

Sonderdruck aus/Offprint from

Medium Buch

Wolfenbütteler interdisziplinäre Forschungen

In Zusammenarbeit mit dem Wolfenbütteler Arbeitskreis
für Bibliotheks-, Buch- und Mediengeschichte
herausgegeben von der Herzog August Bibliothek

Redaktion: Hartmut Beyer und Sandra Simon

2 (2020)

Inszenierung des Buchs im Internet

Herausgegeben von Philip Ajouri und Ute Schneider

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Anschrift der Redaktion
Herzog August Bibliothek, Postfach 13 64, 38299 Wolfenbüttel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de/> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <https://www.dnb.de/>.

<https://www.harrassowitz-verlag.de/>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2021

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Redaktion: Hartmut Beyer und Sandra Simon

Satz: Nicola Willam, Berlin

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum, Druckerei und Verlags-AG

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISSN 2699-9625
eISSN 2748-5161
ISBN 978-3-447-11653-4

DOI Zeitschriftenreihe 10.13173/2699-9625
DOI Titel 10.13173/WIF.2

Inhalt

Vorwort

FORSCHUNGSBERICHT

Ute Schneider und Philip Ajouri

Bilder vom Lesen in der bildenden Kunst: ein Forschungsüberblick 5

INSZENIERUNGEN DES BUCHS IM INTERNET

Julia Nantke

Das Buch als Werk – Zur Inszenierung von Büchern in digitalen
Forschungsumgebungen 35

Anke Vogel

Cover Reveals bei Instagram – Emotional-ästhetische Neuinszenierung
von Buchankündigungen 53

Christoph Benjamin Schulz

Die Zukunft des Buches ist noch nicht vorbei – Zur Parallelität
analoger und digitaler Inszenierungen von Bookishness in der
aktuellen literarischen Praxis 65

Maria Kraxenberger und Gerhard Lauer

Die Plattform als Bühne – Zur Inszenierung von *wreaders* 99

Stephanie Willeke

Der literarische Weblog als digitales Gedächtnismedium – Erinnerungen
als Schreib- und Rezeptionspraktiken in Benjamin Steins *Turmsegler* 119

Marlene Meuer

Goethesche Telepathie? Die medienkünstlerische Inszenierung von
Schreib- und Lektürepraktiken in der Webseiten-Trilogie *Methodology
for Writing I.-III.* des Prager Künstlers Zbyněk Baladrán 135

IV Inhalt

TAGUNGSBERICHT

Cornel Dora

Fenster zur Ewigkeit – Die ältesten Bibliotheken der Welt 159

NACHWUCHSFORUM

Moritz Döring

Werk und Journal in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 163

Daniela Gastell

Frauen als Unternehmerinnen in den Familienunternehmen des
deutschen Verlagsbuchhandels – Forschungsbericht und Projektskizze 177

Anita Markó

Netzwerke literarischer Intellektueller – Eine Analyse ihrer
Verbindungen in ungarischen Druckschriften zwischen 1473 und 1600.
Thesen und Forschungsbericht 199

PROJEKTBERICHTE

Anna Lingnau

Der Fachinformationsdienst Buch-, Bibliotheks- und
Informationswissenschaft (FID BBI) – Neue Inhalte in neuem Gewand 217

Ute Schneider

Gründung des Netzwerks Leseforschung 221

Bettina Wagner

Die Graphiksammlung des Bamberger Dürerforschers Joseph Heller
(1798–1849) – Ein DFG-Projekt der Staatsbibliothek Bamberg 223

Autorinnen und Autoren 226

MARLENE MEUER

Goethesche Telepathie?

Die medienkünstlerische Inszenierung von Schreib- und Lektürepraktiken in der Webseiten-Trilogie *Methodology for Writing I.-III.* des Prager Künstlers Zbyněk Baladrán

1 Einleitung – Das Buch in der Medienkunst

Zur Inszenierung des Buchs im Internet zählt auch seine Inszenierung in der Medienkunst. Hier geht es, anders als auf kommerziellen Webseiten oder in den Social Media, nicht um Vermarktungsstrategien oder um Selbstinszenierung von Individuen, sondern um poetologische, medienästhetische und künstlerische Reflexionen. Ein einschlägiges Beispiel hierfür bietet die Webseiten-Trilogie *Methodology for Writing I.-III. (metodologie psaní I.-III.)* des international mehrfach ausgezeichneten tschechischen Künstlers Zbyněk Baladrán (*1973 in Prag). Wie die nachfolgende Analyse dieser Webseiten vor Augen führt, sind Untersuchungen zur Inszenierung des Buchs in der Medienkunst weniger an literatursoziologische Perspektiven anschlussfähig als zum Beispiel an die inzwischen breite Forschung zur ‚Schreibszene‘,¹ wenngleich die Medienkunst das, was in der Schreibszenenforschung kartografiert wird, künstlerisch transzendiert. Auch wenn die digitale Medienkunst aus der Optik der Schreibszenen- und Schreibprozessforschung bislang kaum in den Blick geraten ist,² zeigen etwa neue Forschungen zur ‚Literarizität‘ in der Medienkunst,³ dass die Medienkunst als solche sehr wohl auch für literaturwissenschaftliche Fragestellungen ein gewinnbringendes Terrain sein kann. Was den Gegenstand, also das Buch selbst betrifft, so wirft eine

- 1 Die Schreibszenen- und Schreibprozessforschung avancierte seit Beginn der 2000er zu einem wichtigen Gegenstand der Literatur- und Kulturwissenschaft. Die von Martin Stingelin herausgegebene Schriftenreihe *Zur Genealogie des Schreibens* zählt inzwischen 23 Bände.
- 2 Sowohl zu Schreibszenen im digitalen Zeitalter und im Zusammenhang mit portablen Medien als auch zum künstlerischen Charakter von Schrift existieren hingegen bereits Studien. Siehe Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hrsgg.): „System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. München, Paderborn 2006; Martin Stingelin, Matthias Thiele (Hrsgg.): *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*. München 2010; Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert, Klaus Ulrich Werner (Hrsgg.): *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Paderborn 2018.
- 3 Siehe hierzu den Artikel von Claudia Benthien: *Literarizität in der Medienkunst*. In: Dies., Brigitte Weingart (Hrsgg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin, New York 2014, S. 265–284; sowie Dies., Jordis Lau, Maraike M. Marxsen: *The Literariness of Media Art*. London, New York 2019.

Analyse von Baladráns Webseiten-Trilogie allerdings auch die Frage auf: Geht es bei der Inszenierung des Buchs in der digitalen Medienkunst überhaupt um das Buch? Da das Buch im Netz *per definitionem* nicht als Buch in Erscheinung treten kann, sondern allenfalls als Fotografie eines Buches, als mediale Imitation oder als Aufnahme in einem Video, sind mit ihm in medienkünstlerischen Werken entsprechende Themen verbunden: Fragen nach historischem Medienwechsel, nach neuartigen literarischen Hybridformen, nach Wissensordnungen, nach Kommunikation. Dort, wo sich mediale ‚Auflösungsprozesse‘ des Buches Geltung verschaffen, entstehen in Form von literarisch-medienkünstlerischen Gattungshybriden zugleich neue Kunstformen des Literarischen.

2 Die Webseiteninstallation *Methodology for Writing*

Mit der Trilogie *Methodology for Writing I.-III.* bietet Zbyněk Baladrán insgesamt drei Webseiten, die Schreib- und Lektürepraktiken und ihre verschiedenen medialen Möglichkeiten in der medienkünstlerischen Inszenierung verschränken. In den Stationen der Trilogie werden sowohl die etablierten Topoi textueller Materialität aufgerufen als auch durch die Verwendung neuer medialer Möglichkeiten überschritten. Alle drei Webseiten reflektieren literarische Schreib-, Lektüre- und Kommunikationsprozesse – das ‚Buch‘ tritt dabei jedoch vornehmlich symbolisch in Erscheinung, und zwar als das, was Literatur repräsentiert. In einer Zeit, in der sowohl konventionelle Schreib- und Lektüreprozesse in Auflösung begriffen sind als auch das, was Literatur ist und sein kann, in neuen medienkünstlerischen Räumen neu verhandelt wird, erscheint das Buch also nicht mehr funktional, als Kommunikationsmedium, sondern als metapoetisches Symbol. Das heißt: Das Bild des Buches dient als Symbol der Reflexion darüber, was Literatur und Dichtkunst ist und was den Literaturbegriff ausmacht. In diesem Sinne ist es ein ‚meta-poetisches Symbol‘ im Wortsinn: ein Symbol für die Reflexion über Dichtkunst.

