

Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hrsg.)

„System ohne General“  
*Schreibszenen im digitalen Zeitalter*

München: Wilhelm Fink 2006 (= *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 3)

Inhalt

SANDRO ZANETTI (Digitalisiertes) Schreiben Einleitung .....	7	UWE WIRTH Hyper-Schreib-Szenen Szenische Rahmen digitalen Schreibens: Susanne Berkenhegers Hypertext <i>Hilfe!</i> ...	149
KONSTANZE FLIEDL Verschreibungen Ingeborg Bachmanns ‚Todesraten‘ .....	27	BEAT SUTER Das Neue Schreiben Vom widerstandslosen Umstellen von Buchstaben bis zum ‚fluktuierenden Konkretisieren‘ .....	167
ULRICH JOOST Der Au=Tor als d. Sazza, oder: Visuelle, ja audible Etymy? Zu Arno Schmidts Schreibarbeit und Typographiesemiotik .....	47	ANDREAS BERNARD Im SMS-Stil Gibt es eine Poetologie der 160 Zeichen? Über den Zusammenhang von Literatur und Medientechnologie .....	189
ULRIKE LANDFESTER Ein Pult, das nicht zum Zimmer gehört: Der Ort des Schreibens in Max Frischs <i>Biografie: Ein Spiel</i> .....	65	ALEXANDRA BRAUN-RAU Shakespeares Text im Spiegel von Produktion und Rezeption Eine dialogische Hypermedia-Plattform ...	199
ANDREAS KILCHER „Absturz aus dem Wort oder Rückkehr ins Allwort“ Die Enzyklopädisierung des Schreibens .....	87	ROLAND REUB Digitalisierung ohne Daumen Zur Physiologie des Computerschreibens	209
WOLF DIETER ERNST Kartografien des Interface Zum Widerstand des Lesens und Schreibens bei Duchamp, Queneau, Jodi und Knowbotic Research .....	101	MICHAEL STOLZ Vernetzte Varianz Mittelalterliche Schriftlichkeit im digitalen Medium .....	217
SASKIA REITHER Poesiemaschinen oder Schreiben zwischen Zufall und Programm .....	131	Zu den Autorinnen und Autoren .....	245
		Namenregister .....	251

SANDRO ZANETTI

## (Digitalisiertes) Schreiben Einleitung

„Wenn [...] die Maschine allein weiterschriebe, es wäre ideal“ – liest man in Julio Cortázers Kurzgeschichte „Las babas del diablo“ (1958), die Michelangelo Antonioni wenige Jahre nach ihrem Erscheinen seinem Film *Blow-Up* (1966) zugrunde legte. In Klammern fügt der Erzähler der Kurzgeschichte bei, daß er tatsächlich „mit der Maschine schreibe“. Möglich, daß es sich bei dieser Schreibmaschine sogar um das Modell „IDEAL“ handelte, das, versehen mit einem geräuschlosen Wagenrückzug, erstmals im Jahr 1900 gebaut wurde und das mit seinem Namen durchaus Anlaß zu weiteren Assoziationen geben konnte. Doch daß es ideal wäre, wenn die Maschine allein weiterschriebe, verbindet sich in der Erzählung mit einer anderen Überlegung. Gegenstand der Erzählung wie auch des Films von Antonioni ist nämlich erneut eine Maschine, ein Fotoapparat, eine „Contax 1.1.2“, und der Grund für den möglichen Vorteil einer selbständig schreibenden Maschine wird in der Erzählung wie folgt umschrieben: daß eine „Maschine von einer anderen Maschine möglicherweise mehr weiß als ich, du, sie – die blonde Frau – und die Wolken.“<sup>1</sup> Die Erzählung räumt also die Möglichkeit eines – technischen – Wissens ein, das keinem Wahrnehmungs-, Denk- oder Schreibsubjekt im traditionellen Sinne zugeschrieben werden kann. Diese Möglichkeit gibt sich in der Erzählung ebenso wie im Film dadurch zu erkennen, daß die – freilich in beiden Fällen inszenierten – Effekte dieses möglichen Wissens in einem Widerstreit zum Wissen der Personen stehen, deren Urteilsvermögen durch dieses Wissen – ein Ideal? – auf die Probe gestellt wird. So sieht sich der Protagonist der Erzählung und des Films – der Fotograf – mit den trügerischen Indizien eines Mordes konfrontiert, den die fotografischen Vergrößerungen, die er angefertigt hat, dokumentiert zu haben scheinen, ohne daß diese Indizien zum Zeitpunkt der Aufnahme der Bilder bereits erkennbar gewesen wären.

Der bis zur Unmöglichkeit eines verlässlichen Wissens und eines kontrollierbaren Handlungsverlaufs vorgeführte Widerstreit zwischen den technischen Effekten und den darauf bezogenen Handlungen und interpretatorischen Bemühungen macht den Reiz, aber auch die poetologische bzw. ästhetische Qualität der Erzählung und des Films aus. Denn der Widerstreit verweist auf eine prinzipielle, nicht nur für die Erzählung und den Film charakteristische Differenz zwischen a) den Medien, die Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und

---

1 Julio Cortázar, *Teufelsgeifer* (span. 1958), in: ders., *Die geheimen Waffen. Erzählungen*, aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 65-83, hier S. 65.

Handlungsmöglichkeiten offerieren und strukturieren, und b) den Wahrnehmungen, Erkenntnissen und Handlungen selbst, die aber ihre zugehörigen Medien nicht wie Objekte erfassen oder beschreiben können, weil sie ihnen wie blinde Flecken zugrunde liegen. Ein solcher Entzug der Medien entwertet von vornherein jeden Versuch einer ‚eigentlichen‘ Bestimmung von Medialität,<sup>2</sup> verweist aber zugleich auf die Option, die jeweils spezifischen Erfahrungen mit medialen Effekten als Erfahrungsdifferenzen zu beschreiben. Walter Benjamin ging in diesem Zusammenhang – im Hinblick auf die Fotografie – von zwei Formen des Unbewußten aus, d. h. von der Annahme, „daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. [...] Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie [die Kamera], wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“<sup>3</sup>

Im Hinblick auf Schreibprozesse und Schreibmaschinen, auch die Computer mit ihren Textverarbeitungsprogrammen, lassen sich diese Überlegungen weiterführen. Es könnte dann, analog, von einem Graphisch-Unbewußten die Rede sein.<sup>4</sup> Wichtig wäre dann allerdings nicht die gewiß bestreitbare Kohärenz des Modells, sondern die Tatsache, daß es sich nutzen läßt, um jene Phantasmen, Taktiken und Konzepte genauer zu bestimmen, die aus Schreibprozessen tatsächlich resultieren und/oder denen diese sich unterordnen. Denn diese Phantasmen, Taktiken und Konzepte sind es, an denen eine Genealogie des Schreibens – verstanden als die Geschichte der Interpretationen<sup>5</sup> von Schreib-

2 An die Stelle einer solchen Bestimmung hat deshalb, worauf Georg Christoph Tholen hinweist, eine „Metaphorologie der Medien“ zu treten, die berücksichtigt, daß dieser Entzug „Als-ob-Bestimmungen“ zeitigt, die es zunächst einmal in ihrer jeweiligen Übertragungslogik zu analysieren gilt. Vgl. Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 19-60.

3 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [3. Fassung], in: ders., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, Bd. 1/2, S. 471-508, hier S. 500.

4 Bereits Freuds *Notiz über den „Wunderblock“* legt ein solches Konzept nahe. Freud hebt darin noch einmal die starke These aus *Jenseits des Lustprinzips* hervor: „das unerklärliche Phänomen des Bewußtseins entstehe an Stelle der Dauerspuren.“ Die hier von Freud hervorgehobene „Stelle“ taucht in der *Notiz über den „Wunderblock“* nicht zufällig zwei Seiten später im Wort „gleichzustellen“ wieder auf: „Immerhin scheint es mir jetzt nicht allzu gewagt, das aus Zelluloid und Wachspapier bestehende Deckblatt [des Wunderblocks] mit dem System *W-Bw* und seinem Reizschutz, die Wachtafel mit dem Unbewußten dahinter, das Sichtbarwerden der Schrift und ihr Verschwinden mit dem Aufleuchten und Vergehen des Bewußtseins bei der Wahrnehmung gleichzustellen.“ Sigmund Freud, *Notiz über den „Wunderblock“* (1925), Frankfurt am Main: Fischer 1982 (= *Studienausgabe* III), S. 363-369, hier S. 366 und S. 368.

