

4. Intermediales Erzählen

4.1 EXPERIENTIALITY – VON REALEN UND VIRTUELLEN WELTEN

»Grundvoraussetzung für ein gelingendes Erzählen ist ein gemeinsamer kultureller Code, eine gemeinsame Sprache«¹, sagt Heinz Hiebler in seiner Annäherung an eine »medienorientierte Literaturwissenschaft«, in der es ihm auch um eine »Literaturinterpretation geht«, die sich »mit den medialen Rahmenbedingungen von Literatur«² beschäftigt. Und er präzisiert: »Die Rahmung eines literarischen Textes bezieht sich dementsprechend nicht nur auf seine performativen Rahmenbedingungen, auf die materiellen Grenzen des Buches, seine Paratexte oder auf inhaltliche Strategien der Rahmung von Erzählvorgängen, sondern immer auf die Gesamtheit seiner Darstellungsweisen.«³ Hiebler bewegt sich bei seinen Ausführungen allerdings rein auf der Repräsentationsebene von Literatur, es geht ihm also darum, welche »literarischen und medialen Ausdrucksformen«⁴ ein Text aufweist, sowie um Authentifizierungsstrategien in Erzähltexten, deren Ziel es ist, Defizite des schriftlichen Erzählens gegenüber dem mündlichen Erzählen zu überwinden. Als Literaturwissenschaftler schlägt er dabei den Bogen von Texten aus dem Kanon legitimer Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts zu Werken der Gegenwart, in welchen zunehmend Erzählformen aus jüngeren Medien (wie etwa Fotos) oder Erzählweisen elektronischer Medien (Soaps, Chartshows) genutzt werden bis hin zur »digitalen Literatur«, bei der »den spielerischen Formen moderner digitaler Multifunk-

1 | Heinz Hiebler (2011): Medienorientierte Literaturwissenschaft: Literaturgeschichte als Medienkulturgeschichte und Medialisierungsstrategien des Erzählens. In: Ansgar Nünning; Jan Rupp (Hg.): Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Raum der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen. S. 45-84. Hier: S. 68.

2 | Hiebler (2011): S. 50.

3 | Hiebler (2011): S. 69.

4 | Hiebler (2011): S. 75.

tionsgeräte eine zentrale Bedeutung zu[kommt]«⁵. Es sind die »unmittelbare, körperliche Einbeziehung des Nutzers und die Überwindung des Rahmens«, die Hiebler mit Blick auf McLuhan⁶ bei dieser Literatur feststellt. Um diese Frage geht es im Zusammenhang mit SR-Texten aber gerade nicht. Hier wird ja gerade die Rahmung des schriftlichen, gedruckten Textes und seine Platzierung in anderen Rahmungen legitimer Kultur gesucht – davon war u. a. in den Kapiteln zu *literacy* und *Agency* (Kapitel 2.3) die Rede. Für die Analyse von Schulhausromanen ist nun vor allem von Bedeutung, wie die Texte trotz dieser traditionellen kontextuellen Rahmung mit medialen Erzählweisen und -inhalten interagieren.

Denn die Erfahrung mit Geräten und Medieninhalten aller Art gehört für die jugendlichen SR-Schreibenden zu dem von Hiebler erwähnten gemeinsamen kulturellen Code. Dieser ist aber nicht nur Voraussetzung für eine erfolgreiche gemeinsame (es handelt sich ja um kollektiv verfasste Texte) Produktion von SR-Texten, sondern dieser gemeinsame Code zeigt auch seine Wirkung, wenn es um die Rezeption von SR-Texten geht: wenn diese Texte nämlich von gleichaltrigen Jugendlichen, von Schulklassen derselben Schulstufen und Leistungsniveaus gelesen werden – oder aber von Erwachsenen, die möglicherweise Schwierigkeiten mit diesem Code haben.

