

Prof. Dr. Peter Gendolla

Geboren am 16.9.1950 in Harsum/Hildesheim, studierte Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik und Politologie in Hannover und Marburg. 1979 Promotion in Marburg, 1987 Habilitation in neuerer deutscher und allgemeiner Literaturwissenschaft in Siegen. 1987 Professur in Siegen, 1992/93 Lehrstuhlvertretung an der Ruhruniversität Bochum, 1996 Berufung auf die neu eingerichtete Stiftungsprofessur "Literatur, Kunst, Neue Medien und Technologien" an der Uni-Gh Siegen. Beirat des Graduiertenkollegs Intermedialität und Vorstandsmitglied des sfb 240.

Peter Gendolla

Digitalien. Nach Goethe

"Zum Glück sind Bücher für die allermeisten bloß Literatur."

F. Nietzsche

A Untote

"Es war einmal eine Zeit, da hatten Götter in der Stadt gewohnt."¹ Mit dieser Urformel des Erzählens setzt Wolfgang Koeppens Roman "Der Tod in Rom" ein, um dann allerdings mit gar keinem Märchen fortzusetzen, vielmehr mit einem "Jetzt" - 1954 ist der Roman erschienen -, das die Götter nur noch irgendwie am Leben hält, aber wie? "Jetzt liegt Raphael im Pantheon begraben, ein Halbgott noch, ein Glückskind Apolls, wie traurig, was später sich ihm an Leichnamen gesellte [...] Und Jupiter? [...] Ist er vielleicht der alte Herr in der American Express-Gesellschaft, [...] oder haust er hinter Mauern am Stadtrand, in die Irrenanstalt gesperrt und von neugierigen Psychiatern analysiert [...]?"² Das Sehnsuchtsland, ganz besonders die ewige Stadt, die nach Goethe noch vielen Reisenden aus Deutschland zur Wiedergeburt verholfen, Heinrich Mann überhaupt erst zum Schriftsteller gemacht hatte - bei Koeppen ist das alles von der Tourismusindustrie recycelter Zerfall, in der es nur noch eine einzige "älteste Familie" gibt, "die letzten echten Römer", das sind die Katzen mit Namen wie Othello, Caligula, Nero, Tiberio.

Das heißt nicht ganz, aus Deutschland, auf Umwegen, treffen Reisende ein, die längst für tot gehalten worden waren. "[...] aus dem Totenreich, Aasgeruch umwehte ihn, er war selber ein Tod [...]" kommt ein Mann namens Judejahn, ein Nazischerge, der sich rechtzeitig hatte absetzen können und ganz konsequent zum Waffenschieber geworden war. Gesehen aber nicht erkannt wird er von seinem Neffen, dem Tonsetzer Siegfried Pfaffrath, der "nach Hemingway Grappa trinkend, über den Römischen Platz und seine Musik meditierend" nicht ahnt, "daß dies Ungeheuer in Rom erschienen und im Begriffe war, von den Toten aufzuerstehn."³

Ich kann den Weg dieses Zombies durch die Ober- und Unterwelt Roms nicht weiter verfolgen. Auch die Spuren seines unfreiwilligen Beobachters muß ich weitgehend ignorieren, des Tonsetzers Siegfried, der nur noch falsche, schiefe Zwölftonmusik zustandebringt, - "in den Sätzen des Trotzes glich sein Versuch [...] dem Torso eines Hermaphroditen in der brennenden Ruine einer Waffenhandlung."⁴ Hier soll nicht die Diskussion der Sekundärliteratur fortgesetzt werden, ob es sich nun um einen Gesellschaftsroman oder um

¹ Koeppen, Wolfgang (1975): Der Tod in Rom (1954). Frankfurt/Main 1975, S. 7.

² Ebd., S. 7.

³ Ebd., S. 15f.

⁴ Ebd., S. 9.