5 Für „alle Art Historie“ gibt es, so Nietzsche in der *Genealogie der Moral*, „keinen wichtigeren Satz als jenen, der mit solcher Mühe errungen ist, aber auch wirklich errungen sein sollte, – dass nämlich die Ursache der Entstehung eines Dings und dessen schliessliche Nützlichkeit, dessen tatsächliche Verwendung und Einordnung in ein System von Zwecken toto coelo auseinander liegen; dass etwas Vorhandenes, irgendwie Zu-stande-Gekommenes immer wieder von einer ihm überlegenen Macht auf neue Absichten ausgelegt, neu in Beschlag genommen, zu einem neuen Nutzen umgebildet und umgerichtet wird; dass alles Geschehen in der organischen Welt

prozessen – eine genauere Kontur gewinnen kann, sofern eine solche Genealogie gleichzeitig nicht nur nach den semantischen Bedingungen und Ausrichtungen von Schreibprozessen fragt. Das Graphisch-Unbewußte könnte dann schlicht als das unterschiedlich besetzte und besetzbare Feld definiert werden, auf dem im Zuge von Schreibprozessen die technologischen Präfigurationen wirksam werden, die für diese Schreibprozesse selbst auf eine jeweils spezifische Weise mitbestimmend sind oder waren und die sich prinzipiell nicht als selbstverständlich erweisen.<sup>6</sup>

Erörterungen zum Graphisch-Unbewußten in diesem Sinne finden sich vor allem bei Schriftstellern zuhauf. Dabei werden, auch abhängig von den entsprechenden technischen Gerätschaften, unterschiedliche Positionen bezogen. Eine dieser Positionen könnte man mit den Worten von William S. Burroughs wie folgt charakterisieren: „Die Maschine macht die ganze Arbeit, Leute.“<sup>7</sup> Andererseits gibt es Schriftsteller wie Paul Celan, die sich weigerten, die Technik absolut zu setzen, solange eine solche Setzung nicht auch für das Leben Geltung beanspruchen kann: „Es wird solange kein synthetisches Gedicht geben als es kein synth. Leben gibt.“<sup>8</sup> Elfriede Jelinek wiederum betont stärker die

---

ein Überwältigen, Herrwerden und dass wiederum alles Überwältigen und Herrwerden ein Neu-Interpretieren, ein Zurechtmachen ist, bei dem der bisherige ‚Sinn‘ und ‚Zweck‘ nothwendig verdunkelt oder ganz ausgelöscht werden muss.“ Die „Geschichte“ könne auf diese Weise, so Nietzsche weiter, „eine fortgesetzte Zeichen-Kette von immer neuen Interpretationen und Zurechtmachungen sein, deren Ursachen selbst unter sich nicht im Zusammenhange zu sein brauchen, vielmehr unter Umständen sich bloss zufällig hinter einander folgen und ablösen. ‚Entwicklung‘ eines Dings, eines Brauchs, eines Organs ist demgemäss nichts weniger als sein progressus auf ein Ziel hin, noch weniger ein logischer und kürzester, mit dem kleinsten Aufwand von Kraft und Kosten erreichter progressus, – sondern die Aufeinanderfolge von mehr oder minder tiefgehenden, mehr oder minder von einander unabhängigen, an ihm sich abspielenden Überwältigungsprozessen, hinzugerechnet die dagegen jedes Mal aufgewendeten Widerstände, die versuchten Form-Verwandlungen zum Zweck der Vertheidigung und Reaktion, auch die Resultate gelungener Gegenaktionen. Die Form ist flüssig, der ‚Sinn‘ ist es aber noch mehr...“ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887), in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 5, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter 1980, S. 245-424, hier S. 313 f. (zweite Abhandlung, Abschnitt 12: „Schuld“, „schlechtes Gewissen“, Verwandtes).

- 6 Als nicht selbstverständlich erweisen sich diese Präfigurationen, weil Schreibprozesse – nachträglich – durch ihre Ergebnisse (Texte und Schriftspuren) nicht unverstellt, als quasi-gegenwärtige, analysiert werden können.
- 7 William S. Burroughs, *Wort*, in: ders., *Interzone*, herausgegeben von James Grauerholz, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Dirk Muelder, Frankfurt am Main: Limes 1991, S. 169-242, hier S. 181. Zur Vorgeschichte dieser Überlegungen in der Tradition poetischer Programmstrukturen und Automaten vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Einladung zu einem Poesie-Automaten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, bes. S. 37-40, sowie den Beitrag von Andreas Kilcher in diesem Band.
- 8 Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung, Entwürfe, Materialien*, im Rahmen der *Tübinger Ausgabe* herausgegeben von Bernhard Böschstein und Heino Schmuil unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 165 [Nr. 635], vgl. hierzu auch ebd., S. 166 [Nr. 638]. Auf das Gedankenexperiment, daß synthetisches Leben tatsächlich auch synthetische Dichtung produzieren könnte, läßt sich hingegen Vladimir Sorokin in seinem Roman *Der himmelblaue Speck* ein: mit der Absicht, die großen Autoren der

möglichen Parallelen in der Struktur technischer Gerätschaften und psychologischer Dispositionen, wenn sie etwa das „Ich“ als eine im Prinzip „leere, aber formatierte Diskette“ metaphorisiert, die „beschrieben“ wird, auf der sich eine Identität herausbilden kann, „indem man sich mit sich selbst“, das heißt mit den entsprechenden Einschreibungen „identifiziert“, auf der man seiner Identität(en) aber auch verlustig gehen kann (beispielsweise wenn man im „Überschreiben eine der alten Identitäten verliert“ und somit frei wird, im entsprechenden Medium „nicht bei sich und doch zu hause“ zu sein).<sup>9</sup>

Nimmt man die Überlegung aus Cortázar's Erzählung und aus Antonionis Film wieder auf und geht davon aus, daß einerseits eine „Maschine von einer anderen Maschine möglicherweise mehr weiß“ als der, der mit ihr arbeitet, andererseits die auf die maschinellen Effekte bezogenen Handlungen und interpretatorischen Bemühungen im Widerstreit mit dem möglichen Wissen der Maschine stehen (sofern man das schreibende Ich nicht seinerseits, wie wiederum Burroughs, bereits als „Denkmaschine“ konzipiert, deren „Gedanken“ allerdings auch ausgehen können),<sup>10</sup> dann lassen sich auch die Verhältnisse, in denen sich Schreibprozesse im digitalen Zeitalter abspielen, genauer bestimmen. Denn mit dem zunehmenden Gebrauch des Computers (auch) als Schreibwerkzeug ist deutlich geworden, wie sehr die technischen Vorgaben – die ungewollten Korrekturen oder bevormundenden Eingriffe in die typographische Gestaltung durch das Textverarbeitungsprogramm *Word* können als besonders augenfällige Beispiele dienen – den Schreibprozeß mitbestimmen: wie von Geisterhand. Ebenso deutlich zeichnen sich allerdings auch die Widerstände ab, die dem Schreiben mit dem Computer entspringen können. Je ungreifbarer beim Schreiben auf der Ebene der Hardware und der Software die technischen Schaltstellen und Codierungen zwischen Input und Output sind, desto vielfältiger dürften unter diesen technischen Voraussetzungen auch entsprechende Widerstände im Schreibprozeß manifest werden, so scheint es, und damit öffnet sich auch die Möglichkeit einer Reflexion auf die Faktoren, die das Schreiben in elektronischen Umgebungen besonders auszeichnen.

Schreiben im digitalen Zeitalter umfaßt aber noch mehr. Die Erfindung und der zunehmende Gebrauch des Computers markieren auch – und vor allem –

---

russischen Literatur synthetisch wieder auferstehen zu lassen. Dabei scheint der im Jahr 2068 produzierte „Nabokov-7“ das „Original“ sogar zu übertreffen, wie der Protagonist, ein „Biophilologe“, in seinen Briefen schreibt: „Das ist das HÖCHSTE. Nicht nur wegen der hohen prozentualen Übereinstimmung. Es ist das Höchste per definitionem. Während des Prozesses verhielt sich das Objekt ungeheuer aggressiv: Tisch, Stuhl und Bett hat er in Stücke zerlegt, den Stilus hat er aufgefressen [...]. Du wirst fragen, womit dieses Monster geschrieben hat? Mit Holzspänen vom Tisch, die er in seine linke Hand getunkt hat wie in ein *Tintenfaß* [...]. So ist der ganze Text mit Blut geschrieben. Was dem Original leider nicht gelungen ist.“ Vladimir Sorokin, *Der himmelblaue Speck* (russ. 1999), aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg, Köln: DuMont 2000, S. 108 (es folgt der „Text“ von „Nabokov-7“).

<sup>9</sup> Elfriede Jelinek, „nicht bei sich und doch zu hause“, in: dies. und Brigitte Landes (Hrsg.), *Jelineks Wahl. Literarische Wahlverwandtschaften*, München: Goldmann 1998, S. 11-22, hier S. 12.

<sup>10</sup> Burroughs, *Wort* (Anm. 7), S. 181.

eine „epochale Zäsur“.<sup>11</sup> Eine solche Zäsur impliziert im Falle des Computers, daß dieser durch die „gestaltwechselnde Offenheit“ des „digitalen Codes“,<sup>12</sup> wie Georg Christoph Tholen schreibt, auch die Rahmen verschiebt oder neu skizziert, in denen mediale Praktiken – zum Beispiel eben Schreibprozesse – stattfinden *und* konzeptualisiert werden. Zu denken ist in diesem Zusammenhang an den Husserlschen Begriff der ‚Epoché‘ (ἐποχή) als ‚Einklammerung‘,<sup>13</sup> der im Hinblick auf die Medien und deren variable Rahmungsmöglichkeiten von Inhalten und Prozessen – etwa die zuerst 1984 von Apple breit lancierten ‚Fenster‘ als graphische Benutzeroberflächen, auf die dann die ‚Windows‘-Versionen von Microsoft folgten – rekonzipiert und von den bewußtseinsphilosophischen Implikationen gelöst werden könnte. Daß bei „aller Vielfalt der Theorien und Methoden innerhalb der Kommunikations- und Medienwissenschaften [...] die Frage nach dem epistemologischen Status der Medien mit der sich beschleunigenden Verbreitung des Computers virulent wurde“,<sup>14</sup> ist darauf zurückzuführen, daß der Computer eben auch auf der Ebene der Konzeptionen die Aufmerksamkeit für die medienhistorisch veränderlichen Rahmenbedingungen von Übertragungs-, Speicherungs- und Verarbeitungsprozessen geschärft hat. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß der Computer auch der *Analyse* von Schreib- und Übertragungsprozessen zugute kommen kann, auch solcher, die sich *vor* dem Zeitalter des Computers ereignet haben. Aus der Perspektive, mit dem Problembewußtsein, den Metaphern sowie auch mit den Techniken des Computerzeitalters können diese Prozesse neu beschrieben werden, ohne daß dadurch die medienhistorischen Differenzen nivelliert werden müßten.