Dieser gemeinsame »kulturelle Code« ist, und das möchte ich in der Folge ausführen, Teil der lebensweltlichen Erfahrung der SR-Schreibenden. Insofern schließt dieses Kapitel auch an Erfahrungen der Leseforschung an, bei denen es um positive Leseerfahrung von Leserinnen/Lesern mit »Lesekompetenzproblemen«⁷ mit Texten geht, in welchen sie sich und ihre Lebenswelt wiederfinden konnten (vgl. Kapitel 2.4). Auch dabei spielen neben inhaltlichen Elementen die in diesen Texten verwendete Sprache sowie die in Sprache und Erzählweise integrierten Erfahrungen mit anderen Medien eine wichtige Rolle. Als Einübung in einen gemeinsamen kulturellen Code, und zwar jenen einer gesellschaftlichen Elite, kann man auch die Lektüre von legitimer Literatur verschiedener Epochen im Gymnasium (die Matura bzw. das Abitur regelt ja den Zugang zur höheren Bildung) bezeichnen. In Klassen der Pflichtschule hingegen, die einen hohen Anteil an Jugendlichen mit sogenanntem Migrationshintergrund aufweisen (die, so zeigen Statistiken, geringe Chancen auf eine höhere Schulbildung haben), ist diese Funktion der legitimen Kultur mehrheitlich ausgeschaltet. Entsprechend ist das Interesse der Jugendlichen an dieser Literatur gering und ihre Lesemotivation minimal. Deshalb ist

5 | Hiebler (2011): S. 75.

6 | Hiebler (2011): S. 75. Hiebler bezieht sich konkret auf: Marshall McLuhan; Quentin Fiore (2000) [1967]: *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*. Hg. von Jerome Agel.

7 | Rosebrock (2003): S. 202.

es wenig überraschend, dass für viele sogenannt bildungsferne Jugendliche, die einen Großteil ihres außerschulischen Wissens – also auch den für sie gültigen kulturellen Code – im von anderen Medien als Büchern dominierten Alltag erwerben (TV-Serien, Social Media, Gratiszeitungen, *People*-Magazine, Computerspiele, Filme etc.), das Lesen von literarischen Kanontexten in der Schule mit enormen Schwierigkeiten verbunden ist. Erschwerend kommt hinzu, dass diese Jugendlichen häufig für die schriftliche Kommunikation in ihren Leitmedien (SMS und Social Media) eine von der Standardsprache stark abweichende und stark an eine mündliche Alltagssprache angelehnte Schriftform verwenden. Sie führen also ihre schriftliche Alltagskommunikation in einer Sprache, die weit von der Normsprache entfernt ist. In der Deutschschweiz ist diese Distanz durch die Habitualisierung der Verschriftlichung des Dialekts bzw. der stark dialektal gefärbten Alltagssprache im Rahmen von Social Media (sowie in SMS und auch in E-Mails) noch größer als etwa in Deutschland oder in der französischen Schweiz. Entsprechend fällt es diesen Jugendlichen schwer, die in der legitimen Literatur verwendete Sprache und die damit verbundenen kulturellen Codes zu entschlüsseln und in ihren Erfahrungshorizont einzuordnen. Dieser erschwerte Umgang gilt bereits für Werke zeitgenössischer Kanonliteratur, und er verstärkt sich noch, wenn es sich um Werke der legitimen Kultur aus einer Zeit handelt, in welcher das Bildungsbürgertum sich gerade über diesen kulturellen Code (in Sprache und Literatur) zu definieren begann (Ende des 18. Jahrhunderts sowie 19. Jahrhundert).

Mit Hiebler gesprochen, bedeutet dies, dass ›Erzählen‹ (in diesem Fall die Lektüre von literarischen Erzählungen aus dem Umfeld der legitimen Kultur) in der oben beschriebenen Konstellation – in einer Schulklasse der Pflichtschule mit einem hohen Anteil an sogenannt bildungsfernen Jugendlichen – nicht gelingen kann. Ausnahmen bestätigen die Regel.

Denn, wie Hiebler weiter ausführt, basiert die Tradition des literarischen Erzählens auf Erzählweisen, die »auf die unterschiedlichsten Strategien der Authentizität und des Realismus« setzen, »mit deren Hilfe der Leser in eine fiktive Situation authentischen und realistischen Erzählens hineingetäuscht«⁸ wird.⁹ Realistisches Erzählen bedeutet hier, dass das Erzählte von den Lesen-

8 | Hiebler (2011): S. 71. Hiebler spricht nicht von sogenannter realistischer Literatur, sondern von Strategien, die während des Leseprozesses das Geschehen als realistisch erscheinen lassen, indem der Leser/die Leserin das fiktive Geschehen »miterlebt«. Dabei kann es sich also durchaus auch um phantastische Texte (etwa um Sciencefiction) handeln.