einen Künstlerroman oder ob es sich eben um beides handelt.⁵

Deutlich, mit präzise definierbaren Anschlüssen ist der Roman intertextuell vernetzt, eingehängt in zentrale Texte der Moderne, die sich ebenfalls schon dicht mit der Tradition verflochten hatten. Stilistisch setzt er mit Formen des inneren Monologs die klassische Moderne fort, werden wir wie bei Joyce, Dos Passos oder Döblin auf eine Odyssee durch Großstadtzeichen geschickt, die sich in mythologischen oder privaten Assoziationen verlieren. Interessanterweise verknüpft sich der Roman aber auf der narrativen Ebene der Literatur eines Autors, der sich der Moderne ausdrücklich verweigerte, der von sich selbst meinte, wohl der letzte zu sein, der noch wisse, „was ein Werk ist“.⁶ Geradezu emblematisch variiert Koeppens Romantitel den Titel der großen Novelle Thomas Manns, zitiert als Motto ihren letzten Satz. „Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.“ Dabei wird die Versetzung der Ereignisse aus der neblig-trüben, von der Cholera verseuchten Lagunenstadt des letzten Großschriftstellers ins lärmende Rom, die Übersetzung einer quasi natürlich untergehenden Kultur in eine industriell betriebene Unkultur von Koeppen ganz bewußt vorgenommen. Der letzte Satz seines Textes lautet: „Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte.“⁷ Das ist nicht bloß ein parodistisches Echo auf eine berühmte Schlußformel, Koeppen selbst hat sich für seine Frechheit oder ein solches mögliches Mißverständnis später direkt entschuldigt.⁸ Nicht gegen die Literatur Thomas Manns, sondern mit ihr arbeitet der „Tod in Rom“, macht nur klarer, verstärkt, was die Novelle noch vornehm andeutete: daß kein höherer Geist oder seine (Brief-)Taube die Todesnachricht um die Welt bringt, sondern die Zeitung, und daß, schlimmer noch, obwohl augenblicklich in aller Welt verbreitet, dies aber niemand mehr erschüttert. Man könnte dies damit erklären, daß es sich in Manns Novelle ja um einen großen Schriftsteller, in Koeppens Roman aber um einen großen Massenmörder handelt. Man würde zwei Dinge zu kurz greifen: wie sehr der Judejahn Koeppens den Aschenbach Thomas Manns tatsächlich fortschreibt, und daß es die zu dessen Zeit noch neueren Medien sind, die in dieser Literatur das letzte Wort haben. Jenes „Ich des soldatischen Mannes“, wie es Judejahn präsentiert, ist ja auch beim Mannschen Helden bereits Bedingung der literarischen Produktion, d.h. genauer: einer nicht mehr gelingenden Produktion, „jenes starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes“, dem der Schriftsteller dann mit seiner Flucht nach Arcadien in „Stegreifdasein, Tagedieberei, Fernluft“¹⁰ zu entkommen sucht. Eine nicht mehr realisierbare Literatur, eine als Werk in einem Buch nicht mehr materialisierbare Phantasie, ihre lästerliche und gefährliche Abtrennung von der festen Buchstabenreihe wird zur Hauptsorge der Literatur. Sie erhält sich, indem sie ihren Auflösungsprozeß beschreibt. Es geht ihr nicht mehr um ein Bildungsprogramm, um Literatur als Mittel der Selbsterstellung, wie wohl die „Italienische Reise“ für Goethe noch funktioniert haben mag. Auch wenn Thomas Mann von der Bibel über die gesta romanorum bis zum „Faust“ die eigenen Texte ab- oder rückzuversichern trachtet, es ist alles Hochstapelei¹¹, Vernetzung der Literatur mit sich selbst, weil sie sich von sonst nichts mehr getragen glaubt. Wer oder besser was ihr den Boden zu entziehen droht, wird von ihr selbst deutlich bezeichnet: die Transformierung literarischer Metaphern in bloße Bilder,

⁵ Siehe dazu aber Hielscher, Martin (1988): Wolfgang Koeppen. München 1988. Beides, die innige Nachschrift des unsterblichen Faschisten im Deutschen wie auch die späte Kunstanstrengung des Tonsetzers, ist gar nicht so leicht ideologiekritisch oder kultursoziologisch aufzulösen. Dafür werden beide Linien viel zu sehr aus der Innenperspektive der Protagonisten gezogen, amalgamiert sich der Erzähler erschrocken-lustvoll viel zu dicht den Gedankenströmen, die unter den Namen Siegfried und Judejahn durch das Buch laufen.

⁶ Mann, Thomas: Tagebücher. N. Raddatz, F.J. (1994): ...ich besitze ein wenig Welt. Thomas Manns Tagebücher aus den Jahren 51-52. In: Die Zeit, 14.1.1994, S.55.

⁷ Koeppen (1975), S. 187.

⁸ S. Koeppen, Wolfgang (1983): Die elenden Skribenten. Frankfurt/M. 1983, S.118.

⁹ Mann, Thomas (1974): Der Tod in Venedig. Frankfurt/M. 1974, S. 10.

¹⁰ Mann (1974), S. 11.

¹¹ S. Dotzler, Bernhard (1991): Der Hochstapler. Thomas Mann und die Simulakren der Literatur. München 1991

technisch produzierte Bilder, und ihrer bedeutenden Narrationen in bloße Nachrichten, die niemanden mehr rühren. Bevor der „Zauberberg“ im berühmten „Schnee“-Kapitel nochmals einen mythisch-zeitlosen Raum beschwört, geht die ganze Diskussionsgesellschaft des Sanatoriums ins „Bioskop-Theater“ und erschrickt vor den viel zu schnellen Bildern, die „wegzucken“, wo „das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge“¹² bleibt, weiter nichts. Die größte Gefahr kommt von den Bildern, von ihnen war der Schriftsteller in den Süden gelockt worden. „Überreizt von der schwierigen [...] Arbeit [...] hatte der Schriftsteller dem Fortschwingen des produzierenden Triebwerks in seinem Innern [...] nicht Einhalt zu tun vermocht.“¹³ In diesem Zustand überfällt ihn „bis zur Sinnestäuschung gesteigerte“ Reiselust. „Seine [...] Einbildungskraft [...] schuf sich [...] er sah [...]“¹⁴ Das Sehen, der Austausch von Blicken, nicht von Worten, mit dem vollkommenen Bild des Schönen, des jungen Polen Tazio, hält ihn in Venedig fest, bis es zu spät ist.