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, an welche Medien und Vorstellungsmuster von Textproduktion und -rezeption die Trilogie anknüpft und inwiefern durch mediale und künstlerische Hybridisierung hier neue Kunstformen des Literarischen entstehen. Methodisch verbindet der Beitrag dabei Perspektiven der Interart-Studies⁴

4 Perspektiven der Interart-Ästhetik skizziert Fischer-Lichte 2010 einerseits unter Rückgriff auf die kulturgeschichtlich berühmten Konzepte von Lessings *Laokoon*-Schrift und Wagners Idee des Gesamtkunstwerks und andererseits, indem sie die Begriffe „Performativität, Intermedialität und Hybridisierung“ (S. 28) als Fluchtpunkte künftiger Interart-Theorie reflektiert. Vgl. Erika Fischer-Lichte: Einleitung. In: Dies., Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg (Hrsgg.): *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Bielefeld 2010, S. 7–29.

und der Intermedialitätsforschung⁵ mit solchen der ‚Schreibszene‘⁶ und der Performativitätstheorie. Denn was in der Trilogie vor Augen geführt wird, das sind, vergleichbar mit der Sprechakttheorie von John L. Austin, Akte des Schreibens und der Lektüre. Nur handelt es sich hier um ‚Schreibakte‘, die, während sie das ausführen wovon sie sprechen, zugleich ihre medialen Kommunikationsbedingungen reflektieren. Um dies vorab an einem Beispiel aus der Trilogie zu illustrieren: In dem Kurzvideo *The Long-Ago Death of a Fly (A Methodology for Writing I.)* aus dem Jahr 2010 klaffen Wort und Bild auf den ersten Blick auseinander. Gemäß dem eingesprochenen Text beobachtet der Ich-Erzähler eine Fliege, die an einem Spätsommerabend hereinfliegt, auf dem Buch *Impressionen aus Afrika* von Raymond Roussel landet, vom Sprecher verscheucht wird und dann zu einer kleinen Wasserpfütze auf dem Tisch weiterfliegt. Das Bild des Videos zeigt hingegen etwas völlig anderes: zwei Hände, eine Schere, schwarzes Tonpapier und den Prozess des Schneidens, der das Papier in eine kunstvolle Form zerlegt. Was hier vor den Augen des Zuschauers entsteht, das ist, so weiß derjenige, der mit literaturtheoretischen Diskursen vertraut ist, lateinisch gesprochen, ein *textus*. Was Baladrán mit seinem Kurzvideo vorlegt, ist die Selbstreflexion eines Schreibaktes, der das vor Augen führt, wovon der Titel spricht und es zugleich künstlerisch überschreitet.

Inwiefern ist der Begriff der ‚Installation‘ für die Beschreibung von Webseiten geeignet? Er wurde hier aus der Kunstwissenschaft entlehnt, in der er eigentlich ein ortsgebundenes, raumgreifendes, dreidimensionales Kunstwerk meint; die Fläche einer Webseite ist aber nur zweidimensional und ihre beliebige Abrufbarkeit folgt eher der Logik des Archivs als derjenigen des Ereignisses. Der Begriff wurde hier deswegen gewählt, weil er einerseits das künstlerische *Arrangement* der verschiedenen Werkkomponenten betonen soll, und weil die Webseiten-Trilogie andererseits sogar Reminiszenzen einer ‚echten‘ Rauminstallation bietet (Abb. 1).

So kombiniert der erste Teil der Webseiten-Trilogie zwei verschiedene Werke. Es handelt sich zum einen um das Werk *Am I Blind?*, ein fiktives Gespräch zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Johann Peter Eckermann, das ursprünglich tatsächlich eine Rauminstallation war. Das heißt: Die Webseite bietet nicht nur das Skript des

5 Eine Übersicht über Konzepte der Intermedialitätsforschung bietet Dunja Brötz: Was ist komparatistische Intermedialitätsforschung? Eine Einleitung. In: Dies., Beate Eder-Jordan, Martin Fritz (Hrsg.): *Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme*. Innsbruck 2013, S. 11–40.

6 Siehe hierzu den Beitrag von Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben. In: Sandro Zanetti (Hrsg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin 2012, S. 269–282; außerdem Martin Stingelin (Hrsg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszene im Zeitalter der Manuskripte. München 2004 (Zur Genealogie des Schreibens; 1); Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hrsg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszene im Zeitalter der Typoskripte. München 2005; Christine Lubkoll, Claudia Öhlschläger: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Schreibszene. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*. Freiburg im Breisgau 2015, S. 9–21; sowie die Reflexionen in der Einleitung und die bibliographischen Angaben in den Anm. 1 und 2.



Abb. 1: Die Webseite *Methodology for Writing I.* © Zbyněk Baladrán

Dialogs, sondern zeigt auch Fotos von diesem Skript, auf welchen zu sehen ist, wie es in zehnfachem Papierausdruck auf einer Schiene von der Decke hängt und längs einer Wand aufgereiht präsentiert wird. Dass diese Rauminstallation gegenüber dem ‚puren Text‘ den Vorrang hat, bringt die Werkbezeichnung unter dem Titel von *Am I Blind?* zum Ausdruck. Dort heißt es: „metal bar, print on paper, 2mx0,30m / 2011“. Dem Dialog zwischen Goethe und Eckermann auf derselben Webseite zugeordnet ist ein zweites Werk, das bereits erwähnte Kurzvideo mit dem Titel *The Long-Ago Death of a Fly*, bei dem es sich zumindest insofern um den ‚eigentlichen‘ ersten Teil der ‚Methodenlehre des Schreibens‘ handelt, als es früher entstanden ist; es stammt aus dem Jahr 2010. Dieses Video trägt überdies den expressiven Untertitel *A Methodology for Writing I.* Das folgende Kapitel widmet sich einer Analyse dieses Kurzvideos; das daran anschließende Kapitel wendet sich dem Dialog *Am I Blind?* zu.

3 Das Kurzvideo *The Long-Ago Death of a Fly*

Die verblüffende Besonderheit des Kurzvideos *The Long-Ago Death of a Fly* ist,⁷ dass es einen Schreibakt im Wortsinn vor Augen führt – und doch etwas ganz anderes zeigt, als man erwarten würde. In welcher Form tritt der Text hier in Erscheinung? Darauf lassen sich mehrere Antworten geben. Zunächst die offensichtlichen: Der Text wird im Video eingesprochen, auf Tschechisch. Das Video bietet zudem englische Untertitel. Außerdem ist der Text, mit „Script“ überschrieben, auch auf der Webseite selbst nachzulesen; das „Script“ wurde dort unter dem Video platziert. Bevor wir uns einer vertieften Reflexion darüber zuwenden, welches Verständnis von ‚Text‘ und welchen Textbegriff das Werk vermittelt, sei kurz resümiert, wovon er überhaupt erzählt: Die Prosaminatur rückt wie im Vergrößerungsglas die Erscheinung einer Fliege in den Fokus, und mehr ‚Handlung‘, als einleitend bereits resümiert, bietet sie nicht: Die Erzählung beginnt mit der Beschreibung ihres Aussehens, blickt in die Vergangenheit nur insoweit zurück, als erwähnt wird, wie sie an einem Sommernachmittag hereinflog, und verfolgt dann einige wenige Stationen der Fliege durch den Raum, wobei jedes Mal minutiös die Erscheinung und das Verhalten der Fliege geschildert wird. An insgesamt nur zwei Stellen im Raum lässt sich die Fliege nieder, auf dem Cover des Buches „*Impressions of Africa by Raymond Roussel*“ und auf einer „small puddle of water a few centimeters away which had been spilled on the smooth laminated table“. Auch wenn das, was der Videoclip audiovisuell als Textproduktion vorführt, von den Bildern abweicht, deren Imagination der eingesprochene Text evoziert, so bietet auch dieser plastische Erinnerungen an eine Schreibszene. Die wenigen Gegenstände, die der Sprecher erwähnt, sind das Buch, das auf dem Tisch liegt, und die Wasserpflütze daneben. Es handelt sich um Utensilien, die zu einer Schreibszene passen: Sie rufen den Gedanken an einen konzentrierten und angestregten Autor hervor, der sich mit dem, was er schreibt, in Schreibtraditionen einreicht. Hat er vor lauter Konzentration und Selbstversunkenheit sogar sein Wasserglas verschüttet? Von einem Wasserglas ist hier nicht die Rede, aber dieses würde zum Interior einer Schreibszene passen und die kleine Wasserpflütze auf dem Tisch erklären. Auch dass er das Wasser nicht aufgewischt hat, fügt sich ins Bild des völlig auf seine Schreibtätigkeit konzentrierten Autors. Doch besondere Beachtung gilt dem Buch, denn dieses bringt zum Ausdruck: Der Autor ist zugleich Leser. Mit den Utensilien einer Schreibszene: Tisch, Buch, Wasser(-glas), findet sich also eine leise Anspielung an eine tätige Autorfigur in der Szene, von welcher der Text erzählt. Doch visuell tritt der Text auf einer völlig anderen Ebene in Erscheinung: Als Papier, das durch zwei Hände und eine Schere in ein ‚Gewebe‘ zerlegt wird (Abb. 2).

7 Zbyněk Baladrán: *The Long-Ago Death of a Fly. (A Methodology for Writing I.)*. [Original: *Dávná smrt mouchy (metodologie psaní I.)*] 3'16", HDV, 2010. <http://www.zbynekbaladrán.com/methodology-for-writing/> [23.01.2021].