Die nachfolgend versammelten Beiträge rund um das Thema Schreiben im digitalen Zeitalter setzen hier an. Sie sind aus der Tagung „Ein ‚azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne General‘. (Digitalisiertes) Schreiben von 1950 bis zur Gegenwart“ hervorgegangen, das vom 7. bis 9. April 2004 an der Universität Basel im Rahmen des durch den Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderten Forschungsprojektes „Zur Genealogie des

11 Tholen, *Die Zäsur der Medien* (Anm. 2), S. 9. Vgl. hierzu auch ebd., S. 7: „Wenn Medien [...] epochale Einschnitte in der Gesellschaft, der Kultur und der Kunst markieren, dann ist die vertraute Bestimmung, Medien seien bloß Werkzeuge oder Instrumente für ihnen vorgelagerte und vorgängige Zwecke und Formen, unzureichend.“

12 Ebd., S. 52 und S. 20.

13 Um den wahren Wesensgehalt eines Gegenstandes zu erkennen, müssen wir, so Husserl, unsere Einstellung zu ihm ändern. Wir müssen uns jeglichen (Vor-)Urteils ihm gegenüber enthalten. Dieses Sich-zurück-Nehmen nennt Husserl „Epoché“ bzw. „Einklammerung“: „Die ἐποχή ist, so kann auch gesagt werden, die radikale und universale Methode, wodurch ich mich als Ich rein fasse und mit dem eigenen reinen Bewußtseinsleben, in dem und durch das die gesamte objektive Welt für mich ist, und so, wie sie eben für mich ist.“ Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, herausgegeben und eingeleitet von Stephan Strasser, Haag: Martinus Nijhoff 1950 (= *Husserliana*, Bd. 1), S. 60. Vgl. hierzu auch Edmund Husserl, *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle: Niemeyer<sup>2</sup>1922 (= *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. 1), S. 48-57.

14 Tholen, *Die Zäsur der Medien* (Anm. 2), S. 8.

Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszenen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“ stattgefunden hat. Die Ergebnisse der beiden vorangegangenen Symposien sind in den Bänden „*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte* und „*SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte* dokumentiert.<sup>15</sup>

Mit den hier versammelten Beiträgen ist der dreiteilige medienhistorische Parcours entlang den Epochen des Schreibens von Hand, mit der Schreibmaschine und mit dem Computer in der Gegenwart angekommen.<sup>16</sup> In diesem Parcours standen ‚Schreibszenen‘ – Schilderungen oder Inszenierungen von Schreibprozessen – im Vordergrund, an denen sich, einem Vorschlag von Rüdiger Campe folgend,<sup>17</sup> die historisch und individuell von Autor zu Autor verschiedenen Bedingungen des Schreibens als ein jeweils heterogenes ‚Ensemble‘ von instrumentellen, gestischen und semantischen Faktoren analysieren ließen. Dabei konnte als ein Ergebnis bereits festgehalten werden, daß sich die unterschiedlichen Thematisierungen von Schreibprozessen insbesondere auf die unterschiedlichen Widerstände zurückführen lassen, die sich beim Schreiben auf der Ebene der *Instrumentalität* (Technik), der *Gestik* (Körperlichkeit) und der *Semantik* (Sprachlichkeit im weitesten Sinne) einstellen können. Widerstände im Schreiben – wenn sich also auf der Ebene der technischen, gestischen oder semantischen Bedingungen in einem Schreibprozeß Widerstände in der Übersetzung ihrer jeweiligen Möglichkeiten in eine Wirklichkeit auf dem Papier oder auf dem Bildschirm einstellen – halten zu Reflexionen übers Schreiben an und öffnen dieses zugleich eben auf seine heterogenen Bedingungen hin.<sup>18</sup>

15 Martin Stingelin (Hrsg. unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Verf.), „*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Wilhelm Fink 2004 (= *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 1), Davide Giuriato, Martin Stingelin und Verf. (Hrsg.), „*SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Wilhelm Fink 2005 (= *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 2).

16 Abgeschlossen ist damit allerdings weder das Projekt noch die Reihe *Zur Genealogie des Schreibens*. Als nächster Band im Rahmen des Projektes werden die Ergebnisse der Tagung publiziert, die vom 27. bis 29. September 2006 an der Universität Basel stattgefunden hat. Unter dem Titel „Schreiben heißt: sich selber lesen“ werden die Ergebnisse dieser Tagung dem Phänomen der Selbstbeobachtung beim Schreiben gewidmet sein.

17 Vgl. hierzu Rüdiger Campe, „Die Schreibszenen, Schreiben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 759-772.

18 Dieses Modell der ‚Schreibszenen‘ hat im Laufe des Forschungsprojektes weitere Differenzierungen erfahren. So zunächst in einer zugleich spezifischer und emphatischer verstandenen ‚Schreib-Szene‘ (mit Bindestrich): Wenn unter ‚Schreibszenen‘ (ohne Bindestrich) die historisch und individuell von Autor zu Autor veränderliche Konstellation des Schreibens verstanden wird, die sich innerhalb eines von Instrumentalität (Technologie des Schreibens), Gestik (Körperlichkeit des Schreibens) und Sprachlichkeit (Semantik des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß dieses Beziehungsgefüge selbst als Gegenstand oder Quelle eines möglichen oder tatsächlichen Widerstands problematisch würde, so hat sich für diejenigen Fälle, in denen sich die in diesem Beziehungsgefüge involvierten Faktoren an sich selbst oder gegenseitig aufzuhalten beginnen und das Ensemble aus diesen Gründen als problematisches und



Mit der Erfindung der Schreibmaschine und mit ihrer bald darauf erfolgten massenhaften Verbreitung haben sich, wie die vorhergegangenen Untersuchungen zu den „Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte“ gezeigt haben, die *technischen* Bedingungen des von da an *möglichen* Schreibens radikal verändert: Seit das Schreiben mit der Maschine die nicht nur amtliche Produktion von Schriften zu bestimmen begonnen hat, gibt es gegenüber dem Schreiben von Hand mit Feder oder Stift mindestens eine Technik des Schreibens, jene der Maschinenschrift, die in Konkurrenz zu jener der Handschrift steht. Durch das Schreiben mit dem Computer im Verbund mit elektronischen Textverarbeitungsprogrammen hat das Schreibmaschinenschreiben nun seinerseits eine nicht zu unterschätzende Konkurrenz erhalten, die zudem bestimmte Brüche in der Mediengeschichte des Schreibens weiter vertieft und differenziert hat.

Führte die Schreibmaschine eine spürbare und ersichtliche *Trennung* zwischen der Bewegung der Hand (das heißt der Finger) und dem Produkt des Schreibens (den getippten Lettern – und nicht mehr den individualisierten Schriftzügen) ein, so eröffnet der Computer eine ganze Reihe weiterer solcher Trennungen. Der Spielraum dieser Trennungen wird beim Computer, variantenreich, sowohl von der Hard- als auch von der Software besetzt. Dabei ist die prinzipielle Entkoppelung von Input und Output beim Schreiben mit dem Computer nur die offensichtlichste dieser Trennungen. Wer Mühe beim Ausdrucken von Dateien hat, weiß, was diese Entkoppelung bedeuten kann.

Besteht ein Kennzeichen von Literatur darin, daß sie die Bedingungen ihrer Möglichkeiten mit zur Sprache bringt, dann verwundert es nicht, daß gerade literarische Texte auch die technischen Bedingungen des Schreibens immer wieder direkt oder indirekt thematisieren. So hat der Gebrauch – oder die Ablehnung – der Schreibmaschine seit ihrer Erfindung vor allem bei Schriftstellerinnen und Schriftstellern die Aufmerksamkeit dafür geschärft, daß und wie im Einzelfall jegliches Schreiben, auch jenes von Hand, durch technische Faktoren mitbestimmt ist. Diese Aufmerksamkeit hilft auch bei der Analyse von Schreibprozessen im digitalen Zeitalter, in dem nun prinzipiell von einer *Vielzahl* möglicher Schreibpraktiken auszugehen ist, die zunächst einmal in ihrer jeweiligen Besonderheit Beachtung verdienen, dann aber auch im Hinblick darauf, in welchem Verhältnis diese Praktiken zu- oder gegeneinander stehen,

---

instabiles auch thematisch wird, der (emphatischere) Begriff der ‚Schreib-Szene‘ (mit Bindestrich) angeboten. Die Singularität der ‚Schreibszenen‘ entspringt der Prozessualität des Schreibens; die Singularität jeder einzelnen ‚Schreib-Szene‘ der Problematisierung des Schreibens, die es zur (Auto-)Reflexion anhält, ohne daß es gerade in seiner Instabilität gänzlich transparent werden könnte. – Eine weitere Differenzierung brachte die Erweiterung des Modells um den Aspekt der Regieführung (welchem der drei Faktoren Instrumentalität, Gestik und Semantik wird die Regieführung beim Schreiben überlassen oder zugeschrieben?), der Rollenzuschreibung oder -verteilung (wer oder was spielt welche Rolle beim Schreiben?) sowie der Rahmung (in welchem Rahmen findet der Schreibprozeß statt?). Bei all diesen Differenzierungen war zudem zu berücksichtigen, daß Schreibprozesse in der Regel, wenn überhaupt, nur nachträglich analysiert werden können und eine Analyse von Schreibszenen somit auch ihre Nachträglichkeit stets mitzubedenken hat.



wie sie sich gegenseitig kommentieren, zitieren oder modifizieren. Denn eine jede neue Technik und Praktik des Schreibens stellt jeweils eine Neuheit nicht nur für sich dar, sondern impliziert auch, wenn man sie als Bezugsgröße nimmt, eine Redimensionierung älterer Techniken und Praktiken im Hinblick auf sie.