9 | Zu diesem Schluss kam laut Käthe Hamburger übrigens bereits Theodor Fontane. Sie zitiert in dem Zusammenhang aus dessen Rezension von Gustav Freytags »Ahnen«: »Ein Roman [...] soll uns eine Geschichte erzählen, an die wir glauben«, und [Fontane – G. W.] meinte damit, er soll uns ›eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt

den in ihre Lebenswelt eingeordnet werden kann, dass es mittels des den Lesenden zur Verfügung stehenden kulturellen Codes entschlüsselt werden kann.

Wenn aber die Grundvoraussetzungen für dieses Erzählen, also der gemeinsame kulturelle Code, die gemeinsame Sprache, nicht vorhanden sind, dann wird eben kein *Hineintäuschen* möglich sein und die erzählte Welt wird nicht als ›realistische‹ Welt empfunden – auch wenn es sich um sogenannt realistisch erzählendes Erzählen, um eine realistische Erzählsituation handelt. Diese Erfahrung haben, das steht zu vermuten, bereits eine ganze Reihe von Deutschlehrerinnen/-lehrern – auch an Gymnasien notabene – gemacht, wenn sie mit einer Klasse z. B. Fontanes »Effi Briest« oder Goethes »Die Wahlverwandtschaften« zu lesen versuchten und realisierten, dass sich kaum eine Schülerin/ein Schüler in die Welt der »Effi Briest« oder in jene von »Eduard« und »Charlotte« ›hineintäuschen‹ ließ, während ihnen vielleicht das ›Hineintäuschen‹ in phantastischen Welten vergleichsweise mühelos möglich war. Vielleicht sind ja diese phantastischen Welten, diese verstärkt auch wieder von Technologien bedrohten Welten in der Fantasyliteratur (als Nachfolgerin der Sciencefiction), eine angemessene Form, wie die heute von elektronischen Medien (und dem sogenannten Cyberspace) beherrschte Lebenswelt als realistische Erfahrung in der Literatur reflektiert werden kann.¹⁰

4.1.1 *Experienciality* und Weltliteratur

SR-Texte, gerade weil sie vermeintlich sprachlich – etwa stilistisch – und erzählerisch mangelhaft sind, sind selten in ein normatives Gattungsschema einzuordnen – entsprechend auch nicht in die Subgattung des Fantasyromans. Die SR-Texte zeichnen sich hingegen dadurch aus, dass sie in einer Sprache abgefasst sind, welche heutige Jugendliche (und nicht allein die sogenannten bildungsfernen) als ihre ›gemeinsame‹ Sprache erkennen, sowie auch dadurch, dass sie Elemente von Erzählmustern wählen und kombinieren, welche dieser Generation Gleichaltriger aus ihrer von unterschiedlichen medialen Vorbildern gepräg-

der Wirklichkeit erscheinen lassen [...].« Fontane habe damit »die Seinsweise der literarischen, der epischen so gut wie der dramatischen, Fiktion präzise getroffen. Der Ausdruck ›als Wirklichkeit erscheinen‹ bezeichnet sie mit jedem dieser drei Wörter. Er bedeutet, daß der Schein von Wirklichkeit erzeugt sei, und das heißt (über Fontanes Intention hinaus) Schein von Wirklichkeit auch dann, wenn es sich um eine noch so unwirkliche Dramen- oder Romanwelt handelt. Auch das Märchen erscheint als Wirklichkeit, solange wir lesend oder zuschauend in ihm verweilen, doch nicht so, als ob es eine Wirklichkeit wäre.« Käthe Hamburger (1987) [1957]: Die Logik der Dichtung. S. 59-60.

10 | Dies könnte ein Ansatz für eine Analyse des Booms der Fantasyliteratur und des Fantasyfilms seit den 90er Jahren sein, der ja praktisch parallel zur rasanten Entwicklung des Internets und der damit verbundenen Kommunikationsmedien verlief.

ten Lebenswelt vertraut sind. Und damit befinden sich die SR-Texte in der aktuellen (Welt-)Literaturproduktion in bester Gesellschaft, wie Beispiele aus der angelsächsischen Literatur sowie aus der – sowohl englisch- wie französischsprachigen – afrikanischen Literatur zeigen sollen.