Abb. 2: Detail aus dem Video *The Long-Ago Death of a Fly*, 3'16", HDV, 2010. © Zbyněk Baladrán

Der eingesprochene Text gliedert sich in insgesamt drei Teile. Zwei Mal markiert der Wechsel der Sprechsituation eine Zäsur: „I stop writing“ und „Once again I stop writing“ lauten die Sätze, welche die beiden Zäsuren bilden. Diese Sätze erst geben darüber Aufschluss, dass hier eigentlich eine Szene der Textproduktion vor Augen geführt wird: Das, was entsteht, ist jener Text über die Fliege. Daran lässt auch die audiovisuelle Komposition des Videos keinen Zweifel, indem die beiden Hände, welche im Videoclip zu sehen sind und die das schwarze Tonpapier mit einer Schere zerschneiden, jedes Mal dann eindrucksvoll innehalten und pausieren, wenn der Sprecher sagt: „I stop writing.“ Dass die Textproduktion visuell als Entstehung eines Papiergefüges vor Augen geführt wird, erscheint mit Blick auf die Etymologie des Wortes, von lateinisch *textus*, sowohl konsequent als auch überraschend.⁸ *Textus* hieß zuerst ‚Geflecht, Gewebe‘; später, im übertragenen Sinn, ‚Gefüge‘; bevor es die heutige Bedeutungsdimension ‚Zusam-

8 Aage A. Hansen-Löve schlägt drei Korrelationstypen von Literatur und Bildender Kunst vor; vgl. Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne. In: Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Hrsgg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983, S. 291–360, hier S. 303–306; vgl. hierzu auch die Erläuterungen von Brötz: Intermedialitätsforschung (wie Anm. 5), S. 28–33. Gemessen an diesen Klassifikationsformen würde es sich hier um den zweiten Typus handeln: Um die „Transfiguration von *semantischen* Komplexen“ (Hansen-Löve: Intermedialität, S. 304; vgl. hierzu Brötz: Intermedialitätsforschung (wie Anm. 5), S. 29.

menhang der Rede, Text‘ annahm.⁹ An dieses semantische Spektrum erinnert das an sich puristisch wirkende Kurzvideo, nicht im strengen sprachgeschichtlichen Wort-sinn, sondern eher auf einer assoziativen Ebene. Es zeigt, wie Papier *Struktur* erhält. Schneiden erscheint hier als Sinnbild der ‚textuellen‘ Formgebung. Besonders plastisch wird dieser Vorgang dadurch, dass es sich nicht um dünnes, weißes DIN-A4-Papier handelt (die vielleicht konventionellste Form der papiernen Textverbreitung), sondern um etwas größeres und festes, schwarzes Tonpapier. Die Struktur, die dieses Papier durch die Schere erhält, ist folglich nicht die eines *textilen* Gewebes; es entsteht kein Stoff aus kreuzförmig gewebten Fäden. Vielmehr ist das Gefüge sehr viel komplexer: Die Schere zieht mitunter Kreise, piekst die Ränder an, das Papier wird gefaltet und geknickt. Das Sinnbild, das für die Entstehung eines Textes gewählt wird, erinnert also an konventionelle Sprachbilder und weicht zugleich von ihnen ab. Denn es entfernt sich nicht nur von der ursprünglichen Wortbedeutung des *Webens* (immerhin seit der Antike eine weit verbreitete Metapher für die Textproduktion), sondern auch von einer Visualisierung, die als allererstes naheliegen würde: *das Beschreiben von Papier*. Das Papier wird hier nicht beschrieben, sondern es erhält eine mehrdimensionale Struktur. So lässt sich die eigenwillige Visualisierung vielleicht am ehesten als Kompositum aus zwei verschiedenen Metaphern erklären. Doch besonders bemerkenswert erscheint: Wenn man der hier vorgeschlagenen Interpretation folgt und die visuelle Darstellung des Videos als Metapher für die Entstehung eines ‚Textus‘ deutet – dann ist auffallend, dass die Reflexionsfigur des Textes, selbst in größter Abstraktion und virtuellen Räumen, hier an die Vorstellung von Papier gebunden bleibt. – Die Verknüpfung des Papiers mit der Vorstellung von Textproduktion ist aber vermutlich auch das Einzige, was konventionelle Erwartungen erfüllt. Im Ganzen läuft die visuelle Darstellung des Kurzvideos dem, was man erwarten würde, zuwider. Auch auf Inhaltsseite der Erzählung kehrt sich die Erwartungshaltung in den letzten beiden Sätzen um: Nicht die Autorfigur erscheint nunmehr als Herr über das Geschehen, vielmehr scheint die Fliege diese Rolle des aktiv Handelnden übernommen zu haben. „A few weeks later I return to the fly. It’s still here. / It is waiting patiently on a teaspoon and watching me“, so lauten die letzten Sätze der Prosaminiatur. Die Fliege ist nicht Gegenstand der Ablenkung, sondern der konzentrierten Beobachtung. Sie ist die Protagonistin der literarischen Erzählung. Schon dies könnte überraschen und konventionellen Erwartungshaltungen zuwider laufen. Doch in den Schlusssätzen gewinnt sie abermals an Bedeutung, indem sich sogar dieses Verhältnis umkehrt: Nicht die Autorfigur beobachtet die Fliege, sondern umgekehrt: Die Fliege beobachtet den Autor.¹⁰ Die Autorfigur diffundiert

9 Ein früher Schritt ist, dass *textus* auch für Sachen angewendet wird, die mit Weben nichts oder nichts mehr zu tun haben. So sagt Vergil über den Schild des Aeneas, der eine Schmiedearbeit ist, dass es sich bei den Bildern, die darauf dargestellt sind, um ein „non enarrabile textum“ handle (Aen. 8,625).

10 Als Spiegelung dieses Rangverhältnisses lässt sich auch der Umstand deuten, dass die Fliege, als sie zum zweiten Mal auf dem Buchcover landet, ausgerechnet auf dem Portrait des Autors Platz nimmt.

hier in ihr eigenes literarisches Kunstwerk. – Dass der Erzähler der Prosaminiatur, der im Rahmen der Erzählung die Rolle eines Schriftstellers innehat, nicht mit dem realen Autor gleichzusetzen ist – diese Perspektive folgt nicht nur einer erzähltheoretischen Binsenweisheit, sondern lässt sich überdies nicht auf den Charme der Prosaminiatur ein, die einem postmodernen Gedankenspiel folgt, frei nach Derrida: „Il n’y a pas de hors-texte“. – Realität erlangt hier nur das, was ‚textuell‘ Gestalt annimmt.

Wie einleitend bereits pointiert, handelt es sich bei diesem Kurzvideo um einen Akt des Schreibens, vergleichbar mit der Sprechakttheorie Austins: Was dargestellt wird, ist der Vollzug dessen, was der Titel des Kurzvideos ankündigt: *A Methodology for Writing I*. Statt eine Methodenlehre des Schreibens theoretisch zu erörtern, führt das Video konkret die Entstehung eines Textus, das heißt: einer Sprach- und Formkomposition, vor Augen. In diesem Sinne handelt es sich um einen symbolischen Akt, der in seinem Vollzug das hervorbringt, worauf er hinweist,¹¹ und folglich, in gewisser Hinsicht, um ein Musterbeispiel des Performativen. Austin bezeichnet Sprachhandlungen, die tun, was sie gleichzeitig beschreiben und dabei wirklichkeitsverändernd wirken, auch als ‚explizite Performativa‘¹² und Erika Fischer-Lichte charakterisiert deren Eigenschaften mit Blick auf Austins Theorie als „selbstreferentiell“ und als „wirklichkeitskonstituierend“.¹³ Es mag verwundern, dass das literarische Kurzvideo von Baladrán so stark an diese Eigenschaften des Performativen erinnert.¹⁴ Wie lässt sich dies erklären? Vermutlich eher nicht mit dem sogenannten *Performative turn* und der damit verbundenen Verbreitung performativitätstheoretischer Theorien seit den 1990er Jahren. Näher liegen drei andere Antworten: Zum Ersten partizipiert dieses Werk an einem mediengeschichtlichen Aushandlungsprozess darüber, was ein Text überhaupt ist. Das Performative wird also durch die mediengeschichtliche Umbruchsituation plausibel und erweist sich begrifflich als eine nachträgliche Zuschreibung.¹⁵ Dies ist die eine mögliche Antwort. Als andere mögliche Antwort liegt, zum Zweiten,

11 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität*. Eine Einführung. 2. unveränd. Aufl. Bielefeld 2013 (Edition Kulturwissenschaft; 10), S. 44.

12 John L. Austin: *How to Do Things with Words*. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955. Nachdr. d. 2. Aufl. Oxford 1992, S. 32: „explicit performatives“ (Hervorhebung im Original).

13 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004 (edition suhrkamp; 2373), S. 38.

14 Gemessen an der von Klaus W. Hempfer differenzierten Terminologie von *Performance*, *Performanz* und *Performativität* handelt es sich nicht nur um die *Ausführung*, sondern zugleich auch um die (künstlerische) *Aufführung* und *Inszenierung* eines Schreibaktes. Vgl. Klaus W. Hempfer: *Performance, Performanz, Performativität*. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes. In: Ders., Jörg Volbers (Hrsgg.): *Theorien des Performativen*. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft; 6), S. 13–42; hier S. 14f.