Pure Bilder ohne Sinn und Verstand, von „herrenlosen“ Apparaten hergestellt und beliebig wiederholbar, davon sieht sich die Literatur seit der Jahrhundertwende zunehmend umstellt. Nachdem Aschenbach über die „Meisterhaltung unseres Stiles“ als „Lüge und Narrentum“ nachgesonnen, den „Ruhm [...] eine Posse“ genannt hat, begibt sich Aschenbach an den Strand, „dessen Sand nicht mehr reinlich gehalten wurde. Ein fotografischer Apparat, scheinbar herrenlos, stand auf seinem dreibeinigen Stativ am Rand der See, und ein schwarzes Tuch, darüber gebreitet, flatterte klatschend im kälteren Winde.“¹⁵

„Scheinbar herrenlos“. Die Erzählung „Mario und der Zauberer“ hat knappe 20 Jahre später - in Italien war der Faschismus bereits Regierungsform, in Deutschland benötigte er noch drei Jahre - einen Herrn zu benennen versucht, einen Zauberer, wortwörtlich, d.h. im Sinne des Mesmerismus ein Medium, das den Einzelnen in dem Moment manipuliert, dirigiert, kontrolliert, wo er sich in die Masse, in den „geräuschvollen Unterhaltungsbetrieb“¹⁶, also in den „Saalbau, der während der Hochsaison zu wöchentlich wechselnden Cinema-Vorführungen gedient hatte“¹⁷, begibt. Diverse den „Staat als Kunstwerk“, massenmedial konstruiertes Kunstwerk begreifende Faschismus- und daraus entwickelte Medientheorien (zumindest bis in die 70er¹⁸) folgen diesem Paradigma: Ein entschlossenes Subjekt (Diktator, big brother) plus Medien ergibt beliebig steuerbaren Massenkörper. Es ist in der Literatur ausgebildet. Ihrem besonderen Gedächtniskonzept, ihrer eigenen Linearität gehorchend werden auch die audiovisuellen Produktionen linearkausal konzipiert oder, wenn herrenlos, als entfesselter, chaotischer Bilderstrom, mit einem Wort: Süden. Nichts als die dort frei flottierenden Phantasmen sieht 20 Jahre später auch Koeppens Roman. Seine Ereignisse könnten in Rom wie in jeder anderen Großstadt spielen, Rom ist ein Name, eine Kulisse oder „leere Tafel“, auf der eine von aller verantwortlichen Literatur abgelöste Phantasie arbeitet. Hielscher hat diese Ablösung der Narration benannt. „Der Roman *ist* ein Piranesischer Kerker, eine Wand aus Teufeln und Dämonen, dahinter der Künstler seine Entgrenzung genießt, das Schweifen des Blicks von Zeichen zu Zeichen.“¹⁹ Nur ist der Genuß vielleicht nicht so ganz ungebrochen, wird die Entgrenzung als aufgezwungen erlebt, die Phantasiearbeit als nicht mehr aufzuhalten.

B Rückblende

¹² Mann, Thomas (1964): Der Zauberberg. 2 Bde. Frankfurt/M. 1964, Bd.1, S.335

¹³ Mann (1974), S. 7.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Mann (1974), S. 67.

¹⁶ Mann, Thomas (1967): Mario und der Zauberer. In: Erzählungen. 2 Bde., Frankfurt/M. 1967, Bd. 2, S. 502.

¹⁷ Ebd., S. 512.

¹⁸ S. Jürgens, Martin (1972): Der Staat als Kunstwerk. Bemerkungen zur 'Ästhetisierung der Politik'. In: Kursbuch

20. Hrsg. von H.M. Enzensberger, Berlin 1972, S. 119-139.

¹⁹ Hielscher (1988), S. 106.

Daß die “Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde”²⁰ von keiner eigenen Erfahrung, sondern von der Einbildungskraft produziert werden, die sich wiederum aus der Produktion anderer Einbildungskräfte speist, lauter Schöpfungen zweiter Hand, hat nicht erst der “Tod in Venedig” formuliert. 1828 ist Heinrich Heine der “Italienischen Reise” Goethes hinterhergereist und hat sie dann in seinen “Reisebildern” über alles gelobt, als naturgetreuer Spiegel, mehr noch, als Erfindung der Natur. “Wir schauen nämlich darin überall tatsächliche Auffassung und die Ruhe der Natur. Goethe hält ihr den Spiegel vor, oder besser gesagt, er ist selbst der Spiegel der Natur. Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe [...] Ein Herr Eckermann hat mal ein Buch über Goethe geschrieben, worin er ganz ernsthaft versichert: Hätte der liebe Gott bei Erschaffung der Welt zu Goethe gesagt: ‘Lieber Goethe, ich bin jetzt gottlob fertig, ich habe jetzt alles erschaffen, bis auf die Vögel und die Bäume, und Du tätest mir eine Liebe, wenn Du statt meiner diese Bagatellen noch erschaffen wolltest’ - so würde Goethe, [...] diese Tiere und Gewächse ganz im Geist der übrigen Schöpfung, nämlich die Vögel mit Federn und die Bäume grün, erschaffen haben. Es liegt Wahrheit in diesen Worten, und ich bin sogar der Meinung, daß Goethe manchmal seine Sache noch besser gemacht hätte, als der liebe Gott selbst.”²¹ Sehr zu Recht begreift Heine die “Italienische Reise” als eine vollkommen geniale Naturbeschreibung, der allerdings alles zu Natur gerät, oder genauer zu jenem “Dritten” Goethes, jener Synthese aller natürlichen und kulturellen Gestalten zum Ausdruck einer einzigen. In dieser kämen die aktuell ja ebenfalls beobachtbaren sozialen Widersprüche, die von Heine notierte Korruption, die Machtpolitik, die aktuelle Not der italienischen Gesellschaft nicht vor. Vor solcher Verkennung, Stilisierung und Selbststilisierung von Objekt und Subjekt der Reisewahrnehmung schreckt Heine immer wieder zurück, beschreibt die Faszination der Einbildungskraft, um sie dann schnell dem Spott zu überlassen. Nicht Venedig, aber etwa Trient erscheint ihm so als reine Erfindung von Kunst und Literatur, der eigenen Literatur. “Auch die Gesichter der alten Frauen schienen mir so bekannt, es kam mir vor, als wären sie herausgeschnitten aus jenen altitalienischen Gemälden, die ich einst als Knabe in der Düsseldorfer Galerie gesehen habe. [...] Sogar die kecken jungen Mädchen hatten so etwas jahrtausendlich Verstorbene und doch wieder blühend Aufgelebtes, daß mich fast ein Grauen anwandelte, ein süßes Grauen [...] dann aber muß ich wieder über mich selbst lächeln, und es wollte mich bedünken, als sei die ganze Stadt nichts anderes als eine hübsche Novelle, die ich einst einmal gelesen, ja, die ich selbst gedichtet, und ich sei jetzt in mein eigenes Gedicht hineingezaubert worden und erschreke vor den Gebilden meiner eigenen Schöpfung.”²²

