_2internetliteraturpreis.html](http://www.netzliteratur.net/rotermund/laudatio_2internetliteraturpreis.html) (9.6.05).

Elektronische Aufsätze

Boesken, Gesine: Lesen am Computer. Mehrwert oder mehr Verwirrung? Untersuchungen zur „Konkurrenz“ zwischen Buch und Hypertext. <http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jg02/boesken.html> (9.6.05).

Ryan, Marie-Laure: Narrative as Puzzle? In: *dichtung digital*, März 2000: www.dichtung-digital.de/Interviews/Ryan-29-Maerz-00 (9.6.05).

Simanowski, Roberto: The reader as author as figure as text. 2001b: www.p0es1s.net/poetics/symposion2001/full_simanowski.html (9.6.05).

Ders.: Perspektiven einer Ästhetik digitaler Literatur. 1999: www.dichtung-digital.de/Simanowski/5-Okt-99 (9.6.05).

- Heft 1:
Bürgerbewegung und politische Kultur.
Zwischenbilanz einer Regionalstudie über das Neue Forum Rostock.
Lothar Probst (Juni 1991) - vergriffen -
- Heft 2:
DDR-Literatur und Literaturwissenschaft. Zwei kritische Bilanzen.
Klaus Städtke / Wolfgang Emmerich (Juni 1992) - vergriffen -
Als PDF-Datei herunterladen (150 kb).
- Heft 3:
Ästhetische Modernisierung in der DDR-Literatur.
Zu Texten Volker Brauns aus den achtziger Jahren.
Wilfried Grauert (November 1992) - vergriffen -
Als PDF-Datei herunterladen (156 kb).
- Heft 4:
Intellektuellen-Status und intellektuelle Kontroversen im Kontext der Wiedervereinigung.
Wolfgang Emmerich / Lothar Probst (November 1993)
abstract - Als PDF-Datei herunterladen (113 kb). Jetzt per e-mail bestellen.
- Heft 5:
Interviewliteratur zum Leben in der DDR.
Das narrative Interview als biographisch-soziales Zeugnis zwischen Wissenschaft und Literatur.
Hans Joachim Schröder (Dezember 1993) - vergriffen -
abstract - Als PDF-Datei herunterladen (208 kb).
- Heft 6:
Politische Mythen und symbolische Verständigung.
Zwischenergebnisse einer Lokalstudie über die rechtspopulistische DVU in Bremen.
Lothar Probst (Oktober 1994)
Jetzt per e-mail bestellen.
- Heft 7:
Zwischen Verweigerung und Etablierung.
Eigenständige Räume der bildenden Kunst in der DDR der achtziger Jahre.
Frank Eckart (November 1995)
abstract - Als PDF-Datei herunterladen (145 kb). Jetzt per e-mail bestellen.
- Heft 8:
Schkona, Schwedt und Schwarze Pumpe.
Zur DDR-Literatur im Zeitalter der wissenschaftlichen-technischen Revolution (1955-1971).
Carl Wege (Februar 1996)
abstract - Als PDF-Datei herunterladen (139 kb). Jetzt per e-mail bestellen.
- Heft 9:
Zwei Klassikerinnen der Interviewliteratur: Sarah Kirsch und Maxie Wander.
Hans Joachim Schröder (Juli 1996)
abstract - Als PDF-Datei herunterladen (198 kb). Jetzt per e-mail bestellen.
- Heft 10:
Wer ist die PDS? Zwei Beiträge zu Programm und Profil einer postkommunistischen Partei.
Dirk Rochtus, Delf Kröger, Lothar Probst, Jörn Rollfinke, Peter Tänzer (Dezember 1996)

Heft 11:

Junge deutsche Dichter über deutsche Dinge nach der Wende 1989.
Cordula Stenger (Dezember 1997)
abstract - Als PDF-Datei herunterladen (154 kb). Jetzt per e-mail bestellen.

Heft 12:

Sybille - eine Soziobiografie. Annäherung an jugendliches Leben in Ostdeutschland.
Regina Kröplin (Januar 1998)
abstract - Als PDF-Datei herunterladen (141 kb). Jetzt per e-mail bestellen.

Heft 13:

Hans Joachim Schädlich. Zwei Studien, ein Gespräch.
Wolfgang Müller (Februar 1999)
abstract - Als PDF-Datei herunterladen (225 kb). Jetzt per e-mail bestellen.

Heft 14:

Sprachgewand(t). Sprachkritische Schreibweisen in der DDR-Lyrik.
Von Bert Papenfuß-Gorek und
Stefan Döring. Ilona Schäkel (November 1999)
PDF-Datei herunterladen (276 kb). Jetzt per e-mail bestellen.

Heft 15:

Anders sein – echt sein.
Zur Attraktivität des versehrten Körpers in der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.
Claudia Wittrock (Oktober 2000)
Als PDF-Datei herunterladen (386 kb). Jetzt per e-mail bestellen.

Heft 16:

Shoah, Nationalsozialismus und deutsches Leid.
Zur Transformation des Erlebten in Autobiografie und Roman,
in Fotografie und Geschichtsschreibung.
Heinz-Peter Preußner (September 2004)
abstract - Als PDF-Datei herunterladen (115 kb). Jetzt per e-mail bestellen.

Heft 17:

Let me entertain you!
Die Inszenierung der Popliteratur im Literaturbetrieb der Gegenwart.
Konstanze Maria Kendel (Januar 2005)

Heft 18:

Der Generationenkonflikt in der deutschen Popliteratur.
Thomas Andre (Februar 2006)

Heft 19:

Autorschaft in der digitalen Literatur.
Jeanine Tuschling (August 2006)

In Vorbereitung

Heft 20:

Mein Großvater
Interview mit einem Funktionär der DDR
Stefanie Guddat (voraussichtlich November 2006)