Aus der Perspektive der Rezeption von Literatur stellt Christina Mohr fest, dass die beim Lesen erfahrene Lebensnähe einer Erzählung sehr stark für »*immersion*«¹¹ sorgen, also für ein »Versinken, Eintauchen, Miterleben der *storyworld* anhand von Multimodalität, Emotion und kognitivem *foregrounding*«¹². Mohr bezeichnet *immersion* entsprechend als »Motor für *worldmaking*«¹³. Darunter versteht sie die Fähigkeit der Lesenden, über »*mental imagery*«, also mentale Visualisierungen, »Zugang zu einem primär sprachlich realisierten Erzähltext«¹⁴ zu finden. Mohr nennt diese Form der Erlebbarkeit *experientiality*, was sie mit »Erfahrungshaftigkeit«¹⁵, aber auch mit »Experientialität«¹⁶ übersetzt.¹⁷

Diese Vorstellung schließt wiederum direkt an die erwähnten Erfahrungen im Bereich der literalen Förderung mit Lesetexten an: an die Erfahrungen, dass Leser/-innen, deren Sprach- und Lesekompetenz als mangelhaft eingestuft wurde, dann positive Leseerfahrungen machten, wenn sie durch die eigenen lebensweltlichen Erfahrungen auch einen emotionalen Zugang zum Gelesenen fanden¹⁸, also auch einen emotionalen Zugang zum Gelesenen fanden.

11 | Christina Mohr (2011): Die *storyworld* erleben – Experimentalität, Metaphorik und multimodales Erzählen in Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close*. In: Ansgar Nünning; Jan Rupp (Hg.): *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Raum der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. S. 323-342. Hier: S. 339 (Hervorhebung im Original).

12 | Mohr (2011): S. 326 (Hervorhebungen im Original).

13 | Mohr (2011): S. 326 (Hervorhebung im Original).

14 | Mohr (2011): S. 331 (Hervorhebung im Original).

15 | Mohr (2011): S. 325-326.

16 | Mohr (2011): S. 340. Mohr bezieht sich mit dem Begriff »*experientiality*« auf: Monika Fludernik (2003): *Cognitive Narratology. Natural Narratology and Cognitive Parameters*. In: David Herman (Hg.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. S. 243-267.

17 | Sie verweist auch explizit auf Monika Fluderniks Begriff »*experientiality*«, welchen diese in »Towards a »Natural« Narratology« in Bezug auf »the prototypicality of conversational narrative« entwickelt hat und zwar »within a [...] cognitive perspective«. Als Literaturwissenschaftlerin hat Fludernik »*experientiality*« durchaus im Hinblick auf literarische Erzähltexte entwickelt. Ich beziehe mich in meiner Verwendung des Begriffs hingegen direkt auf seine von Mohr in ihrem Aufsatz angewandte Interpretation und nicht auf Fluderniks Modell. Monika Fludernik (1996): *Towards a »Natural« Narratology*. Zit. nach: Taylor & Francis e-Library (2005): S. 9.

18 | Vgl. Rosebrock (2004): S. 202.

In Mohrs Begrifflichkeit würde das heißen, dass die gelesenen Texte einen hohen Grad an *experientiality* aufwiesen.

Mohr aber, und das ist entscheidend, beschäftigt sich keineswegs mit Fragen aktueller Literalitätsproblematiken, sondern mit der komplexen »multimodalen und plurimedialen Struktur«¹⁹ eines Romans der amerikanischen Avantgardeliteratur, nämlich mit Jonathan Safran Foers »Extremely Loud & Incredibly Close« (2005), in welchem konkrete lebensweltliche Erfahrungen in visueller Form (etwa als eingeschobene Fotografien) als erzählerische Mittel zum Einsatz kommen. Im Anschluss an Kapitel 2.3.3 ist es nicht überraschend, dass avantgardistische Formen des Erzählens, welche die mediale Realität der Lebenswelt ins Erzählen integrieren, also wiederum erfahrbar machen, hier als Referenz dienen, um die Experientialität von SR-Texten näher zu erläutern. Experientialität, also Erfahrungshaftigkeit in der Literatur, hat für Mohr durchaus eine visuelle Komponente. Sie verweist auf die Metapher »knowing is seeing«, »die in unserer kulturellen und medialen Erfahrung begründet liegt, dass das, was wir sehen, meistens auch existent ist, wenngleich es auch fingiert sein kann«²⁰. Im Hinblick auf Foer, der in diesem Roman Visualisierungen vorgibt, sind es laut Mohr vor allem diese Bilder, die auf die »reale« Welt der Lesenden verweisen und entsprechend Zwecken der Authentisierung dienen: »New-York-Bilder, Photographien von Türknäufen, Händen, Menschen etc.«²¹ Mohr kommt zu dem Schluss: »Der Text verweist nicht mehr auf die Welt unserer Imagination, sondern auf die Welt, die wir greifbar vor Augen haben.«²²