So hat, um noch ein einmal bei der Schreibmaschine zu bleiben, das Schreiben mit der Maschine nicht nur neue Schreibverfahren ermöglicht, erzwungen oder zuweilen auch einfach nur motiviert (etwa im Hinblick auf typographische Seitengestaltung, editorische Vorentscheidungen oder Taktiken des Entzugs einer im Medium der Schrift nicht mehr ohne weiteres erkennbaren Verfasserschaft), es hat auch dazu geführt, daß dem Schreiben von Hand mit Feder oder Stift seither – durch die bewußte oder unbewußte Entscheidung *gegen* die Maschinenschrift – neue Gestaltungsspielräume zugewiesen sind.

Ähnliches gilt heute für das Verhältnis von Schreibmaschine und Computer. Mit dem Einzug elektronischer Medien haben sich aber auch die möglichen konzeptuellen Implikationen des Wortes ‚Schreiben‘ vervielfältigt: Wer einen Computer hat, kann auf diesem Texte verfassen, also Texte schreiben, er kann aber auch Programme schreiben, die wiederum das Konzept ‚Text‘ auf der entsprechenden Benutzeroberfläche unterschiedlich definieren. Zudem kann er auch weiterhin auf der Schreibmaschine oder von Hand schreiben, oder er kann hand- oder maschinengeschriebene Dokumente wiederum einlesen (scannen) und weiterbearbeiten.

Letzteres bezeichnen Jay David Bolter und Richard Grusin als ‚Remediation‘.<sup>19</sup> Dabei handelt es sich, wie unschwer zu erkennen ist, um eine Aktualisierung der McLuhanschen These, wonach das Medium die Botschaft sei: *The Medium is the Message*.<sup>20</sup> Oder, so müßte man diesen Satz wohl neu formulieren: *The Remediation of a Medium is the Message*.<sup>21</sup> Eine solche Remediation

19 Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, und London, England: MIT Press 2000.

20 Vgl. hierzu vor allem Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“* (engl. 1964), aus dem Englischen von Meinrad Amann, Düsseldorf, Wien: Econ 1970, S. 13-28 („Das Medium ist die Botschaft“), sowie ders., „I ain’t got no body...“ (Gespräch mit Louis Forsdale vom 17. Juli 1978 im Teachers College der Columbia University in New York), in: ders., *Das Medium ist die Botschaft. The Medium is the Message*, herausgegeben und übersetzt von Martin Baltes, Fritz Boehler, Rainer Höltchel und Jürgen Reuß, Dresden: Verlag der Kunst (Philo Fine Arts) 2001, S. 7-54, hier S. 9: „Das, was man sieht, ist die Figur, das, was die Wirkung ausmacht, der Grund. Das ist der Sinn von: Das Medium ist die Botschaft. Das Medium ist verborgen, der Inhalt offensichtlich. Aber die eigentliche Wirkung rührt vom verborgenen Grund her, nicht von der Figur.“ Zur möglichen Verabschiedung dieser latenten Mystik und verkappeten Transzendentalphilosophie vgl. die folgende Anmerkung.

21 Diese Formulierung impliziert, da jedes Medium die Möglichkeit (s)einer Remediation eröffnet, einen infiniten Regreß – oder Progreß –, der allerdings dem zu beschreibenden Sachverhalt genau entspricht. Es handelt sich bei Remediationen um *differierende* Wiederholungen, die im übrigen mit dem Hegelschen Begriff der Aufhebung nur unzureichend beschrieben werden können. Vgl. hierzu Bolter/Gruisin, *Remediation* (Anm. 19), S. 55. Das bei McLuhan noch angelegte Figur/Grund-Schema wird in dieser (Re-)Formulierung durch ein Modell der Serialisierung ersetzt, das sich auch mit dem Konzept einer Metaphorologie der Medien (vgl. Anm. 2) verbinden läßt.

– eine Aufnahme, Übersetzung, Integration, Implementierung eines Mediums in ein anderes – geschieht beim Arbeiten mit dem Computer permanent. Allein schon die Tatsache, daß die Tastatur und die Darstellungen auf der graphischen Benutzeroberfläche in der Regel weiterhin mit Buchstaben des Alphabets operieren, verdeutlicht dies.<sup>22</sup> Eine solche Remediation kann allerdings auch in umgekehrter Richtung erfolgen: Zahlreiche Romane beispielsweise, die als Internet-Texte konzipiert und im Netz auch erstmals publiziert wurden – erwähnt seien Norman Ohlers *Die Quotenmaschine* oder *Abfall für Alle* von Rainald Goetz –, erschienen später wiederum, gewiß auch aus kommerziellen Gründen, in Papierform. Mit den jeweiligen Übertragungen verändert sich auch das jeweilige Konzept des Schreibens sowie die Lesbarkeit des Geschriebenen bzw. Getippten.

Die Vermehrung elektronisch und/oder maschinell bewerkstelligter Kopien hat dazu beigetragen, daß Remediationen nicht mehr als Sonderfälle von Kommunikationsprozessen betrachtet werden können. Dem Fotokopierapparat, der seit den späten 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts seinen Siegeszug im Bereich zunächst vor allem der Bildung und Verwaltung antrat, kam in diesem Zusammenhang – für den Bereich schriftlich verfaßter Dokumente – die Funktion eines Katalysators zu. Vor allem der Prozeß des Abschreibens ist seitdem durch das Kopieren zunehmend ersetzt, die Technik des Exzerpieren vermehrt durch Unterstreichungen und Randanmerkungen auf Kopien abgelöst worden. Der Fotokopierapparat hat das Kopieren insbesondere von Schriftstücken, die nicht für einen massenhaften Druck bestimmt waren, sowie von solchen, die man aus kostspieligen oder nicht ohne weiteres verfügbaren Vorlagen zum individuellen Gebrauch anfertigen wollte, zur Selbstverständlichkeit erklärt. Es ist von daher wohl auch kein Zufall, daß Kopien (und damit einhergehend: Reproduktions-, Remediations- und Zitationsverfahren) erst in dem Moment in der ‚Geschichte‘ in einem metaphysisch entschlackten Sinne (der ‚Postmoderne‘) auch breitenwirksam theoriefähig wurden,<sup>23</sup> als sie mit entsprechenden Apparaten ohne weiteres individuell, verhältnismäßig günstig und mit großer Geschwindigkeit herstellbar wurden und sich gleichzeitig über die massenhafte Verbreitung der Apparate auch massenhaft durchsetzen konnten: und durchgesetzt haben.<sup>24</sup>

22 Darauf, daß ein ‚neues‘ Medium zunächst einmal fast immer die Funktionen und Orientierungsmuster des Vorgängermediums übernimmt, hat wiederum McLuhan als einer der ersten hingewiesen. Vgl. etwa McLuhan, „I ain’t got no body...“ (Anm. 20), S. 9 f.

23 Vgl. hierzu vor allem Derridas grundlegende Überlegungen in: Jacques Derrida, „Signatur, Ereignis, Kontext“ (frz. 1972), in: ders., *Randgänge der Philosophie*, aus dem Französischen von Gerhard Ahrens u. a., Wien: Passagen 21999, S. 325-351.

24 Diese Breitenwirksamkeit in Verbindung mit individueller Herstellbarkeit und Geschwindigkeit trifft auch auf Tonband- und (später) Videogeräte zu, weniger ausgeprägt auch für die Polaroid-Fotografie vor allem der 70er und 80er Jahre. Der Siegeszug der individuell und schnell herstellbaren *Schriftkopie* beginnt allerdings mit dem Fotokopierapparat (und nicht etwa bereits mit dem Buchdruck, der Litografie oder der konventionellen Fotografie).

Eine ähnliche Verbindung gilt es auch für das Computerzeitalter anzusetzen, denn der Computer hat die *Kopierbarkeit* in die digitale, und das heißt hier: numerische *Kodierbarkeit* integriert. Mit dem Computer wurden Kopien erstmals effizient numerisch kodierbar. Umgekehrt wurden Codes ebenso effizient und zunehmend effizienter kopierbar und damit distribuierbar. Diese Distribution – auch im Sinne der Zerstreuung – ist die mediale Prämisse des digitalen Zeitalters, dessen Referenzgrößen, zunächst einmal, numerisch bestimmte und ihrerseits bezifferbare Übertragungsleistungen im Verhältnis zu entsprechend verfügbaren Speicherkapazitäten sind.