15 Textsorten mit mediengeschichtlichem Verhandlungscharakter klassifizieren Anna Bers und Peer Trilcke unter dem Schlagwort „*Performativität von Texten*“. Vgl. Anna Bers, Peer Trilcke: Einleitung. *Lyrik und Phänomene des Performativen*. *Problemaufriss, theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie*. In: Dies. (Hrsgg.): Phäno-

die Annahme nahe, dass der Prager Medienkünstler seinem Kurzvideo eine besondere literarische Qualität einschreiben wollte, indem er die Selbstreferentialität zu dessen Grundidee machte. Denn dieses Paradigma spielt in den literaturtheoretischen Debatten bis heute eine Rolle, und es geht, wie hier besonders hervorzuheben ist, auf Denker in unmittelbarer Nachbarschaft zurück, auf den Prager Strukturalismus und namentlich auf Roman Jakobson.¹⁶ Selbstreferentialität meint das Rückverweisen der poetischen Funktion auf die Mitteilung und gilt als Charakteristikum von Poetizität, wie Jakobson in seiner Schrift *Linguistik und Poetik* von 1960 wirkungsmächtig expliziert hat.¹⁷ Mit Blick auf die Selbstreferentialität ist also eine Konvergenz zwischen strukturalistischer Literaturtheorie und Performativitätstheorie zu verzeichnen.¹⁸ Selbstreferentielle Sprechakte und poetisches Sprechen erweisen sich als verwandt, und dass dieses Video so deutlich als Sprechakt erscheint, resultiert daher, dass es, anders als ein schriftlicher Text, durch das audiovisuelle Medium in der literaturtheoretischen Metapher des Textus seine Selbstreferentialität wortwörtlich vor Augen führen kann. Wie lässt sich dieses Kunstwerk am besten gattungstheoretisch klassifizieren? Es könnte als metapoetisches oder poetologisches Videokunstwerk bezeichnet werden. Gemäß Aage A. Hansen-Löves Klassifikationstypen von Intermedialität lässt sich dieses Werk dem dritten Typus zuordnen,¹⁹ das heißt, es handelt sich um eine tatsächliche Hybridform der Kunstarten, und demgemäß sind seine charakteristischen Merkmale: „maximale autoreflexive, autoreferentielle Funktion; das Bild wird zum Meta-Meta-Zeichen“.²⁰ Zum Dritten sei erwähnt, dass der Künstler nicht nur an theoretische, sondern auch an künstlerische Traditionen anschließen kann. Denn die aktive künstlerische „Freilegung des Medialen“ ist, wie Boris Groys erläutert, eine „avantgardistische Grundfigur“.²¹ Ein bekannter Vertreter der tschechischen Avantgarde war Karel Teige (1900-1951),

mene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele. Göttingen 2017, S. 9-58; hier S. 49.

- 16 Zu Jakobsons Konzept von ‚Poetizität‘ siehe den Artikel von Hendrik Birus: Poetizität und Philologie. Roman Jakobson. In: Ralf Simon (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität. Berlin, Boston 2018, S. 314-328; sowie zusammenfassend ebd. Ralf Simon: Poetik und Poetizität. Übersicht, historischer Abriss, Systematik, S. 3-57, hier S. 20-23 und S. 30-37.
- 17 Vgl. Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik* [1960]. In: Ders.: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe. Bd. 1. Hrsg. v. Hendrik Birus und Sebastian Donat. Berlin, New York 2007, S. 155-216, hier S. 168.
- 18 Siehe hierzu Bers, Trilcke (Hrsgg.): *Lyrik* (wie Anm. 15), S. 24-26.
- 19 Zu Hansen-Löves drittem Klassifikationstypus von Intermedialität und dessen Aktualität vgl. Brötz: *Intermedialitätsforschung* (wie Anm. 5), S. 30.
- 20 Hansen-Löve: *Intermedialität* (wie Anm. 8), S. 304.
- 21 Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München, Wien 2000, S. 96. Siehe hierzu auch Torsten Jost: *Zum Zusammenspiel von Medialität und Performativität. Oder: Warum noch Hoffnung für das Theater besteht*. In: Hempfer, Volbers (Hrsgg.): *Theorien des Performativen* (wie Anm. 14), S. 97-114, hier S. 97f. Zum Zusammenhang von Performativität und Medialität siehe außerdem Sybille Krämer: *Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Asthetisierung‘ gründende*

und schon dessen Bildpoesie entstand in der direkten Auseinandersetzung mit den theoretischen Positionen von Roman Jakobson.²²

Resümierend lässt sich sagen, dass sich in diesem Kurzvideo einerseits der mediale ‚Auflösungsprozess‘ des Buches Ausdruck verschafft und das Buch doch präsent bleibt: Nicht nur ist das Buch ein Gegenstand der Erzählung (die Fliege landet auf einem Buch von Raymond Roussel), sondern auch die sinnbildliche ‚Methodenlehre des Schreibens‘ greift im Zuge ihrer Metaphorisierung des literarischen Formgebungsprozesses auf Material aus dem Umfeld des Buches zurück: auf Tonpapier. Wenn eine Leitthese dieses Beitrags lautet, dass sich dort, wo sich mediale Verwandlungen des Buches vollziehen, zugleich neue Kunstformen des Literarischen heranbilden, dann soll zusammenfassend auch festgehalten werden, auf welche Weise ‚Literatur‘ in diesem Werk präsent ist. Vier verschiedene Formen lassen sich unterscheiden: Inhaltlich haben wir es mit zwei Kunstwerken zu tun: mit dem literarischen Text über die Fliege als Binnenkunstwerk und mit dem metapoetischen Gesamtwerk, das auch die selbstreflexiven Rahmungen einschließt. Auch materiell und medial wird das Literarische auf doppelte Weise dargestellt: Einerseits auditiv als eingesprochener Text und andererseits visuell als eine Metapher, die darstellt, wie Papier im Zuge des ‚Schreibens‘ eine kunstvolle Form erhält. Auch in dieser Hinsicht lässt sich das Werk als ‚performativ‘ betrachten: Es reflektiert, wie ein Text entsteht und medial in Erscheinung treten kann, und partizipiert damit nicht nur an einem mediengeschichtlichen Aushandlungsprozess darüber, was ein Text überhaupt ist und sein kann, sondern führt zugleich das künstlerische Produkt vor Augen.

4 Der Dialog *Am I Blind?*

In anderer medialer Darbietung beigeordnet ist diesem künstlerischen Kurzvideo der fiktive Dialog zwischen Goethe und Eckermann,²³ nämlich sowohl in schriftlicher Form als auch in ostentativer Erinnerung an die Ära des bedruckten Papiers.²⁴ Das Typoskript des Textes wird als schriftlicher Text ausgestellt, nicht nur als Skript auf der Webseite, sondern auch in zehnfachem Papierausdruck in einer Rauminstallation, an welche die Webseite mit insgesamt zwei Fotografien erinnert (siehe Abbildung 1).

Konzeption des Performativen. In: Dies. (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, S. 13–32.

- 22 Siehe hierzu Jeanette Fabian: „Gedichte der Stille“. Experimentelle Bildpoesie in der tschechischen Moderne. In: Klaus Schenk, Anne Hultsch, Alice Stašková (Hrsgg.): *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa. Texte – Kontexte – Material – Raum*. Göttingen 2016, S. 91–116.
- 23 Der Dialog greift Elemente aus Eckermanns *Gesprächen mit Goethe* auf, besonders deutlich sind die Bezüge zum Gespräch vom 7. Oktober 1827, aus dem mitunter fast wörtlich zitiert wird. Die Gesamtkomposition des Textes, insbesondere die sich vollziehenden telepathischen Vorgänge und Zeitsprünge, weisen den Dialog aber als ein selbstständiges fiktionales Kunstwerk aus.
- 24 Zbyněk Baladrán: *Am I Blind? Metal Bar, Print on Paper, 2mx0,30m, 2011*. <http://www.zbynekbaladrán.com/methodology-for-writing/> [23.01.2021].

Ferner wurde auch die Lesefassung des Textes fotografiert. In der englischen Version der Webseite findet sich der gleiche Text zweimal auf Tschechisch und einmal auf Englisch.²⁵ Und doch illustriert gerade die fotografische ‚Ausstellung‘ des Typoskripts im digitalen Medium, dass sich das Zeitalter des Papiers überlebt hat. Denn in der digitalen Vermittlung tritt es nun einmal nicht als Papier in Erscheinung, sondern als fotografisches Abbild des papiernen Typoskripts. Der Titel dieses Textes lautet *Am I Blind?* und in ihm diskutieren Goethe und Eckermann das Thema der übersinnlichen Kommunikation.