Endgültig “Der grüne Heinrich” Gottfried Kellers, und zwar die erste Variante von 1854, die Heinrich Lee sterben läßt, da er kein Künstler werden kann - wie Aschenbach, der kein Schriftsteller mehr sein kann -, bezeichnet wohl diesen Umschlag in der literarischen Beschreibung des Südens. Italien wird hier zu einem Namen, der nichts als eine Projektionsfläche bezeichnet, Leinwand, Schirm, leere Tafel einer durch tradierte Fragmente wohl angeregten, schließlich aber freigelassenen Phantasie. Man erinnert sich: Den Wunsch, Maler zu werden, faßt der Held, nachdem er eine uralte Mappe mit Bildern des Junkers Felix zu Gesicht bekommen hat. Diesen hatte es auch bereits nach Italien getrieben, nach Rom eben, wo er dann verkam, “nicht aus Altersschwäche, sondern an dem römischen Weine und auch den römischen Weibsbildern.”²³ Und Lee lernt dann beim aus Italien zurückgekehrten Maler Römer das Malen, d.h. doch nur Kopieren, Nachmachen, künstliche, keine wirkliche Kunst: “Durch diese Beschäftigung war ich wunderlicherweise im Süden weit mehr heimisch geworden als in meinem Vaterlande. Da die Sachen, nach welchen ich arbeitete, alle unter freiem Himmel und sehr trefflich gemacht waren, auch die Erzählungen und Bemerkungen Römers fortwährend meine Arbeit begleiteten, so verstand ich die südliche Sonne, jenen

²⁰ Mann (1974), S. 7.

²¹ Heine, Heinrich (1980): Werke und Briefe. Reisebilder. Berlin und Weimar 1980. S. 242.

²² Heine (1980), S. 242f.

²³ Keller, Gottfried (1854): Der grüne Heinrich. Erste Fassung. Frankfurt/M. 1982. 1. Teil, S. 224.

Himmel und das Meer, beinahe wie wenn ich sie gesehen hätte [...]”²⁴. Die ganze Kultur, Religion, Architektur und Literatur Italiens erhält Heinrich Lee aus dem Nachlaß seines Vaters geliefert. “Im Nachlasse meines Vaters fand sich ein Werk über Architektur, in welchem die Geschichte und Erklärung der alten Baustile nebst guten Abbildungen mit allen Detail enthalten waren. Dies zog ich nun hervor und studierte es begierig, um die Trümmer besser zu verstehen und ihren Wert ganz zu kennen. Auch erinnerte ich mich der Italienischen Reise von Goethe, welche ich kürzlich gelesen [...]”²⁵. Sehr klar wird alle wirkliche, unmittelbare Welt vom Text als vergangene, unerreichbare Möglichkeit vorgestellt. Die “Kopierfertigkeit” Heinrichs verhindert seine Entwicklung zum selbständigen Künstler. “Inzwischen war es gut, daß das Interesse Römers, hinsichtlich des Kopierens seiner Sammlungen sich mit den meinigen vereinigte; denn als ich nun, gemäß seiner Aufforderung, mich wieder vor die Natur hinsetzte, erwies es sich, daß ich Gefahr lief, meine ganze Kopierfertigkeit und mein italienisches Wissen zu einer wunderlichen Fiktion werden zu sehen.”²⁶

C Mehr Licht

“brut, es stuerzt der fels
und hoch der fels
und seinen beschützer, ziehen.
kennst du es wohl?
auf saeulen ruht sein dach, und sehn und marmorbilder
drachen alte brut,
es schimmert das Land
im dunklen laub die zitronen wohl?
dahin moecht ich mit dir,
du armes kind,
getan?”²⁷

Man kennt es wohl, und fragt sich vielleicht, was man dem armen Kind denn hier getan hat. Es handelt sich um keine Parodie Heines - “Kennst Du das Land [...] aber reise nicht im August, viel zu heiß”²⁸ etc. Es handelt sich um einen Abschnitt eines Markoff-Prozesses, der auf der Basis der ersten Strophe von Goethes Gedicht arbeitet. Er hat keinen Autor, versteht man darunter jemanden, der einen zumindest intentional notwendigen Text herstellt und mit seinem Namen firmiert. Im vorliegenden Fall ist Goethes Text schlicht umgerechnet worden, nach einem Markoffschen Algorithmus, den Thomas Kamphusmann programmiert hat.