Gilles Deleuze und Félix Guattari hatten dies bereits erkannt, als sie an ihrem 1980 erschienenen Buch *Mille Plateaux* arbeiteten. Aus diesem Buch stammt auch das Titelmotto des vorliegenden Sammelbandes. Als „azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne General“ kennzeichnen Deleuze und Guattari das „Rhizom“,<sup>25</sup> jenes Wurzelgeflecht, das in *Mille Plateaux* als dynamisches Modell, im Unterschied zum hierarchischen Modell des Baumes, mit dem Anspruch eingeführt wird, alle „möglichen Arten des ‚Werdens‘“<sup>26</sup> von dezentralen, netzwerkartigen Organisationsformen und Verkettungen von Ereignissen zu beschreiben und konzeptuell zu erfassen. Als „maschinelles Netz endlicher Automaten“<sup>27</sup> schien dieses Modell zeitweilig auch die Struktur des Internet und die damit verbundenen Praktiken vernetzten Schreibens besonders gut charakterisieren zu können.<sup>28</sup>

Nun bleibt zwar einerseits fraglich, ob sich angesichts der zunehmenden Reglementierung, Überwachung und Kommerzialisierung gerade des Internet auch die Attribute des Azentrischen, Nicht-Hierarchischen und Asignifikanten für diese Plattform noch als zutreffend erweisen (oder je als zutreffend erwiesen haben, wenn man zusätzlich die militärische Vorgeschichte<sup>29</sup> des Internet beachtet). Andererseits bleibt gleichzeitig zu betonen, daß Schreiben im digitalen

25 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (frz. 1980), herausgegeben von Günther Rösch, aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 1997, S. 36: „Anders als zentrierte (auch polyzentrische) Systeme mit hierarchischer Kommunikation und feststehenden Beziehungen, ist das Rhizom ein azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne General. Es hat kein organisierendes Gedächtnis und keinen zentralen Automaten und wird einzig und allein durch eine Zirkulation von Zuständen definiert.“

26 Ebd., S. 37.

27 Ebd., S. 31.

28 Diese Impulse sind auch von der Web Art Community aufgenommen worden. Vgl. hierzu etwa die Website <<http://www.rhizome.org>> (21. 10. 2005).

29 Einigkeit besteht in den Forschungen zur Geschichte des Internet darin, daß dessen wichtigster Vorläufer, das ARPANET, als Reaktion auf den Sputnik-Schock von 1957 lanciert wurde. Die Eisenhower-Administration gründete kurz darauf im Rahmen des *Department of Defense* die *Advanced Research Project Agency* (ARPA), die dazu beitragen sollte, die Führungsposition der USA bei militärisch anwendbarer Wissenschaft und Technik wiederherzustellen. Vgl. hierzu Katie Hafner und Matthew Lyon, *Arpa Kadabra. Die Geschichte des INTERNET*, aus dem Amerikanischen von Gabriele Herbst, Heidelberg: dpunkt 1997, sowie Peter H. Salus, *Casting the Net. From ARPANET to Internet and Beyond*, Reading u. a.: Addison-Wesley 1995.

Zeitalter sich keineswegs auf diejenigen Schreibprozesse beschränkt, die im Internet – etwa im World Wide Web – münden oder von ihm ausgehen. Auszugehen ist vielmehr von einer Strukturvielfalt und von ganz unterschiedlichen Organisationsformen, in denen Schreibprozesse heutzutage stattfinden und zu deren Transformation diese Prozesse wiederum beitragen können.

In heuristischer Absicht lassen sich die erwähnten Attribute mit ihren impliziten Negationen als Analyse Kriterien verwenden. Dann können sie dabei helfen, auch Tendenzen zur Zentralisierung, Hierarchisierung oder Ausrichtung auf bestimmte Signifikate und Machthaber in ganz unterschiedlichen Schreibumgebungen zu erkennen und zu beschreiben, ohne von diesen Tendenzen ausgehen zu müssen und ohne die Aufmerksamkeit auf sie zu beschränken. Denn eines machen diese Attribute, wenn man sie nun auf Schreibverfahren in elektronischen Umgebungen bezieht, doch deutlich: Begriffe wie Autor und Werk oder Text, Phaseinteilungen wie Produktion, Distribution und Rezeption von Schriften (oder Codes?) und Instanzen der Bewertung, Regulierung und Machtausübung verschwinden zwar nicht aus dem Diskurs. Aber deren jeweils spezifische Ordnung kann nicht einfach (etwa als zentral, hierarchisch und sinnvoll organisierte) vorausgesetzt, sondern – auch als Unordnung oder Umordnung – jeweils nur aus dem jeweils ebenso spezifischen medialen Dispositiv heraus bestimmt werden, in dem sie sich formiert, transformiert oder deformiert.<sup>30</sup> Erst dann werden auch die Schreib- und Leseprozesse, die sich in einem solchen Dispositiv abspielen, genauer bestimmbar und die Traditionen benennbar, in denen sie stehen – oder nicht stehen.

Die folgenden Beiträge versuchen in ihrer Zusammenstellung und Anordnung dieser Vervielfältigung möglicher Schreibpraktiken, die ihre unterschiedlichen historischen Bezugspunkte haben, Rechnung zu tragen. Im Vordergrund steht daher auch nicht primär das Verhältnis von Literatur und neuen Medien, so wie es in zahlreichen Publikationen bereits thematisiert worden ist,<sup>31</sup> sondern die Frage nach dem – auch historischen – Stellenwert dieses Verhältnisses,

30 Als „Dispositiv“ bezeichnet Michel Foucault ein „entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes wie Ungesagtes umfasst. [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ Michel Foucault, „Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VII in Vincennes“ (frz. 1977), aus dem Französischen von Monika Metzger, in: ders., *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1987, S. 118–175, hier S. 199 f.

31 Erwähnt seien hier folgende Titel: Friedrich W. Block, Christiane Heibach und Karin Wenz (Hrsg.), *p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie. The Aesthetics of Digital Poetry*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004; Christine Böhler, *Literatur im Netz. Projekte, Hintergründe, Strukturen und Verlage im Internet*, Wien: Triton 2001; Johannes Fehr und Walter Grond (Hrsg.), *Schreiben am Netz. Literatur im digitalen Zeitalter*, Innsbruck: Haymon 2003 (2 Bde.); N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, London: The MIT Press 2002; Christiane Heibach, *Literatur im Internet. Theorie und Praxis einer kooperativen Ästhetik*, Berlin: dissertation.de 2000; dies., *Literatur im elektronischen Raum*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003; Friedrich A. Kittler und

so wie es – seinerseits als Folge von Schreibprozessen – in der Literatur wiederum auf eine besonders akzentuierte Weise Gegenstand auch der Reflexion geworden ist. Mit dem Hinweis auf die Vervielfältigung möglicher Schreibpraktiken ist gleichzeitig gesagt, daß das Schreiben von Hand oder mit der Schreibmaschine im digitalen Zeitalter nicht verschwindet. Diese Gleichzeitigkeiten des (historisch) Ungleichzeitigen sollen deshalb im folgenden auch zu Wort kommen. So bilden die ersten drei Beiträge in diesem Sammelband eine Brücke zu den vorangegangenen Untersuchungen von ‚Schreibszenen‘ in der Epoche der Schreibmaschine.

Die Ausführungen von *Konstanze Fliedl* zu Ingeborg Bachmann bilden dazu den Auftakt. Bereits mit den ersten Tücken elektrischen – wenn auch noch nicht elektronischen – Schreibens hatte Ingeborg Bachmann zu tun, als sie im November 1966 eine IBM 72 zu benützen begann. Diese 1962 vorgestellte erste elektrische Schreibmaschine mit Kugelkopf war mit achtundachtzig Zeichen versehen, die mittels zweiundzwanzig Dreh- und vier Kippbewegungen in die entsprechend erforderliche Position gebracht werden konnten. Besonders bemerkenswert an dieser Maschine war die zwar beschränkte, aber doch integrierte Speicherfunktion, mit der individuelle Verzögerungen im Schreibrhythmus ausgeglichen werden konnten. Entsprechende Formeln in *Malina* wie „In höchster Angst und fliegender Eile“ tauchen denn auch tatsächlich nur in Textteilen auf, die bereits mit dem Kugelkopf geschrieben worden sind. Dabei lassen Tippfehler und maschinelle Fehlleistungen, die Bachmann zu entsprechenden Reflexionen angehalten haben, die Frage nach dem spezifischen ‚Gedächtnis‘ der Maschine ebenso dringlich erscheinen wie jene nach einem passenden Modell zur Beschreibung der insgesamt ganz unterschiedlich konturierten Schreib- und Löschszenen, die vernetzt und verlinkt den Nachlaß-Komplex des Todesarten-Projektes ergeben.

---

Dirk Matejovski, *Literatur im Informationszeitalter*, Frankfurt am Main: Campus 1996; Timo Kozłowski und Oliver Jahraus (Hrsg.), *Elektronische Literatur*, Bamberg: Universität Bamberg 2000 (= *Fußnoten zur Literatur* 47); Saskia Reither, *Computerpoesie: Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer*, Bielefeld: Transcript 2003; Hansgeorg Schmidt-Bergmann und Torsten Liesegang (Hrsg.), *Liter@tur. Computer – Literatur – Internet*, Bielefeld: Aisthesis 2001; Roberto Simanowski, *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002; Roberto Simanowski (Hrsg.), *Literatur.digital. Formen und Wege einer neuen Literatur*, München: dtv 2002; Roberto Simanowski (Hrsg.), *Text + Kritik* 152 (Oktober 2001: *Digitale Literatur*); Beat Suter, *Hyperfiktion und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre*, Zürich: update 1999; ders. und Michael Böhler (Hrsg.), *Hyperfiktion. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*, Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld 1999 (= *nexus* 50); zu den möglichen Verbindungen zwischen elektronischem Schreiben und Hypertext: Jay David Bolter, *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates 1991; Eva Maria Jakobs, Dagmar Knorr und Karl-Heinz Pogner (Hrsg.), *Textproduktion. HyperText, Text, KonText*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1999; Rainer Kuhlen, *Hypertext. Ein nicht-lineares Medium zwischen Buch und Wissensbank*, Berlin u.a.: Springer 1991; George P. Landow, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1992; Stephan Porombka, *Hypertext. Zur Kritik eines digitalen Mythos*, München: Wilhelm Fink 2001.