Die mediengeschichtliche Entstehungsfolie dieses Werks korreliert mit seinem Thema: Wenn sich das Buch in virtuellen Räumen auflöst, dann gewinnt die Frage nach amedialer Gedankenübertragung neue Aktualität. Die Frage nach den Möglichkeiten der Telepathie verschränkt hier drei Themen: Das ist zum Ersten dasjenige der Kommunikation, zum Zweiten eine Medienreflexion und zum Dritten, wie die beiden Figuren deutlich aussprechen, eine Kritik der Sinne.²⁶ Mit jedem dieser drei Themen verbunden ist dasjenige der Wahrnehmung. Dies sei hier nur deswegen nochmal eigens erwähnt, weil die Wahrnehmung auch eines der zentralen Themen in der Performativitätstheorie ist. Fischer-Lichte stellt die Wahrnehmung als herausragenden Bestandteil performativer Prozesse dar, einerseits, weil sie darüber entscheidet, wie der Betrachter am Performativen partizipiert, wie die Ambivalenz des Performativen aufgehoben wird und welche Wirkungen sie zeitigt. Andererseits, weil sich auch Wahrnehmung selbst als performativer Prozess beschreiben lässt, der insofern durch Ambivalenz gekennzeichnet ist, als er beständig zwischen der phänomenologischen Erscheinung der Dinge und ihrer semiotischen Bedeutung oszilliert.²⁷ Der Schlüsselbegriff Ambivalenz ist hervorzuheben: Er könnte geradezu zum analytischen Paradigma einer Interpretation dieses Dialogs und seiner medialen ‚Ausstellung‘ verwendet werden. Dieses Werk wirft zahlreiche Perspektiven auf, ist vieldeutig, ja, mutet mitunter sogar widersprüchlich an. Der Text lässt zwei historische Figuren auftreten und ein fiktives Gespräch führen. Aber dadurch kreiert er keineswegs eine in sich geschlossene Geschichtsfiktion; die historischen Reminiszenzen verbürgen noch keineswegs Glaubwürdigkeit oder Plausibilität. Im Gegenteil: Der Bruch mit der Wahrscheinlichkeit vollzieht sich auf mehreren Ebenen. Erstens, indem ‚telepathische‘ Gedankenübertragung einerseits im Rahmen des Textes performativ ‚vorgeführt‘ und andererseits durch die mediale ‚Vorführung‘ des Textes performativ widerlegt wird. Zweitens, indem Figuren aus der Geschichte des Denkens auftreten, doch ohne dass der Text damit eine simultan in sich stimmige Geschichtsfiktion bietet.

25 Nur in der tschechischen Version der Webseite wurde der Text auch unmittelbar auf die Seite getippt.

26 Auch dieses Motiv wurde direkt aus Goethes Werk entlehnt. Die Forderung nach einer „Kritik der Sinne“ fällt in dem Altersroman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* von 1829 und wurde in die Ausgabe Goethescher *Maximen und Reflexionen* als Nr. 468 übernommen.

27 Fischer-Lichte: Performativität (wie Anm. 11), S. 101f.

Zum Thema der Telepathie passt die Unmittelbarkeit, in Gérard Genettes Worten: der ‚dramatische‘ Modus, welcher den Text prägt.²⁸ Der Rahmenteil gibt den Dialog zwischen Goethe und Eckermann in einer personalen Erzählsituation wieder, die von Eckermanns Perspektive ausgeht. Nicht nur durch die Erzählsituation ist Eckermanns Perspektive derjenigen von Goethe übergeordnet, sondern dies gilt auch für die Darstellung und Abwägung dessen, was die beiden Figuren sagen. Goethes Einschätzungen werden durch dieses Werk mehrfach widerlegt: sowohl durch das, was innerhalb des fiktiven Dialogs besprochen wird, als auch durch das Gesamtarrangement der Webseiteninstallation. Welche Struktur weist der kurze Text auf? Mehrfach werden Dichtungen zitiert und mehrfach versenkt sich Eckermann in sein eigenes Innere. Auf diese Weise strukturiert das Thema der Gedankenübertragung auch den kurzen Text. Insgesamt drei Mal kommt als einziges Zeichen in einer Zeile die Folge eines dreifachen Punktes „...“ zum Einsatz und erscheint als markante graphische Zäsur. Dieserart typographisch abgetrennt, gliedert sich der Text optisch in vier und strukturell in drei Teile. Die strukturelle Dreiteilung ergibt sich durch die Rahmung: Der Text beginnt und endet mit dem Gespräch zwischen Eckermann und Goethe. In der Mitte finden sich, unmittelbar hintereinander, zwei Einschübe, die sowohl untereinander als auch vom Goethe-Eckermann-Dialog mit der Interpunktion „...“ als Zeichen für eine Auslassung abgetrennt werden. Hierbei handelt es sich um zwei verschiedene Vorgänge im Inneren von Eckermann. Dass es sich um Eckermanns Innenperspektive handelt, die hier eingenommen wird, wird dadurch deutlich, dass die ersten und letzten Sätze vor und nach den mit „...“ abgetrennten Einschüben „Eckermann closed his eyes“ und „Eckermann opened his eyes“ lauten. So weit die Struktur und Gliederung des Textes. Nun zur Analyse der Thematik: Wie wird das Thema der Telepathie in dem Text dargestellt? Welche Perspektiven und Einschätzungen kommen zum Ausdruck?

Eckermann sind die ersten Worte vorbehalten, die das Thema der Telepathie mit folgender Leitfrage vorgeben: „What do you think, can people communicate to each other over distances?“ Goethe versichert sich daraufhin, dass er die Frage richtig versteht und Eckermann die Kommunikation ohne jegliche mediale Hilfsmittel meint: „Certainly you are thinking about communication without signal flags, mirrors, smoke signals and the like?“ Eckermann bekräftigt: „Yes, that’s what I was thinking. That feeling that even if I am separated from someone, I can still send him my thoughts.“ Wie reagiert Goethe daraufhin? „Goethe appeared to be in a dream“. Soll dieser Satz heißen, dass bereits diese Überlegung bewusstseinsverändernd auf Goethe wirkte? Oder vielmehr, dass es Eckermann so schien, also dass das Thema auf Eckermann entwirklichenden Charakter hat? Und dass Goethe schlichtweg ‚geistesabwesend‘ war und wenig an der Situation teilnimmt? – Zum Ende des Dialogs stellt sich erneut die Frage, in welcher Form Goethe tatsächlich an den sich vollziehenden telepathischen Vorgängen Anteil hatte: Zum Schluss scheint es, als hätten die beiden aneinander vorbeigeredet. Aber wie ist das zu bewerten? War Goethe in einer ‚Parallelwelt‘?

28 Ein Kennzeichen ist etwa die direkte Figurenrede mit *verbum dicendi* im Rahmenteil.

Nach einiger Zeit erwidert Goethe auf Eckermanns Frage:

„With lovers, this magnetic power is particularly strong, and acts even at a distance. In my younger days I have experienced cases enough, when, during solitary walks, I have felt a great desire for the company of a beloved girl, and have thought of her till she has really come to meet me. „I was so restless in my room“, she would say, „that I could not help coming here.““

Darauffin führt der Text die erste Form der amedialen Gedankenübertragung vor. – Es handelt sich um die *Erinnerung an einen Text*:

A poem of quite contrary sentiments recently written by the master crossed Eckermann's mind, but he kept his amusement to himself.
 „You walked by? Ach. I did not see you!
 You returned and I didn't see you pass by!
 Oh lost moment, three times alas!
 Am I blind? How could this have happened?“²⁹

Schon hier vollzieht sich eine amediale Gedankenübertragung: Eine ‚Eingebung‘ von fremdem Gedankengut. Insofern spielt diese Partie auch auf den Topos von Eckermanns ‚Kongenialität‘ an. Seine ‚telepathische‘ Verbindung zu Goethe stellt zudem der folgende Satz heraus: „Then he closed his eyes for a moment, but had a strange feeling as if someone else was opening them.“ Und wer ist es, der vermittelt seiner geistigen Kraft Eckermanns Augen öffnet? Natürlich niemand anderes als Goethe: „Someone should write a critique of the senses,“ noted Goethe. Eckermann quickly opened his eyes and looked at him in surprise“. Die Sinne gelten als die wichtigsten Informationsüberträger des Menschen, doch wenn Gedankenübertragung auch ohne Medien – und das heißt: auch übersinnlich – erfolgen kann, ist dann nicht eine neue Bewertung der menschlichen Sinne vonnöten? An Immanuel Kant, an den Autor der drei großen Kritiken, muss Eckermann unverzüglich denken. Goethe meint hingegen, Humboldt hätte ein solches Buch schreiben sollen. Eckermann denkt daraufhin an einen orientalischen Wissenschaftler. Dieser Disput darüber, wer der adäquate Autor eines Werks über die ‚Kritik der Sinne‘ wäre, illustriert, mit welcher unterschiedlicher Ernsthaftigkeit sich Eckermann und Goethe mit dem Thema der Telepathie auseinandersetzen: Eckermann erwägt mit Kant den größten und bekanntesten Philosophen unter den Zeitgenossen oder einen orientalischen Philosophen – also entweder überragende Rationalität oder Spiritualität. Goethe hingegen begründet seinen Gedanken an Humboldt damit, dass dieser immer für alles eine schnelle Antwort parat gehabt hätte, „[h]e always had a quick answer for everything.“ Und als Eckermann den Gedanken an einen orienta-