Nach einem Markoffmodell wird ein Text auf wahrscheinliche Übergänge analysiert, mithilfe einer Zufallszahl werden daraus neue Zeichenfolgen generiert. Kamphusmann hat sein Programm und eine daraus gebaute Installation “Delphi” genannt. Man kann etwas eingeben und das Programm antwortet mit einem mehr oder weniger verständlichen Satz, einem Gedicht, einem Lied. Es ist, soweit ich sehe, in der Generierung neuer Zeichenfolgen insofern weit fortgeschritten, als es je nach Rasterung in der vorgegebenen Datenbasis prinzipiell unendliche Reihen erzeugen kann, eine Art komplexer, rechnergestützter Anagrammatik. Sie geht rein rechnerisch durchaus weiter als etwa Queneaus “Hunderttausendmilliarden Gedichte”, da sind die Schnitte fest, und ergeben eben hunderttausendmilliarden Kombinationen. Über Sinn oder Unsinn, über die Semantik ist in diesen Zeichenfolgen selbst

²⁴ Keller, 2. Teil, S. 26.

²⁵ Keller, 2. Teil, S. 28.

²⁶ Keller, 2. Teil, S. 29.

²⁷ Textgenerator "Delphi V. 2.0". Datenbasis: Mignons Lied, Markowketten der Länge 5, programmiert von Thomas Kamphusmann.

²⁸ Heine, Heinrich: Reise von München nach Genua.???. S. 251.

noch gar nichts gesagt. Sie werden über ein streng sinnloses Element zusammengesetzt, eine Zufallszahl. Der Sinn oder Unsinn entsteht überhaupt erst und auch da endgültig unabschließbar in der Rezeption, beim Hören, Lesen, darüber Sprechen, d.h. dadurch, daß ein Zeichen oder eine Zeichenfolge einem Code zugeordnet und entsprechend decodiert werden kann. Um uns eines Hinweises Ecos zu erinnern: Das Wort amore werden wir immer mit Liebe übersetzen, in Italien kann es ebensogut die Maulbeere sein, oder eine Brünette, je nach Kontext oder Vorliebe.

Mit den Programmen Think, Racter, POE, Delphi oder CAP²⁹ (computer aided poetry) können die "Blumen des Bösen" transformiert, surreale Begegnungen erzählt, dramatische Dialoge generiert werden, die Programmierung von Liebes-, Kriminal- oder SF-Romanen ist in Arbeit. Ins Internet eingespeist, kann prinzipiell jeder - auf unterschiedlichen technisch-kreativen, sprich zufallsgesteuerten Niveaus - diese als Hyperfiction mäandernde Literatur weiter- oder umschreiben, der Autor, zumindest seine juristische Minimalidentität durchs copyright, löst sich in diverse Schreibpositionen auf.³⁰ Mit Hans Ulrich Reck halte ich den am Grunde der Debatte um die Ersetzung des Autors durchs Programm operierenden Gegensatz von Text und Bild für gar keinen, oder eben für eine von der Literatur suggerierte Opposition. "[...] handelt es sich bei allen elektromagnetisch aufgezeichneten Bildern bis hin zu den 'Pixels' um neue Bilder. Formal betrachtet können solche Bilder reversibel gehalten und nahezu unbegrenzten zusätzlichen Veränderungen unterworfen werden. Das Bild ist kein Bild mehr, sondern zu verstehen als eine Matrix von Codes in einem Datenraum, wobei die analogisierende Unterstellung von Ausdehnung eigentlich falsch ist, bemißt sich der Datenraum doch nicht an der Ausdehnung, sondern an der Geschwindigkeit."³¹ Das gleiche gilt im Rechner für die Schrift. Wie ihre auf dem Bildschirm, Papier oder wo immer erscheinenden Zeichen gelesen, ob sie als Bild, Text oder Wortbild decodiert werden, ist ontologisch nicht festgelegt, hängt entscheidend von der Rezeption ab.

Unter den Möglichkeiten der Literatur, auf die gefürchtete Vertreibung oder gar Auslöschung durch die audiovisuellen, dann elektronischen Medien zu reagieren, zeichnen sich zwei besonders deutlich ab, eine heftige Abwehr und eine Überanpassung, wollte man es psychologisch formulieren. Versteht man das Medium, durch das zumindest ein paar hundert Jahre die Literatur tradiert wurde, das Buch eben³², nicht als Medium, als Form, über die kommuniziert wird, sondern als eine unabdingbare Materie, eine Substanz, die spezifisch und eindeutig dem Weltgeist zum Ausdruck verhilft... - nun, dann erzählt man Geschichten vom Tod der Literatur und denunziert Fotografie und Film als Agenten dieses Prozesses. Dann erklärt man, wie Peter Handke in Kooperation mit Wim Wenders die Suchbewegungen, die die Kamera auf den Spuren Wilhelm Meisters vollführt, als "Falsche Bewegung". Oder

²⁹ Das Programm, für den Wettbewerb "Jugend forscht" 1988 auf der Basis einer Transformationsgrammatik (1200 Worte im Lexikon, 160 Regeln) entwickelt, illustriert das Versmaß natürlich mit dem Lied Mignons: "3.3.4 Versmaß. Eine weitere wichtige Eigenschaft, die Lyrik von Prosa unterscheidet, sind Satzmelodie und Betonung in einem Gedicht. In der traditionellen Lyrik war die Satzmelodie an ein festes Versmaß gebunden: die meisten Gedichte haben als Versmaß den Jambus oder den Trochäus. Im Jambus besteht jede Zeile aus einer Folge von abwechselnd unbetonten und betonten Silben:

Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?"

^ ^ ^ ^ ^

C.A.P. Der Gedichtgenerator. Einführung.

³⁰ Aus der anwachsenden Literatur zum Thema s. Klepper, M./Mayer, R./Schneck, P. (Hrsg.): Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters. Berlin, N.Y.1996 u. Aarseth, E.J.: Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore, London 1997. Z. Copyright s. Polatschek, Klemens. Wer regiert in Digitalien. DIE ZEIT Nr. 52, 23.12.94, S. 62. Hier habe ich auch meinen Beitragstitel gestohlen.