Etwas anders verhält es sich bei Arno Schmidt. Zwar hegte Schmidt, wie *Ulrich Joost* ausführt, ein lebhaftes Interesse für Rechner und erste Computer. Er versuchte aber gerade dadurch, daß er die Leistungen dieser Maschinen von vornherein in Frage zu stellen neigte, die nicht nur technisch begründeten Fiktions- und Erkenntnismöglichkeiten des Schreibens von Hand und mit der mechanischen Schreibmaschine um so stärker zu pointieren. Dabei suchte Schmidt mit seiner „Typographiesemiotik“ ganz selbstverständlich nicht den Wissenschaftsregeln etwa eines logischen Positivismus zu genügen, konnte aber dadurch, vor allem im Spätwerk, die Notwendigkeit eines Sprach- und Schreibverständnisses, das seine materialen Grundlagen mitreflektiert, besonders gut zur Geltung bringen, und zwar auf eine Weise, die gerade im Computerzeitalter mit den beinahe schon selbstverständlich gewordenen Anforderungen an Schriftsteller, auch editorische Fähigkeiten zu besitzen oder zu erwerben, als wegweisend erachtet werden kann.

Im Zentrum des Beitrages von *Ulrike Landfester* steht das Theaterstück *Biografie: Ein Spiel* von Max Frisch. Das Stück dreht sich um die Frage, was von einem Leben durchs Schreiben und also durch Schrift (Biografie) übrigbleiben kann oder soll: als Geschichte oder als Entwurfsmöglichkeit. Die Antworten auf diese Frage werden in Frischs Stück allerdings in dem Maße unselbstverständlich, wie die Handlung des Stücks in eine (für Schreibszenen tatsächlich insgesamt typische) metaleptische Struktur verwickelt ist: Was dem geschriebenen Stück als Schreibprozeß vorangegangen sein muß, erscheint nachträglich *im* Stück auf der Ebene der Handlung wiederum als Inszenierung, die zwar gleichwohl auf ihre ‚Urszene‘ zurückverweist, deren Präsenz aber verloren ist, so daß sie, wenn deren Stellenwert trotzdem betont werden soll, stets ersetzt und umgeschrieben werden muß etc. – Diese Prozesse allerdings umschreiben sehr genau jenen prekären Freiraum zwischen (bereits) Geschriebenem und (immer noch) Schreibbarem, in dem sich Biografie, aber nicht nur sie, abspielt. Frischs Interesse gilt dabei, auch in seinen Tagebüchern, weniger den im engeren Sinne technischen Vorgaben, wohl aber den durch Kybernetik, Spielanleitungen und Programmtheorien aufgeworfenen Fragen nach den Spielräumen zwischen Notwendigkeit, Möglichkeit und Wirklichkeit im Kontext von ‚Vorschriften‘ und ‚Ich-Entwürfen‘ ganz unterschiedlicher Art.

Die ersten drei Beiträge dieses Bandes können auch als Hinweise darauf verstanden werden, daß wir es heutzutage, auch außerhalb der Literatur, immer noch – und erst recht – mit ganz unterschiedlichen Techniken und Praktiken des Schreibens – mit Parallelkulturen des Schreibens – zu tun haben. Die Differenzen sollten dabei allerdings erst recht nicht vergessen gehen: Wer *heute* von Hand oder mit der Schreibmaschine schreibt, tut dies unter anderen Vorzeichen als vor dreißig, fünfzig oder gar hundertfünfzig Jahren. Die ‚neuen‘ Medien bestimmen auch den Status der ‚alten‘ mit, die Möglichkeit der *Wahl* des Schreibgerätes charakterisiert auch das jeweilige Konzept des Schreibens. Netzkünstler und Netzschriftsteller arbeiten besonders auf dieser Konzeptebene, die jeweils wiederum auf ihre historischen Präfigurationen hin untersucht werden kann.



So reflektieren etwa Hypertext-Modelle auch Strukturprinzipien älterer Text-Phänomene wie jenes der Fußnote oder die Möglichkeit des Blätterns.

Vor allem die Enzyklopädie hat in diesem Zusammenhang, wie *Andreas Kilcher* ausführt, Vorbildcharakter gewonnen, indem sie als erste das Dispositiv einer nicht-linearen, nicht-hierarchischen, azentrischen *Textur* begründet hat. Man könnte von der Geburt eines neuen Zeitalters der Information aus dem Geist der Enzyklopädie sprechen. Die nicht-linearen Wissensprojekte der kybernetischen Informationsverarbeitung erweisen sich aus dieser Perspektive als neo-enzyklopädische Vorhaben. Gegenüber der alteuropäischen herrscht in der netzförmigen Enzyklopädie allerdings ein fragmentarischer Universalismus, in dem eine potentiell unbegrenzte Anzahl von Elementen vielfältige, ganz unterschiedlich kombinierbare Verbindungen eingeht. Im Bestreben, solche Verbindungen zu denken, sind die Schriften zur Kombinatorik vom barocken Lullismus über die romantische Enzyklopädie bis hin zur Informatik freilich einander wiederum verwandt, nur haben die tatsächlichen Schreibverfahren auf dem Weg zur Automatisierung und Digitalisierung ganz neue, auch ästhetisch neue Möglichkeiten ihrer medialen Realisierung gewonnen. Diese Möglichkeiten haben nicht von ungefähr in der Literatur einen Ort gefunden: Wie kein anderes Schreiben auf sich und seine formalen und medialen Bedingungen bezogen, macht die Literatur der Moderne den Prozeß der Enzyklopädisierung zum Thema und setzt ihn performativ um. Die Enzyklopädie des Netzes erweist sich auf diese Weise – umgekehrt – als eine literarische Praktik.

Ebenfalls eine Verschiebung der medienhistorischen Perspektive führt *Wolf-Dieter Ernst* vor, wenn er die Programm- und Oberflächenstrukturen von elektronischen Schreibprozessen nicht aus dem Aufkommen entsprechender technischer Gerätschaften herleitet, sondern in den Zusammenhang einer Geschichte einerseits der Kartografie und ihrer unterschiedlichen Produktions-, Darstellungs- und Leselogiken, andererseits der Mathematik und ihrer Kalküle stellt. So läßt sich etwa am Beispiel der um 1960 gegründeten Oulipo-Gruppierung (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) zeigen, daß die für elektronisches Schreiben grundlegenden Programme und mathematischen Verfahren bereits vor dem Bau rechnergestützter Schreibmaschinen Eingang in die literarische bzw. künstlerische Produktion gefunden haben. Das Interface hingegen, verstanden als Vermittlungs- und Übersetzungsebene zwischen (Schreib-, Rechen-)Maschinen und Lesern/Autoren, ändert sich mit dem Aufkommen bzw. mit den Inszenierungen eines jeden neuen Mediums, so daß auch die entsprechenden Schreibexperimente und -produkte jeweils – kartografisch – eine Neubeschreibung erfordern.

Daß diese Änderungen bereits von einigen Vertretern der Oulipo-Gruppierung selbst reflektiert worden sind, zeigt *Saskia Reither* in ihrem Beitrag. Neben Schriftstellern befanden sich innerhalb dieser Gruppierung bereits seit ihrer Gründung auch Mathematiker und Informatiker. 1981 gründeten Paul Braffort und Jacques Roubaud unter dem Namen A.L.A.M.O. (*Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs*) eine neue Gruppierung, die



sich hauptsächlich mit der Verbindung von Literatur und Informatik auseinandersetzte. Unter ihnen befanden sich auch ehemalige Oulipiens, deren Arbeiten wiederum auch diejenigen der Vertreter von A.L.A.M.O. inspirierten. Ein Beispiel dafür ist die 1989 vorgestellte Computerversion von Raymond Queneaus Sonettmaschine *Cent Mille Milliards de Poèmes*. Entwickelt wurden jedoch auch Poesiemaschinen, in denen die spezifischen Leistungen und Möglichkeiten des Computers noch besser zur Geltung kommen konnten. Kennzeichnend für all diese Maschinen ist das Konzept eines ‚doppelten Textes‘: des Programms, das die Befehle ausführt, und der Visualisierung, der Anzeige auf der Bildschirmoberfläche.

Unterscheidet sich digitale Literatur und Kunst von anderer Literatur und Kunst, dann darin, daß sie die für digitale Datenverarbeitungsprozesse insgesamt kennzeichnenden medialen Bedingungen ihrer Produktions-, Distributions- und möglichen Rezeptionslogik an den Übersetzungsmöglichkeiten und -schwierigkeiten *zwischen* diesen ‚Texten‘ reflektiert oder zumindest exponiert. Denn genau in diesem Zwischenbereich spielen sich digitale Datenverarbeitungsprozesse ab, zumeist unbemerkt oder nur an Störungen erkennbar. Dem Titelbild dieses Sammelbandes liegt eine Abbildung zugrunde, die diesen Zwischenbereich selbst zur Darstellung zu bringen sucht. Das, was normalerweise nicht erscheint, die Programmschrift, ist in eine Oberflächendarstellung verkehrt, bringt sich darin als Intervention des Codes im Sichtbaren zur Geltung. Die Abbildung stammt aus der von Margarete Jahrmann und Max Moswitzer konzipierten und realisierten interaktiven Netzwerkinstallation LinX3D von 2000. LinX3D inszeniert eine Spielkonsole, ähnlich denen in Spielsalons. Der Spieler wird von einer Überwachungskamera aufgenommen und als Textbild, als Zeichensatz-Video (ASCII) in ein Online-Spiel integriert. Weitere Spieler, die sich über herkömmliche Computerterminals eingeloggt haben, werden im virtuellen Spielfeld von ihren ASCII-Login-Files repräsentiert. Dabei können, allein oder gemeinsam mit den Avataren der Mitspieler, unterschiedliche Ebenen der dreidimensionalen Zeichen-Umgebung erobert werden. Ein weiteres Element der Installation, die gleichzeitig in Barcelona, Karlsruhe, Tokyo und Graz zu sehen war, bildet eine eigens für LinX3D geschriebene Science-fiction-Geschichte von Erik Davis. Elemente dieser Geschichte wurden als Layer zwischen die anderen Datenspuren gelegt. Im Unterschied zu den allgegenwärtigen hyperrealen 3D-Simulationen, blendet die reduzierte ASCII-Ästhetik von LinX3D ihre medialen – auch medienpolitischen – Bedingungen und Kontexte nicht aus, sondern thematisiert diese und führt sie vor.<sup>32</sup>