29 Das Gedicht entstammt dem Kreis von sechs kleinen Gedichten für Ulrike von Levetzow und ist 1832 anlässlich von Goethes Aufenthalt in Marienbad entstanden. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a. Frankfurt am Main 1987-99, hier Bd. II, S. 1150. Das Original lautet: „Du gingst vorüber? Wie! ich sah dich nicht; / Du kamst zurück, dich hab' ich nicht gesehen – / Verlorener, unglücksel'ger Augenblick! / Bin ich denn blind? Wie soll mir das geschehen?“ (S. 593).

lischen Wissenschaftler äußert, unterbricht Goethe ihn mit den Worten „What made you say that“, was zwar wieder den Gedanken an eine ‚Eingebung‘ evoziert, diese aber zur bloßen Redensart abflacht. Statt Vertrauen in geistige Begabungen, demonstriert Goethe anschließend expressis verbis Skepsis gegenüber der Zukunft des Denkens: „There will be no more Avicennas born in the Orient...“. In eklatantem Kontrast zu Goethes leichtsinnigen und skeptischen Äußerungen folgen gerade an dieser Stelle im Text Eckermanns telepathische Visionen. In ebenso auffälligem Kontrast zu dem, was Goethe hier sagt, steht das, was Eckermann antizipiert – dazu nachfolgend mehr. Dass es sich beim Mittelteil des Dialogs um ekstatische Entrückungen, um Bewusstseinsverlust handelt, wird im Anschluss explizit zum Ausdruck gebracht. Eckermann schließt und öffnet die Augen, und im Anschluss an die beiden ‚Visionen‘ heißt es, „he had a feeling that he had nodded off to sleep for a moment“.³⁰ Inwiefern ist es gerechtfertigt, bei den beiden Einschüben, um eine ‚Bewusstseinsüberschreitung‘ zu sprechen? Der Begriff scheint insofern gerechtfertigt, als sich narrativ eine klare Veränderung der Erzählsituation vollzieht. Zwar sind sowohl der Rahmen als auch die Binnenteile intern fokalisiert – der Erzähler weiß so viel wie Eckermann –, doch findet im Binnenteil ein einschneidender Wechsel des Schauplatzes statt. Es vollzieht sich eine externe Prolepse, ein Zeitsprung in die Zukunft, der sich nicht mit der erzählten Zeit deckt. Wovon erzählen die beiden Einschübe? Sie bieten Beispiele für Telepathie, Gedankenübertragung ohne mediale Hilfsmittel. Der erste Einschub bildet die sukzessive Übertragung von dichterisch Gedachtem im Verlauf der Zeiten durch die Form des Zitierens ab. Es handelt sich um die Schlussstrophe von Goethes Gedicht *An Suleika* aus dem *West-östlichen Divan* (1819):

„Am I to grieve with all this pain,
Though breast rise in ever greater exaltation?
Yet a myriad of souls
Did set Tamerlane’s empire aflame“.³¹

Eingeleitet wird diese Strophe durch den Satz „Goethe quoted by Marx and Marx quoted by Said“. Tatsächlich zitierte Karl Marx am 23. Juni 1853 in der *New York Daily Tribune* diese Schlussstrophe aus Goethes Gedicht.³² Und auch beim gebürtigen Palästinenser Edward Said, dessen Buch *Orientalism* (1978) als Gründungsdokument

30 In Hölderlins *Hyperion* (1799) leitet eine vergleichbare Formulierung die ekstatische Bewusstseinsüberschreitung ein. Dort heißt es: „[M]ein Denken entschlummerte in mir“. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Drei Bände. Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt am Main 1992–94, hier Bd. II, S. 174.

31 Das Original lautet: „Sollte jene Qual uns quälen, / Da sie unsre Lust vermehrt? / Hat nicht Myriaden Seelen / Timurs Herrschaft aufgezehrt!“ Johann Wolfgang Goethe: *West-östlicher Divan* [1819/1827]. Hrsg. u. erl. v. Hans-J. Weitz. 8. erw. Aufl. Frankfurt am Main 1988, hier S. 64.

32 Siehe hierzu Iring Fetscher: „Sollte diese Qual uns quälen / Da sie unsre Lust vermehrt?“ Fortschritt und Katastrophen von Goethe bis Walter Benjamin. In: *Athenäum*. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 16 (2006), S. 77–96, hier S. 77f.

der Postkolonialen Studien gilt, lassen sich Bezüge auf Goethe nachweisen.³³ Was an dieser Partie nun bemerkenswert ist: Zum Ersten, dass sie vermittelt des Zitats Zeitsprünge durch den historischen Raum bis in die unmittelbare Gegenwart hinein markiert, zum Zweiten, dass es scheinbar Eckermann ist, dem es vergönnt ist, dieses Goethesche Gedicht intuitiv durch die Zeiträume hindurch nachzuverfolgen,³⁴ und zum Dritten, dass Goethe auf diese Weise mehrfach widerlegt, mindestens relativiert wird. Inwiefern wird er relativiert? Indem ihn einerseits mit Marx zuerst ein Denker zitiert, dessen politisches Credo Goethes eigener aristokratischen Gesinnung diametral entgegenstehen dürfte. Eckermann schmunzelte bereits einleitend über die Diskrepanz dessen, was Goethe im Gespräch räsonierend von sich gibt, und dem, was seinen literarischen Werken zu entnehmen ist: „Am I blind“...? Andererseits bezieht sich ein herausragender Intellektueller der Gegenwart auf ihn, der aus dem Orient stammt, und das, unmittelbar nachdem Goethe gesagt hat: „There will be no more Avicennas born in the Orient...“. Dass hier Said erscheint, widerlegt Goethe auf doppelte Weise. Zum einen, indem sehr wohl ein wissenschaftsgeschichtlich herausragender Gelehrter aus dem Orient auftritt, zum anderen, indem es sich um einen handelt, der sich kritisch mit den Orient-Bildern des Westens auseinandersetzt. Was verrät uns nun diese Form der ‚Gedankenübertragung‘ über das Thema der Telepathie? Sie ist ein Paradebeispiel für die einander widerstrebenden, ambivalenten Deutungsmöglichkeiten, die der Text eröffnet: Auf der einen Seite ist wortgetreues Zitieren über die Zeiten hinweg nur mithilfe von Speichermedien möglich. Dies widerspricht der Vorstellung von Telepathie. Auf der anderen Seite ‚reist‘ hier Eckermann vermittelt seiner Gedanken, also tatsächlich amedial, durch die Zeiten.

Der zweite Einschub bietet ein Gespräch zwischen Wissenschaftlern und ihren verschiedenen Einschätzungen hinsichtlich der Telepathie. Zunächst hat Professor Vasiljev das Wort – wohl eine Anspielung auf den russisch-sowjetischen Parapsychologen Leonid Leonidovič Vasiliev (1891-1966)? Dieser experimentierte auf dem Feld der Telepathie und seine Publikationen gewannen auch im Westen einige Bekanntheit. „I believe, and my experimental results confirm, that it is incredibly important for both persons (the inductor and perceiver) to be psychologically in tune to facilitate telepathic communication. But hold on a minute,“ dann erwähnt er, dass er einen Brief erhalten hat, „from the governor of the Infernal islands, Mr. Castel, who is attempting to achieve a change in perception through more radical methods, here is an excerpt: ... I don't know Eckermann, did he also conduct experiments?“ Wie beiläufig taucht hier also der Name Eckermanns in den Ausführungen des Forschers auf. Fast ließe sich

33 Vgl. Edward W. Said: *Orientalismus*. Aus dem Engl. v. Hans Günter Holl. 4. Aufl. Frankfurt am Main [2009] 2014, hier S. 67f.