³¹ Reck, Hans Ulrich (1992): Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien. In: Dencker, K.P. (Hrsg.). Interface I. Hamburg 1992, S. 126.

³² Ich lasse Flugblatt, Zeitung, Brief etc. und andere Formen von Print-Medien hier einmal weg, sie spielen im skizzierten Medienwechsel allerdings eine wesentliche Rolle, ganz entgegen ihrer langwährenden Mißachtung durch die Literaturwissenschaft.

schaltet schließlich, neueste dramatische Variante des kürzlich jung verstorbenen Werner Schwab, das Fernsehen ab, damit das eigene Stück beginnen kann.

“Die Präsidentinnen”

1. Szene

“Während das Publikum Platz nimmt, hört man die Übertragung einer Messe, die der Papst mit irgendeiner Masse feiert. Die Fernsehsendung geht zu Ende und der Vorhang auf. Ernas groteske Wohnküche. Erna schaltet das TV-Gerät aus.”³³

Versteht man auf der anderen Seite die Literatur zwar als Medium, dies aber eben als pure Form, die Daten, Texte oder Bilder transportiert, ohne sie anzutasten - nun, dann begreift man die Literatur, den Text, das Wort tatsächlich als Bild, reduziertes Bild, pure Ausdehnung in einem Bildraum. Diese Umwertung beginnt etwa mit Holz’ “Phantasia” und Mallarmés “Würfelwurf”, geht zur “futuristischen Worttechnik”³⁴ Marinettis und findet eine - die Literatur als Dokument oder copyart vielleicht abschließende - Form in Klaus-Peter Denckers “Reise nach Rom”. Beide Varianten bilden nur die Pole eines in der Literatur ausgebildeten Bogens: Ihre Selbstdefinition als Gedächtnis, Langzeitspeicher der Gattung wird, so sie sich ans Buch heftet, allerdings durch den Medienwechsel vom 19. ins 20. Jahrhundert heftig irritiert. So rutscht sie im Selbstverständnis auf den anderen Pol, die “Materialität” ihrer Zeichen, den Laut, die Letter, das Wortbild.

“pane e coperto00.100 Lire

bevande - 5 Bier.00.900 Lire

Pizza con Funghi.....00.400 Lire

.....01.400

Servizio..... 00.150

23. November 72

in trastevere

Ich war allein in dem Restaurant (mußte pinkeln und durch die Küche, wo sie essen, das war gleich nebenan)

totale del conto..... 01.550³⁵

Das ist jetzt allerdings nicht aus Denckers Sammlung, sondern - wie man vielleicht an der in die Rechnung geschriebenen Notiz erkennt - aus Rolf Dieter Brinkmanns “Rom. Blicke”, etwa ein Drittel der Seite 246. Ein weiteres Drittel bedeckt die Kopie einer Ansichtskarte, Luftaufnahme Petersplatz. Auch wenn es auf den ersten Blick so aussehen mag: Es handelt sich bei Brinkmanns aus dem Nachlaß rekonstruiertem Buch um keine bloße

³³ Schwab, Werner (1993): Die Präsidentinnen. In: Ders.: Fäkalienramen. Graz, Wien 1993, S. 15.

³⁴ S. Döblin, Alfred (1963): Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti (erstmalig im *Sturm* 3 1913). In: Ders.: Aufsätze zur Literatur, Freiburg 1963, S. 9-14.

³⁵ Brinkmann, Rolf Dieter (1979): Rom. Blicke. Reinbek 1979, S. 246.

Zeichensammlung, einen beliebigen Haufen von Landkarten, Comics, Fotografien, Notizen, Entwürfen etc. Viel eher könnte man es einen umgekehrten Bildungsroman nennen, eine Text-Bild-Erzählung oder eben einen Film in Worten und Bildern, um einen anderen Brinkmann-Titel etwas zu variieren, der die neuen Medien nicht einfach denunziert, sondern zu integrieren versucht. Die Eindrücke fokussieren sich um eine leitende Metapher, die die Italienliteratur von Archenholtz über Goethe noch bis zu Günther Herburgers "Eroberung der Zitadelle" organisiert hatte, die Ruine. Allgegenwärtig Brinkmanns memento mori: "Was soll man empfinden angesichts des Zerfalls, der wüsten Stapelungen von Bedeutungen, der Kulisse? Totale Vergänglichkeitsgefühle samt Steigerung des Augenblicks an jeder Ecke?"³⁶ Brinkmann erfährt hier keine Wiederbelebung, im Gegenteil. "Auch ich in Arcadien!" Göthe. Dieses Arcadien ist die reinste Lumpenschau.³⁷ Und weiter " [...] nach der jahrhundertlang betriebenen Leerung aller Inhalte, passiert jetzt überall die rasende Entleerung auch aller Formen [...]"³⁸. Nur fährt Brinkmann im Unterschied zu Thomas Mann fort: " - gut so, denke ich, das bringt jeden in die Notwendigkeit, seine eigenen Inhalte und Formen zu bringen, bringen zu müssen, danach zu suchen."³⁹