Mit einem – mindestens – ‚doppelten Text‘ operiert auch Susanne Berkenheger in ihrem Hypertext *Hilfe! Wie Uwe Wirth* in seinem Beitrag zu *Hilfe!* zeigt, erfordert ein ‚doppelter Text‘ stets eine doppelte Kompetenz derer, die elektro-

---

<sup>32</sup> Weitere Informationen zu LinX3D finden sich unter <<http://linX3D.konsum.net>> (10. 11. 2005).

nische Hypertexte verfassen. Vor allem fungieren Autorinnen und Autoren von Hypertexten nicht mehr nur als buchstabensetzende Verfasser von Texten, sondern auch als linksetzende Verknüpfer – als Zusammenschreiber. Im Begriff der ‚Hyper-Scription‘ faßt Wirth alle unsichtbaren, programmgesteuerten Akte digitalen Zusammenschreibens, aber auch alle sichtbaren textuellen Inskriptionen am Rahmen von Hypertexten zusammen. Daß diese Akte und Inskriptionen wiederum offensiv in das Darstellungsverfahren einer ‚Hypertext-Performance‘ integriert werden können, läßt sich an Berkenhegers Hypertext *Hilfe!*, der nicht nur mit Hyperlinks, sondern vor allem auch mit Pop-Up-Fenstern operiert, besonders gut demonstrieren. *Hilfe!* führt dem Leser die Rahmenbedingungen digitalen Schreibens dramatisch vor Augen, zeigt aber auch, daß der Rezipient – entgegen der gängigen Hypertextideologie vom gleichberechtigten ‚mitschreibenden‘ Leser – dem Hypertexttaumel auch mehr oder weniger hilflos ausgesetzt sein kann.

Beim ‚doppelten Text‘ setzt schließlich auch *Beat Suter* an, wenn er von der Feststellung ausgeht, daß dem Schreibprozeß im Sinne des Formulierens eines Textes stets ein zweiter Schreibprozeß unterlegt werden oder bereits vorangegangen sein muß: das Programmieren der entsprechenden Programme, die wiederum nur unter bestimmten, wandelbaren technischen Voraussetzungen laufen. In dieser Verdoppelung der Schreibprozesse liegt denn auch ein Vielfältigungsgrund der spezifischen technischen Widerstände, die sich beim elektronischen Schreiben einstellen können. Diese Widerstände und die daran anschließenden Reflexionen bilden den Auftakt des Beitrags. Im weiteren steht die Geschichte der Wandlungen und der technischen Voraussetzungen von Textverarbeitungsprogrammen im Vordergrund, deren Genealogie in den jeweils neuen Programmen entlang den einzelnen zwischenzeitlich integrierten Funktionen (von Cut & Paste bis Korrekturvorschlägen und Konvertierungen in Hypertext-Formate) studiert werden kann. Versäumnisse, Chancen und jüngste Entwicklungen kommen dabei ebenso zu Wort.

Inwiefern elektronisches Schreiben nicht nur auf Computern mit Tastatur, Maus, Bildschirm und gegebenenfalls Drucker stattfindet, zeigt *Andreas Bernard* exemplarisch in seinem Beitrag zur SMS-Lyrik. Tatsächlich hat das zunächst kolossal unterschätzte SMS-Format der latent anachronistischen Gattung ‚Lyrik‘ zu einer Wiederbelebung verholfen, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, daß das Display eines Handys, als privater, uneinsehbarer Bereich, den Tonfall der Intimität gewissermaßen herausfordert. Aber auch formalen Ansprüchen – vom gezielten Zeilenbruch abgesehen – scheint das SMS-Format entgegenzukommen. Alles etwa, was in Hugo Friedrichs Standardwerk zu den konstitutiven Kriterien der Gedichtsprache gehört – Reduktion, Verdichtung, Fragmentarität –, findet in den medientechnischen Vorgaben des ‚Short Message Service‘ beste Bedingungen. Die Limitierung auf 160 Zeichen, bis vor kurzem auf allen Geräten obligatorisch, macht jedenfalls eine erfinderrische Verknappung nötig, die in entsprechenden SMS-Literaturwettbewerben auch ansehnliche Ergebnisse gezeitigt hat. Kein Wunder, erinnern die ent-

sprechenden Texte an den Telegrammstil, der bereits in der Lyrik des Expressionismus zu Literatur avancierte. Ob die SMS-Lyrik von vergleichbarer Qualität ist, zählt dabei weit weniger als die Einsicht, daß die Frage nach der Qualität eher ablenkt von den dynamischen Ordnungen der Literaturgeschichte, denn womöglich, so Bernard, ist eine Gattung wie Lyrik genau aus dem Grund noch am Leben, weil sie sich immer wieder den Grenzen eines technischen Formats wie selbstverständlich gefügt hat. Immerhin ist die Frage, welche Bedeutung formalen Einschränkungen für die literarische Produktion zukommt, ein wiederkehrendes Thema der Lyriktheorie.

Ein weiterer Aspekt ist Gegenstand der folgenden Beiträge: Mit den Möglichkeiten elektronischer Text- und Bildverarbeitung haben sich auch die philologischen Werkzeuge verändert, die es erlauben, Schreib- und Überlieferungsprozesse zu *dokumentieren* und zu *analysieren*. Diese Werkzeuge lassen auch vergangene Schreibweisen, deren Ergebnisse bislang womöglich nur in gedruckter, gesetzter Form vorlagen, in einem neuen Licht erscheinen – zum Beispiel, wenn elektronische Editionen mit hochaufgelösten Scans (auch hier handelt es sich um Remediationen) von Handschriften arbeiten oder Varianten in der Überlieferung von Texten sowie ihrer Genese und Transformation interaktiv dargestellt werden. Die letzten drei Beiträge setzen sich mit den editionsphilologischen Möglichkeiten und Grenzen der Analyse und Dokumentation von Schreib- und Überlieferungsprozessen im digitalen Zeitalter auseinander.

Ein persönlicher Zwischenrückblick von *Roland Reuß* auf seine bisherige editorische Arbeit, die durch die Errungenschaften, aber auch die Komplikationen von immer neuen Rechner-, System- und Programmgenerationen bestimmt worden ist, bildet hierzu den Auftakt. Mit dem Entscheid, für die Berliner, dann Brandenburger Kleist-Ausgabe auch die satztechnische Herstellung zu übernehmen, weil nur dadurch Zeilen- und standgenaue Transkriptionen in vertretbarem Zeitrahmen gefertigt werden konnten, betreten die Herausgeber neues Terrain. Der Korrekturaufwand, den eine traditionelle, über eine Setzerei laufende Produktion notwendig gemacht hätte, war größer, als sich in die Traditionen der Typographie und die Abläufe beim *desktop publishing* einzuarbeiten. Andererseits bestand und besteht eine Grundschwierigkeit editorischer Arbeit mit dem Computer darin, daß Abbildungen von Handschriften im Verbund mit Zeilen- und standgenauen Transkriptionen in der Bild- und Text- bzw. Schriftbearbeitung Lösungen erfordern, die immer wieder neu erfunden bzw. den laufend neu entwickelten Geräten und Programmen, sofern man sich auf sie einlassen will oder dazu gezwungen ist, angepaßt werden müssen. Die Ausführungen von Reuß machen zudem deutlich, wie sehr editorische Arbeit ihrerseits als ein Schreibprozeß zu verstehen ist, der besonders durch seine spezifischen Widerstände zu Reflexionen Anlaß geben kann, die wiederum über die editorische Arbeit im engeren Sinne weit hinausweisen: bis hin zur Frage etwa, welche Folgen die Digitalisierung, die bereits vom Wort her den Finger (lat. *digitus*) bzw. das Zusammenspiel der Finger beim Tippen, nicht aber

den Daumen und das zupackende Schreiben mit Stift und Papier zu umwerben scheint, für die Fähigkeit, etwas zu ‚begreifen‘, haben könnte.

