

Postdigitales Schreiben

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

Goldsmiths Buch liest sich als ungebrochen postmodernistisches Ma-

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

10 Goldsmith 2011, 85.

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

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

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

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

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

13 Goldsmith 2011, 85.

14 Siehe Goldsmith 2011, 202.

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

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

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

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

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

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

4

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5

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

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

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

tet. Deren preiswerte Technik wurde vom niederländischen Künstler- und Druckerkollektiv Extrapool entdeckt und für sorgfältig gestaltete, mehrfarbige Kleinpublikationen aufgeböhrt.

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

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

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

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

Quellen

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

Hannes Bajohr (Hg.)
CODE UND KONZEPT
Literatur und das Digitale

REIHE GENERATOR



FROHMANN

Inhalt

Hannes Bajohr

Das Reskilling der Literatur.
Einleitung zu *Code und Konzept*
7

Vanessa Place

Konzept = Code = Konzept
23

THEORIE

Florian Cramer

Postdigitales Schreiben
27

Peter Gendolla

Still Standing.
Zur Geschichte und zu aktuellen
Tendenzen der Netzliteratur
44

Swantje Lichtenstein

Endlich eklektisch – elektrisch.
Digitalität, Konzepte und Literatur
59

Beat Suter und René Bauer

Code und Wirkung
71

Marc Matter

Konzeptuelle akustische
Literatur und Sample-Poesie.
Ein Desiderat
88

THEORIE UND PRAXIS

Buffy Cain

Import This
103

Daniel Scott Snelson

EXE TXT
Textwarez & Deformance
113

J. R. Carpenter

Da war er, fort.
126

andreas bülhoff

poesie und kontrolle.
8×800 zeichen
143

Nick Montfort

Einige Kommentare
147

Impressum

Hannes Bajohr (Hg.), Code und Konzept: Literatur und das Digitale.

Berlin: Frohmann 2016

Copyright © 2016 by Hannes Bajohr, René Bauer, Ranjit Bhatnagar, Andreas Bühlhoff, Buffy Cain, J. R. Carpenter, Florian Cramer, J. Gordon Faylor, Peter Gendolla, Zuzana Husárová, Swantje Lichtenstein, Marc Matter, Nick Montfort, Ingo Niermann, Allison Parrish, Vanessa Place, Jörg Piringer, Janja Rakuš, Bertram Reinecke, Anna Seipenbusch, Holger Schulze, Daniel Scott Snelson, Beat Suter, Caitlin Quintero Weaver, Gregor Weichbrodt und Frohmann Verlag, Christiane Frohmann, Walhallastraße 7, 13156 Berlin.

frohmann.orbanism.com

Alle Rechte vorbehalten.

Lektorat: Hannes Bajohr, Christiane Frohmann, Julia Pelta Feldman

Übersetzung: Hannes Bajohr, Anthea Rubin, Christiane Frohmann

Buch- und Titelgestaltung: Hannes Bajohr

ISBN Hardcover: 9783944195513

ISBN Softcover: 9783944195865

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.