Die Rekonstruktion einer solchen Suchbewegung bildet "Rom. Blicke". Als Form, als Text-Bild-Sammlung zwischen zwei Buchdeckeln handelt es sich tatsächlich nur noch um ein literarhistorisches Dokument, wird es vom Reisevideo oder der CD-ROM *Italien* abgelöst. Als Idee, als Phantasma, das die Arcadienreisenden bis heute treibt, ist es gar keinem Alterungsprozeß ausgeliefert. An einer Stelle fragt der Text: " Woher kommt der Klassische Südenzug? (Mythen!) (undurchschaute Mythen!) [...] Burroughs geht zuerst nach Süd-Amerika und dann nach Tanger!: Das sind doch keine Zufälle! (oder: Nietzsche, aber der ist im Süden ganz schön verrückt geworden [...] Zufälligkeit? Ohne zu fragen, ob sie nicht einer Mythe aufgesessen sind - dem sog. 'südlichen' Wort Benns, das in jeder Zelle so vor sich hin schummert...) Entschuldige bitte diese ganzen enormen Abschweifungen [...]"⁴⁰

Es sind Abschweifungen, die durchaus ins Zentrum der eigenen Bewegungen führen, einen Utopos der Vernunft, der Phantasie, der "Zellen", die etwas wahrnehmen, begreifen oder imaginieren. Neben der Ruine, den Trümmern, Totenschädeln, dem Zivilisationsgestank durchziehen das Buch Momente, wortwörtlich Augenblicke, die vollkommen unkritisch eine reine Wahrnehmung festzuhalten versuchen, Licht, weiter nichts. "Wolkenschichten voll Licht spät nachmittags, langsame Verschiebungen, sich abdunkelnde Bäume, verblässende Häuserfärbungen." (48) Neben den "zerrissene(n) und versprengte(n) Zeichen, Hieroglyphen, [...] rasende Fetzen" (43) finden sich solche Eindrücke immer wieder im Text - "tatsächlich ist das Licht hier, durch das Mopeds und Fiats knattern, klar und sanft -"⁴¹. Sie beantworten jene Fragen nach dem Süden, dem in den Zellen schimmernden Mythos, er geht quer durch die Medien, sucht sich nur immer vollkommener zu realisieren. Der gleiche Abschnitt, der die "rasende Entleerung auch aller Formen" konstatiert, beginnt damit. "So bin ich hier, füge den Materialalben etwas hinzu, sehe mir eine weitere sterbende europäische Hauptstadt an, mache Notizen, sammle, - es gibt hier seltsam lichte Himmel, [...] ich sehe mir das Licht an, das ich lange Zeit vermißt habe, wie lange das anhält?"⁴²

³⁶ Brinkmann (1979), S. 127.

³⁷ Brinkmann (1979), S. 47.

³⁸ Brinkmann (1979), S. 274. Vgl. weiter: "Auch ich in Arkadien!" hat Göthe geschrieben, als er nach Italien fuhr. Inzwischen ist dieses Arkadien ganz schön runtergekommen und zu einer Art Vorhölle geworden." Ebd., S. 16 und "Man müßte es wie Göthe machen, der Idiot: alles und jedes gut finden/ was der für eine permanente Selbststeigerung gemacht hat, ist unglaublich, sobald man das italienische Tagebuch liest: jeden kleinen Katzenschiff bewundert der und bringt sich damit ins Gerede." Ebd., S. 115.

³⁹ Ebd., S. 274.

⁴⁰ Brinkmann (1979), S. 187.

⁴¹ Brinkmann (1979), S. 80.

⁴² Brinkmann (1979), S. 274.

Der letzte Roman des amerikanischen Autors William Gibson, der mit "Neuromancer" 1984 auf einer Schreibmaschine den Cyberspace erfunden hatte, heißt "Virtuelles Licht". Der Titel bildet eine schöne Erfindung: Virtuelles Licht gibt es nicht, das ist reine Literatur. Das einzige, was im Cyberspace eben nicht bloß scheinbar sondern unabdingbar wirklich vorkommen muß, damit er unserer Wahrnehmung zugänglich werden kann, ist das Licht.⁴³ Um den gegenwärtig perfektsten Illusionsraum zu erzeugen, braucht es weiterhin Licht, ob nun als Korpuskel oder als Welle definiert, es muß da sein, sonst gibt es keinen Schein. Während Brinkmann den Süden als "verschwommene Vorstellung", als "Mythos" bezeichnet, reproduziert er ihn zugleich, indem er das "römische Nachtschwarz mit Lichtflecken, die Luft lau, weiß gefleckt [...] diese heftigen Wechsel" (69) unmittelbar festzuhalten versucht, die Unmittelbarkeit an sich.

Italien ist eine Erfindung der Literatur, ihres Wunsches nach gegenwärtigen Bildern im Licht, wo sie selbst doch aus schwarzen Buchstaben besteht.⁴⁴ Sie werden auf eine helle Fläche geschrieben, aufs Papier, auf eine Leinwand, einen Bildschirm. Der Süden ist nichts als der Raum zwischen den Zeichen, Vorstellungsraum, eine "wunderliche Fiktion", wie der Grüne Heinrich Lee einmal sagt. Dieser Mythos der Literatur wird mit den neuen Medien immer vollkommener transformierbar, die audiovisuellen Technologien lassen Arcadien erleben, ohne daß man einen Fuß dorthin bewegen müßte.⁴⁵ Dabei wird Literatur als Behauptung einer Differenz, einer Wahrnehmungs- oder eben ästhetischen Differenz zwischen der Ruine oder den Orangenbäumen, dem konkreten Bild und dem treibenden Mythos keineswegs aufgelöst. 1972, zur gleichen Zeit wie Brinkmann in Rom, schrieb Alfred Behrens in London und Berlin den Text "Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion". Noch gut 10 Jahre vor der Erfindung des Cyberspace imaginiert Behrens einen multimedialen Konzepturlaub, den ich hiermit angesichts unauflösbarer Verkehrsstaus, algen- und chemieverseuchten Wassers und wegen Einsturzgefahr geschlossener Museen und Dome im Land der Sehnsucht ebenfalls wärmstens weiterempfehlen kann.