34 Dafür sprechen jene Sätze, welche das Binnengeschehen jeweils einrahmen, denn in ihnen ist von Eckermann und seinem ‚Entrücken‘ die Rede (s. o.). Da in der Rahmenpartie die Erzählsituation an Eckermann orientiert ist, ist davon auszugehen, dass diese interne Fokalisierung auch im Binnenteil gilt, auch wenn es dort kaum Anhaltspunkte für die Bestimmung der Erzählsituation gibt.

sagen: Wie eine Eingebung. Denn die Nennung seines Namens erscheint hier einerseits flüchtig und zusammenhanglos. Andererseits ist dies tatsächlich nur ein Eindruck, denn der Name Eckermann wird durchaus *medial vermittelt*. Unmittelbar bevor er dessen Namen nennt, erhält der Psychologe einen Brief von „Mr. Castel“. Wer ist „Mr. Castel“? Verschiedene Gelehrte kommen bei diesem Namen in Frage. Es könnte der französische Dichter René Castel (1758–1832) gemeint sein, ein Zeitgenosse Goethes und Eckermanns, der ein Lehrgedicht über Pflanzen in Briefform publizierte.³⁵ Dass hier der Brief als literarischer Gedankenüberträger dient, fügt sich in die Reflexion des mediengeschichtlichen Umbruchs, welche die Gesamtkomposition der Webseite prägt, denn was kann der Wissenschaftler anderes zur Hand genommen haben als eine Werkausgabe, die jene Briefe des Gelehrten enthält? „Bücher, so hat der Dichter Jean Paul einmal bemerkt, sind dickere Briefe an Freunde,“³⁶ so lautet der berühmte erste Satz in Sloterdijks *Regeln für den Menschenpark* von 1999. Und daran anschließend definiert er die *humanitas* als „freundschaftsstiftende Telekommunikation im Medium der Schrift“, als „Kettenbrief durch die Generationen“.³⁷ – Ein Vorstellungsmuster, das auch hier aufscheint. Der Wissenschaftler kehrt unmittelbar zu seinen Forschungsergebnissen zurück: „Let me repeat what I have already written“. Was er daraufhin zitiert, seinen eigenen Text, ist jenes Buch, jene „Kritik der Sinne“, von der sich Goethe zu Beginn des Dialogs wünschte, dass es geschrieben werden möge, doch ist es Eckermann, dem die telepathische Teilhabe an dessen Realisierung vergönnt ist:

[O]ur world is a synthesis of the perceptions given to us by our senses, a microscope provides a different synthesis. If we changed our senses, we would change our world picture. We may describe the world as a set of symbols capable of expressing anything, all we need do is adjust our senses and we would read different words of the natural alphabet.

Als Eckermann die Augen öffnet, scheint auch Goethe zu schlafen. „He looked at Goethe, whose head still was still [sic] resting on his hands, elbows on the table, he looked as if he were also sleeping“. In diesem Fall handelt es sich vielleicht eher um Apathie und Desinteresse? Oder ist (auch) Goethe in eine telepathische Parallelwelt versunken? Was Eckermann nach den beiden Einschüben erzählt, mutet an wie selbstbezüglicher Small Talk, tatsächlich bietet er einen nahezu prophetisch zu nennenden Blick in die Zukunft: „„Heine doesn’t like me, he said that I’m your parrot“ he said, scanning Goethe for a reaction.“ Und Goethe? „No hints of any response were visible.“ Heinrich Heine wurde 1797 geboren. In Goethes späten Jahren war er tatsäch-

35 Ein anderer Wissenschaftler mit dem Namen Castel war Louis-Bertrand Castel (1688–1757), ein französischer Gelehrter, der durch seine Farbenlehre bekannt wurde, an die auch Goethe anschloss. Bis heute bekannt ist seine Idee eines Augenklaviers, das optische und akustische Elemente verbindet, und daher in Theorie und Praxis der audiovisuellen Künste einige Faszination auf sich zieht. Vgl. etwa Dieter Daniels: Louis-Bertrand Castel. „Augenklavier“. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/augenklavier/> [02.02.2021].

36 Peter Sloterdijk: *Regeln für den Menschenpark*. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt am Main 1999, hier S. 7.

37 Ebd.

lich bereits ein bekannter Schriftsteller – und ein scharfer Kritiker der „goetheschen Kunstperiode“, dessen Ende er 1836 programmatisch verkündete.³⁸ Goethe und „seine Jünger“³⁹ dienten ihm als Gegenfolie, von dem er und das Junge Deutschland sich absetzen konnten. So weit, so schlüssig. „Nevertheless, I admire Heinrich“, fährt Eckermann fort, „he’s a friend of Marx, and without Marx there would be no Said!“ Doch hier greift Eckermann einerseits Informationen aus den beiden ‚telepathischen‘ Einschüben auf und beginnt damit andererseits prophetisch zu werden. Karl Marx wurde am 5. Mai 1818 geboren, war also, als Goethe am 22. März 1832 starb, 13 Jahre alt. Sofern hier der Wissenschaftler Edward Said gemeint ist, lauten die Lebensdaten: 1935 bis 2003. Und schließlich zitiert Eckermann ein Gedicht von Heine, das erst nach Goethes Tod geschrieben wurde; es stammt aus den Jahren 1853/54. Es handelt sich um die beiden Schlussstrophen von *Das Sklavenschiff*, ein Gedicht, das den menschenverachtenden Umgang mit Menschen aus anderen Kontinenten anprangert. Ein Dokument des Kolonialismus par excellence. Und Goethe? Reagiert völlig teilnahmslos („When he finished reciting, he found Goethe staring mutely“), unbeeindruckt von dem, was Eckermann erzählt, und spricht abschließend sogar ein literaturtheoretisches Credo ‚als Warnung‘ aus, die er explizit an den Autor richtet. Ähnlich wie in jener Schlusszene des Kurzvideos von *The Long-Ago Death of a Fly*, als die Fliege den Autor beobachtet und ihn somit in sein eigenes Kunstwerk hereinholt, werden auch hier abschließend fiktionale Logiken außer Kraft gesetzt. Von Eckermann wendet sich Goethe mit den Worten ab: „You’re lucky you’re a literary figure Eckermann“, und an den Autor richtet er die Warnung: „Beware! This is not a house you can build with boards, brick and stone. And it’s not a composition you put together from parts like a machine. Writing is an expression of uniqueness, something similar to an organism, and that’s not something you can take apart and put back together again!“ – Da der Dialog mit diesen Sätzen Goethes endet, liegt auf ihnen einige Emphase. Doch wie der kurze autobiographische Text *How I Work* zum Schluss der Trilogie erläutert, ist „the interpretation of the world“, die Baladráns Texte bieten, „subjectively autonomous and strictly in the same non-hierarchical relationship to other readers/authors freed from the hegemony of privileged authorship.“ Gegen diese ‚Befreiung von der Hegemonie privilegierter Autorschaft‘ kann Goethe nichts ausrichten. Ausschlaggebend ist, dass das Gesamtarrangement der Webseite dem Resümee von Goethe widerspricht. Literatur wird hier als das Mediale und das medial Veränderliche dargestellt. Ja, mehr noch: Das hier vorliegende Kunstwerk beruht genau darauf, dass Gedanken, Zitate, Textausschnitte wortwörtlich ‚zerstückelt‘ und wieder ‚zusammengesetzt‘ wurden. Doch damit konterkariert das Webseiten-Arrangement auch Eckermanns Position.

38 Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke [Düsseldorfer Ausgabe]. Hrsg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg 1973–97, hier Bd. 8/1 (Die romantische Schule, Erstes Buch), S. 125.

39 Ebd. S. 154.

Denn Gedankenübertragung erscheint hier gerade nicht ‚telepathisch‘, sondern als materiell und medial.

5 Das Buch im Gesamtarrangement der Webseiten-Trilogie

Und das Buch? Der erste Teil der Webseiten-Trilogie führt zweifellos eine literarische Welt nach dem ‚Ende der Gutenberg-Galaxis‘ vor Augen und zeigt auf medienkünstlerische Weise Akte des literarischen Schreibens (in dem Kurzvideo *The Long-Ago Death of a Fly*) und Akte der literarischen Rezeption und Kommunikation (in dem Dialog *Am I Blind?*). In dem Kurzvideo tritt das Buch symbolisch in Erscheinung, nicht audiovisuell, sondern im Rahmen des eingesprochenen Textes. Der Dialog erwähnt das Buch hingegen mit keinem einzigen Wort; nicht der Überlieferungsträger, sondern nur das Überlieferte kommt zur Sprache. Und das ist kein Zufall. Vielmehr wird man ‚das Verschwinden‘ des Buches als Voraussetzung dessen betrachten dürfen, was hier verhandelt und in Frage gestellt wird: die Kommunikation ohne mediale Hilfsmittel. Nicht auf dieser ersten Webseite, sondern im dritten Teil der Webseiten-Trilogie ist zugleich der Aufruf an ikonografische Traditionen der Buchinszenierung und deren Überschreitung am deutlichsten: Der Erzähler des Videoessays mit dem Titel *Bookcase (Knihovna)*⁴⁰ aus dem Jahr 2009 blickt in die Vergangenheit einer männlichen Hauptfigur („he“) zurück und vergegenwärtigt das Bücherregal in deren Elternhaus, das sich in der erzählten Erinnerung nicht nur zu einer Privatbibliothek auswächst, sondern in der graphischen Erinnerung auch zu einer Taxonomie des Wissens. Eine Taxonomie, die eine klare Ordnung hat, in welcher das Kind allein schon wegen seiner Körpergröße an seine Grenzen stößt: Die oberen Regalfächer bleiben unerreichbar. Ein Höhepunkt des Videoessays ist der Moment, in welchem der Erzähler jenen Augenblick schildert, da der Hauptfigur im Haus zufällig ein Buch in die Hände fiel, das für sie eigentlich zu den unerreichbaren Exemplaren zählte. Während im ersten Teil des Videos vor den Augen des Zuschauers eine graphische Wissensordnung entsteht, rückt im zweiten Teil des Videos das Buch selbst in den Fokus und vor die Augen der Zuschauer (Abb. 3). Da auch alle anderen Werke der beiden vorgängigen Webseiten um Prozesse des Schreibens und Lesens, um Kommunikation und um Regeln der Wissensübertragung kreisen, darf dieser ‚leibhaftige Auftritt des Buches‘ als ein Höhepunkt der gesamten Trilogie gelten. Um was für ein Buch es sich handelt, erfährt der nicht-tschechischsprachige Leser jedoch nicht. Auch scheint der Text für das Kind wenig interessant zu sein, vielmehr wird es von den geometrischen Figuren, die das Buch bietet, in den Bann geschlagen. Auf dem Cover steht: „Socialistické Budování“. Das heißt: „Sozialistische Gebäude“. Und so fällt zum Schluss der Trilogie die Bildende Kunst abermals mit der Sprachkunst zusammen. Doch in diesem letzten Videoessay wird nicht nur der *Gedanke* an das Medium Buch aufgerufen, sondern das Buch selbst

40 Zbyněk Baladrán: *Bookcase. Video Essay*, 5’05, 2009. <http://www.zbynekbaladran.com/methodology-for-writing-iii/> [23.01.2021].