Ein konkretes Editionsprojekt auf digitaler Basis hingegen stellt *Alexandra Braun-Rau* vor. Der Beitrag zeigt am Modell einer dialogischen Hypermedia-Plattform und am Beispiel von Shakespeares *King Lear*, welche neue Möglichkeiten das elektronische Medium für die kritische Edition unterschiedlicher Textfassungen und die Darstellung der mit dem Material verbundenen entstehungs- und rezeptionsgeschichtlichen Aspekte bieten kann. Noch Mitte des 20. Jahrhunderts zielte die anglo-amerikanische Editionswissenschaft bei der Erstellung kritischer Editionen darauf ab, einen möglichst definitiven Lesetext aus den überlieferten Zeugen eines Werks zu erstellen. Dabei wurde aus unterschiedlichen Entstehungsstufen ein Text kompiliert, der dem Willen des Autors am nächsten kommen sollte. Analog zu den Entwicklungen in benachbarten Disziplinen hat sich in den letzten Jahrzehnten jedoch auch in der anglo-amerikanischen Editionsphilologie ein Wandel vollzogen. Die Entstehung eines literarischen Werks wurde nun nicht mehr als Produkt eines zielgerichteten Autorschaffens, sondern als dynamischer Prozeß begriffen. Grundlage hierfür war die Erkenntnis, daß unterschiedliche Schreib- und Publikationsphasen Textfassungen herausbilden, die bei der kritischen Edition nicht auf einen singulären Text reduzierbar sind. Angesichts der Tatsache, daß die Texte Shakespeares seit ihrer Entstehung vielschichtigen Produktions- und Rezeptionsprozessen unterworfen waren, die ihre Gestalt entscheidend beeinflußten, erscheint an elektronischen Shakespeare-Editionen vor allem die Möglichkeit vielversprechend, das Paradigma des kritisch edierten – eindeutig erscheinenden – Lesetexts abzulösen zugunsten einer Orientierung an einem prozessualen Textverständnis, das die jeweiligen Entscheidungsmöglichkeiten transparent hält und eine aktive Partizipation von seiten des Benutzers bereits in der Programmstruktur zuläßt.

Einen solchen Paradigmenwechsel hat auch *Michael Stolz* im Blick, wenn er die Möglichkeiten der Darstellung mittelalterlicher Schriftlichkeit im digitalen Medium am Beispiel des Basler Parzival-Projektes skizziert. Dieses unternimmt nicht mehr den Versuch einer stemmatologischen Rekonstruktion eines nicht mehr einholbaren Urtextes, sondern geht von einer prinzipiellen Varianz handschriftlicher Überlieferung aus. Bei der Analyse der Überlieferung volkssprachiger Texte des Mittelalters gewinnt vor allem das Konzept des *unrooted tree*, des wurzellosen Baums, an Bedeutung. Bei der Einrichtung elektronischer Texteditionen kommt dieses Modell ebenso als Vorbild in Frage wie die von Deleuze und Guattari entwickelte Netzwerktheorie oder die nur auf den ersten Blick abgelegenen erscheinenden Methoden und Modelle der Evolutionsbiologie, die zunehmend darauf verzichten, hierarchisch strukturierte Linearitäten ein für alle Mal festzulegen. Mit diesem Abschlußbeitrages des Bandes ist zugleich der Bogen zurück zum Eröffnungsbeitrag des ersten Bandes der Reihe *Zur Genealogie des Schreibens* geschlagen, der ebenfalls von Michael Stolz stammt und von dem aus sich eine mögliche Verbindung zwischen den *Schreibszenen im*

*Zeitalter der Manuskripte* und jenen *im digitalen Zeitalter* abzeichnet: Eine Analyse der Ergebnisse vergangener Schreib- und Überlieferungsprozesse kann, wenn sie ihre eigene Geschichtlichkeit nicht negieren will, nicht darauf verzichten, ihre gegenwärtigen Medien der Analyse und Darstellung zu thematisieren und deren Erkenntnismöglichkeiten und -grenzen zu erproben. Bringen elektronische Editionen etwa die „rhizomartigen Wurzeln mittelalterlicher Textualität“ zur Darstellung, dann verbindet sich damit kein Anachronismus, sondern die Einsicht, daß der Computer Textverhältnisse zum Ausdruck bringen kann, die von der Sache her weder historisch dem Medium etwa des gedruckten und gleichförmig vervielfältigten Buches angemessen sein konnten noch gegenwärtig auf die Darstellungsmöglichkeiten eines solchen Mediums reduziert werden sollten.

Denkt man an das derzeit vorangetriebene Projekt von Google mit dem Ziel, rund fünfzehn Millionen Bücher aus fünf Bibliotheken in den USA und Großbritannien zu scannen und ins Netz zu stellen, dann läßt sich erahnen, wie sehr editionsphilologische Bemühungen in einem etwas erweiterten Sinne den Umgang mit den Produkten vergangener Schreibprozesse noch prägen und verändern dürften. Doch nicht nur Remediationen von Ergebnissen *vergänger* Schreibprozesse, auch die Veröffentlichungspraktiken und -gesten *gegenwärtigen* Schreibens zeitigen Effekte, die sich nur unter Bedingungen elektronischer Vernetzung einstellen können. Man denke etwa an den derzeitigen Boom von Internet-Tagebüchern in Form von Weblogs, auch Blogs genannt, in denen selbst Popstars wie Moby fast täglich Einblicke in ihre, wenn auch nicht immer besonders interessanten, Erlebnisse geben. Festgehalten werden kann jedoch, daß diese Veröffentlichungspraktiken – zu denken ist auch an Chat-Foren – die zeitliche Distanz zwischen dem Moment des Schreibens und dem Moment der Veröffentlichung erheblich verkürzen und zudem die Ergebnisse des Schreibens welt- bzw. netzweit verfügbar machen, ohne daß die Darstellung und Distribution dieser Ergebnisse auf eine Materialisierung auf dem Papier angewiesen wäre – mit weitgehend wohl noch unabsehbaren Folgen für die Qualität des, so könnte man es nennen, ‚philologischen Gedächtnisses‘.

Ob man so unterschiedliche Tätigkeiten wie Programmieren, Chatten, SMS-Schreiben oder auch einfach nur das Anfertigen von Word-Dateien mit dem Begriff des digitalisierten oder des elektronischen Schreibens sinnvoll fassen kann, ist gewiß fraglich. Literarische Experimente, die auf CD-ROM vertrieben werden, folgen andern Regeln als Projekte auf dem Internet, die gegebenenfalls auf ein partizipierendes Mitschreiben hin angelegt sind. Copy-und-Paste-Techniken, so wie sie jedem Benutzer von Textverarbeitungsprogrammen geläufig sind, Archivierungs- und Ordnungsfunktionen, Verfahren der Kombinatorik und Hypertextualität folgen – als mögliche Formen elektronischen Schreibens – ganz unterschiedlichen Logiken und ebenso unterschiedlichen technischen und historischen Vorgaben.

Im Hinblick auf letztere, die historischen Vorgaben, eröffnet diese – gegenwärtige – Heterogenität allerdings auch die Möglichkeit einer historischen Per-

spektivierung – einer historischen Perspektivierung in einem ganz und gar nicht-restaurativen Sinne, also nicht in dem Sinne, daß das elektronische Schreiben eine Vorgeschichte hat, von der her sich alles erklären und situieren ließe, sondern umgekehrt: Diese Vorgeschichte – und diese Vorgeschichte ist die heute erkennbare und schreibbare Geschichte des Schreibens – entsteht erst aus der Perspektive derjenigen Phänomene und medialen Rahmungen, die für gegenwärtige Schreib- und Überlieferungsprozesse – in ihrer Heterogenität – bestimmend sind.<sup>33</sup> Von ihnen aus werden die Differenzen und Parallelen zu vergangenen Ereignissen des Schreibens und ihrer Überlieferung – in ihrer Distanz oder unheimlichen Nähe – erst auf eine Weise beschreibbar, die Anspruch auf Relevanz erheben kann. Fast also könnte man sagen, daß das Projekt „Zur Genealogie des Schreibens“ mit der Sammlung der Beiträge in diesem Buch zu sich kommt: zu seinem Ausgangspunkt jedenfalls, nicht zu seinem Endpunkt.

---

33 Von dieser Heterogenität zeugt auch die Wahl der Publikationsform der hier versammelten Beiträge. Sie erscheinen in einem Buch, sie hätten aber auch auf dem Netz publiziert werden können. Eingegangen sind die Beiträge, wie heute üblich, alle in elektronischer Form, als E-Mail-Attachments, allerdings bereits im Wissen darum, daß sie schließlich in Buchform präsentiert würden. Längst ist es selbstverständlich geworden, Remediationen nicht nur von analogen in digitale Datenträger, sondern auch umgekehrt zu praktizieren. Zwar verhalten sich Medien gegenüber ihren Inhalten indifferent, aber eben dadurch werden die zunehmend wählbar gewordenen Medien in ihrer Spezifik gezielter einsetzbar. Diese jeweilige Spezifik allerdings unterliegt ihrerseits Wandlungen. So hat sich gerade das Medium Buch in den letzten zwanzig Jahren insofern gewandelt, als sich das Verlags- und Druckgeschäft zunehmend auf die Digitalisierung eingestellt hat, was zu entsprechenden Veränderungen der Abläufe (und somit auch der Produkte) führte. In seiner Eigenschaft als handgreiflicher, materialisierter Ausdruck wird es das Buch aber wohl – hier lohnt es sich, die gewohnte Perspektive umzukehren – mindestens noch so lange geben, wie es Computer mit In- und Output geben wird. Indem das Buch – im Rahmen der Möglichkeiten des Buchdrucks – remediationsfähig ist und zudem seine eigene Materialisierung impliziert, bleibt es auf seine Weise beständig und zukunfts offen. Diese Form der Beständigkeit und Zukunftsoffenheit des Buches kann gegenüber der Flüchtigkeit digitaler Oberflächendarstellungen sogar wiederum als ‚Epoché‘ des digitalen Zeitalters bestimmt werden. Als Konkurrenz- oder Alternativmedium wäre dann das Buch zugleich als das – oder zumindest als ein weiteres – Medium zu bestimmen, das sich besonders eignet, zur Reflexion ‚anzuhalten‘, weil es sich in seiner Materialität als verhältnismäßig stabil erweist – mit dem Beileitproblem allerdings, sich mindestens so schwerfällig im Hinblick auf die Möglichkeiten seiner Distribution zu verhalten.