"Den zweiten Tag verbringt die Familie damit, aus den das ganze Land über gesammelten Reiseprospekten den Idealurlaubsort zu collagieren [...] am vierten Tag, man hat sich wieder für Italien entschieden - verwandeln Mutter und Tochter die Küche in eine perfekte kleine Pizzeria, während der Vater und die Söhne mithilfe von Radio, Plattenspieler und Cassettenrecorder eine stimmige, original italienische Tonbandcollage herstellen, die [...] den ganzen Urlaub hindurch den akustischen Aktualferienbackground vermitteln. [...] Die folgenden Urlaubstage sind dann beherrscht von dem über einen kleinen Heimcomputer gesteuerten voll mechanisierten Bräunungsprozeß unter den künstlichen Sonnen der Braun-Sony-Grundig-Gruppe."⁴⁶

Das ist nicht das letzte Wort, die Literatur unterscheidet sich ja dadurch von anderen Entwürfen, daß sie ihrer Zeit entweder um Längen hinterherhinkt oder eben vorausseilt. Für Behrens werden die Konzepturlauber von der Sache eben sehr bald die Nase voll haben und zurück zur Natur wollen. Hier genau könnte die Industrie ansetzen, die Touristen

"[...] unter der Oberleitung namhafter internationaler Künstler, Architekten und Städteplaner an einer konzertierten Umweltaktion zu beteiligen, deren Ziel es zu sein hätte, jeden Urlaubsort, jeder vom Tourismus befleckten Landschaft die unschuldige Natürlichkeit

⁴³ Auch wenn es vergleichsweise wenig Lux sind, die von den beiden LCD-Monitörchen des Datenhelms in die Augen gelangen.

⁴⁴ *Parmi les Noirs, Unter Schwarzen*, hatte R. Roussel einen seiner seltsamen Texte genannt, die angeblich ebenfalls im Süden spielen, im tiefsten, *Impressionen aus Afrika* hieß ein anderer, der aber auch nur das Spiel der schwarzen Buchstaben auf dem weißen Papier reflektierte.

⁴⁵ Von DuMont oder NUR-Touristic erhalten Sie f. je 29.90 DM z.Zt. Videos über Rom oder Venedig, die Ihnen die Reise dorthin wenn nicht ersetzen, so doch ersparen.

⁴⁶ Behrens, Alfred (1972): *Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion*. Frankfurt/M. 1972, S. 91.

zurückzugeben, in der sie einst einem Jean-Jacques Rousseau, einem Goethe auf der italienischen Reise, einem Marcel Proust und einem Thomas Mann sich noch darboten. [...] Bedenkt man, wieviel Material allein erforderlich sein wird, ganz Italien in land-art-Reproduktionen [...] seiner einstigen landschaftlichen Schönheit zu verpacken, dann läßt sich den Touristikunternehmen schon heute ein ganz großes Geschäft prophezeien.⁴⁷

Literatur

- Aarseth, E.J. (1997): *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, London.
- Behrens, Alfred (1972): *Künstliche Sonnen. Bilder aus der Realitätsproduktion*. Frankfurt/M.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1979): *Rom. Blicke*. Reinbek.
- Döblin, Alfred (1963): *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti* (erstmalig im *Sturm* 3 1913). In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*, Freiburg 1963, S. 9-14.
- Dotzler, Bernhard (1991): *Der Hochstapler. Thomas Mann und die Simulakren der Literatur*. München.
- Heine, Heinrich (1980): *Werke und Briefe. Reisebilder*. Berlin und Weimar.
- Hielscher, Martin (1988): *Wolfgang Koeppen*. München.
- Jürgens, Martin (1972): *Der Staat als Kunstwerk. Bemerkungen zur 'Ästhetisierung der Politik'*. In: *Kursbuch 20*. Hg. von H.M. Enzensberger, Berlin 1972, S. 119-139.
- Keller, Gottfried (1982): *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*. Frankfurt/M. 1982, 1. Teil
- Klepper, M./Mayer, R./Schneck, P. (Hrsg.) (1996): *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*. Berlin, N.Y.
- Koeppen, Wolfgang (1975): *Der Tod in Rom (1954)*. Frankfurt/Main 1975.
- Koeppen, Wolfgang (1983): *Die elenden Skribenten*. Frankfurt/M. 1983.
- Mann, Thomas (1964): *Der Zauberberg*. 2 Bde. Frankfurt/M.
- Mann, Thomas (1967): *Mario und der Zauberer*. In: *Erzählungen*. 2 Bde., Frankfurt/M.
- Mann, Thomas (1974): *Der Tod in Venedig*. Frankfurt/M.
- Polatschek, Klemens. *Wer regiert in Digitalien*. DIE ZEIT Nr. 52, 23.12.1994, S. 62.
- Raddatz, F.J. (1994): *...ich besitze ein wenig Welt. Thomas Manns Tagebücher aus den Jahren 51-52*. In: *Die Zeit*, 14.1.1994, S. 55.
- Reck, Hans Ulrich (1992): *Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien*. In: Dencker, K.P. (Hrsg.). *Interface I*. Hamburg 1992, S. 126-135
- Schwab, Werner (1993): *Die Präsidentinnen*. In: Ders.: *Fäkalien Dramen*. Graz, Wien, S. 15-58

⁴⁷ Ebd., S. 112f.