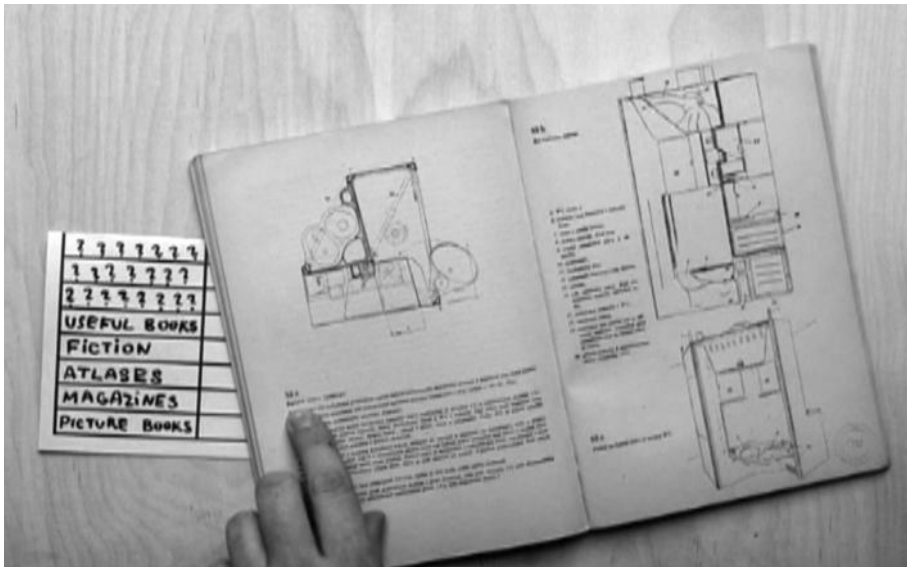


Abb. 3: Detail aus dem Videoessay *Bookcase*, 5'05, 2009. © Zbyněk Baladrán

tritt in Erscheinung, um in einem künstlerischen Gattungshybrid transzendierte zu werden. – Was in den ‚Schreibprozessen‘ entsteht, die Zbyněk Baladrán medial vor Augen führt, sind neue Kunstwerke, die auf Lektüren basieren.⁴¹

Die Überschreitung der Formen und Prozesse ist charakteristisch für jeden Teil der Webseiten-Trilogie. Der zweite Teil der Trilogie, *Methodology for Writing II*, mit dem Untertitel *Cuvier, Interpretation of Dreams*⁴² aus dem Jahr 2010, führt ebenfalls Schreibprozesse vor Augen. Auch hier handelt es sich dabei um eine Metapher, in diesem Fall: um das wortwörtliche Navigieren auf einer surrealen Landkarte der Hochkultur. „Cuvier, Copernico, Leibnitz, Bradley, Darwin, Descartes, Hugo, Goethe, (from Milton I walked back to Goethe)“. Dass diese Topographie vermittelt kolonialer Machtverhältnisse konstituiert wurde, daran lässt der Text keinen Zweifel: Dort, wo einst eine alte aztekische Festung stand, ist nun die Universität, auf deren Gelände dem

⁴¹ Angesichts dieser künstlerischen Verschränkung der ‚Schreibszenen‘ mit den vorgängigen ‚Lektüren‘ sei darauf hingewiesen, dass Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber und Sanna Schulte dem kulturwissenschaftlichen Konzept der ‚Schreibszenen‘ nun dasjenige der ‚Leseszenen‘ an die Seite stellen und auch auf dessen poetologische Implikationen hinweisen; vgl. Hron, Kita-Huber, Schulte: Leseszenen (in) der Literatur. Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität. Heidelberg 2020, S. 13–29.

⁴² Zbyněk Baladrán: *Cuvier, Interpretation of Dreams*. Text, 2010. <http://www.zbynekbaladrán.com/methodology-for-writing-ii/> [23.01.2021].

Ich-Erzähler sogar eine Fata Morgana erscheint, die zeigt, wie eine Studierendenbande einen alten Indianer ermordet. Dass schöngeistige Diskurse politische Implikationen in dem Sinn haben, dass sich die Deutung von Welt und Geschichte auf Machtverhältnissen gründet, das wissen wir spätestens seit Michel Foucault. Nicht dieser findet Erwähnung in dem Werk, doch verwandt mit dem Gedanken einer geisteswissenschaftlichen ‚Archäologie‘, dient hier die Paläontologie als wissenschaftliches Paradigma, also die Wissenschaft von den Lebewesen und Lebenswelten der geologischen Vergangenheit. Als hermeneutisches Paradigma hierfür fungiert der Name des französischen Naturforschers Georges Cuvier (1769–1832). Ähnlich wie in *The Long-Ago Death of a Fly* „Il n’y a pas de hors-texte“ gilt, so reflektiert und thematisiert auch dieser Text explizit Schreibprozesse, ohne dabei dem Rezipienten zu erlauben, sich dadurch auf eine vom Werk unterschiedene Ebene zu begeben. Weil der Schreibakt das Sujet der künstlerischen Reflexion ist, befindet er sich ‚im Diesseits der Fiktion‘. Der Träumer ist selbst dann noch sowohl Urheber als auch Gegenstand der surrealen Geschichten, der Mosaik der Vergangenheit, die ihm erstehen, wenn er erwacht ist. Bildkünstlerisch entwickelt sich auch dieser Text als ‚Gewebe‘. In diesem Fall handelt es sich um ein Geflecht aus intertextuellen Verweisen, die sich auf ‚Landkarten‘ legen, das heißt, Vorhandenes überschreiben: die Quittung aus der Bibliothek(?), den Linienplan der Metro, ein Kapitel (aus was für einem Werk?), die Rückseite eines Einkaufszettels und andere Papiere werden wiederverwertet. – Und das Buch? „Gutenberg“ ist hier nur einer der Straßennamen. Aber immerhin steht er am Beginn und am Ende des Wegs: „I first pass Gutenberg“ heißt es zu Beginn des Textes, und als das Werk zum Schluss einen Rollentausch mit dem Rezipienten vorschlägt, der nun selbst zur Marionette eines surrealen Geschehens werden und dessen Interpret sein soll, so ist Gutenberg die letzte Straße, bevor der Weg im Schlusszitat von Bécquer mündet.⁴³ Um von hier aus zum ersten Video der Trilogie zurückzukehren und zur Metapher des Textus, den es visuell als Formgebung eines Papiers darstellt: Mit den *textus* dieser Webseiten entstehen nicht nur Texte im konventionellen Sinne, nicht nur Videoessays, Skript-Montagen, Topographien, – sondern immer auch bildkünstlerische Verweissysteme und insofern Werke der Bildenden Kunst.

Die produktionsästhetische Auflösung dieser Verzahnung bietet der letzte Text der Trilogie, eine kurze autobiographische Schrift mit dem Titel *How I Work*:⁴⁴

I am, like pretty much all of us, a reader. Reading is not a passive activity for me; instead it’s a radical view of the world. For many years I pondered the hegemony of authorship. I’d always longed to be among the privileged who attribute meaning to words. Among those who determine and codify meaning. Instead, I just kept reading.

43 Ebd.: „Attempt at interpreting this dream: Head out of the apartment on Cuvier street, go left until you get to Thiers street and then go right, until Lafayette street. Then go left, the street curves to the right and you pass Buffon, Shakespeare, until you get to Gutenberg street, and there on the left is Bécquer street.“

44 Zbyněk Baladrán: *How I Work*. Text, 2012. <http://www.zbynekbaladran.com/methodology-for-writing-iii/> [23.01.2021].

Statt Autor zu werden, blieb der Medienkünstler Zbyněk Baladrán Leser. Er folgte damit der Überzeugung, dass es passives Lesen nicht gibt – und wurde zum Schriftsteller durch die Kulturtechnik des Zitierens: „All written texts are my endless reservoir that I’m reforming.“ So bringen seine Leseprozesse Kunstwerke hervor, keine Bücher, aber Texte, die neue mediale Räume erobern, die Medienkunst.