Obwohl SR-Texte nur in absoluten Ausnahmefällen visuelle Komponenten enthalten, verweisen sie in ihrer Mehrzahl ebenfalls auf die Welt, welche die Jugendlichen täglich vor Augen haben – sei dies die reale Welt des Schulwegs, der Schule, der Vertreter/-innen der Peergroup etc. oder die Welt der täglich ge- und benutzten Medien: Computerspiele, Social Media, Filme etc. Diese Elemente sind zwar nicht als konkrete visuelle Einschübe (etwa in Form von Fotografien) präsent, und doch sind jene Textanteile, die symbolhaft auf visuelle Elemente der Lebenswelt (inklusive Medien) verweisen, ein wichtiger Bestandteil der SR-Texte gerade im Hinblick darauf, dass diese in der Rezeption von Jugendlichen als »lebensecht«, als auf ihre Lebenswelt verweisend empfunden und wahrgenommen werden. Dazu gehören Figuren aus dem öffentlichen Leben (Fußballstars, Schauspieler/-innen, Supermodels etc.), Szenen aus klassischen Genrefilmen (Entführung, Erpressung, Drogenhandel etc.), Handlungsmuster aus Computerspielen (etwa Kampfszenen) oder Beschreibungen und Aufzählungen von Modeaccessoires, Logos von Markenartikeln etc.

19 | Mohr (2011): S. 337.

20 | Mohr (2011): S. 336.

21 | Mohr (2011): S. 332.

22 | Mohr (2011): S. 332.

Für Jugendliche, die mit Internet, Handy und WLAN aufwachsen, lassen sich mediale Inhalte, auch fiktionale, nicht klar von der realen Lebenswelt trennen bzw. sie sind Teil dieser Lebenswelt. So können mediale Inhalte aktiver Teil realer Beziehungen – innerhalb einer Peergroup – werden, indem Konflikte über Social Media ausgetragen werden und Liebesbeziehungen nach dem Vorbild von (US-amerikanischen) TV-Soaps oder Hollywoodkomödien via Handy begonnen und auch beendet werden, um nur zwei Beispiele zu nennen. Der Germanist Peter Rusterholz stellt in einem Aufsatz die Frage nach der Abbildbarkeit von Realität angesichts der Entwicklung digitaler Medien neu: Er spricht davon, dass die »Crisis of the Representation«, die »during the process of modernization in the early modern age« aufgetreten sei, in jüngster Zeit eine neue Dimension erfahren habe: »More recently, with the transformation of our life-world into a global communication network generating new modalities for the representation of virtual worlds, there has been a radicalisation of this topic.«²³ Rusterholz stellt nun die Frage, ob es sich bei dieser »Crisis of Representation« nicht um ein kognitives Problem handle, genauer, um »a problem concerning the cognition conveyed by the media which called the cognition of ›reality‹ into question and, thus, led to the crisis of representation and its radicalisation«²⁴. Hier geht es nicht mehr nur um die (alte) Frage, inwieweit Literatur (oder Kunst generell) in der Lage ist, Realität abzubilden bzw. wiederzugeben (wie es zu Beginn der Moderne der Fall war), sondern um die Frage, welcher Status von ›Realität‹ denn dem von elektronischen Medien und ihren teils fiktionalen Inhalten geprägten Teil unserer Lebenswelt zukommt – und in welchem Verhältnis dazu die als realistisch geltende zeitgenössische Literatur (aber auch der Film) steht.²⁵

23 | Peter Rusterholz (2003): On the crisis of representation. In: *Semiotica* 143 (2003). S. 53-60. Hier: S. 53.

24 | Rusterholz (2003): S. 53.

25 | »Realistisch« ist hier im Sinne eines literaturwissenschaftlichen Realismusbegriffs zu verstehen, wie er sich im »Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft« ausführlich dargestellt findet: Unter dem »ästhetischen Begriff« des Realismus versteht man »die Darstellung der fiktiven Welt als ›real‹, d. h. bestimmt durch die Faktizität raumzeitlicher Natur und die Intersubjektivität der Erfahrungswelt«. Monika Ritzer (2007): Realismus 1. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3 Bände. Band 3. S. 217-221. Hier: S. 217. Geprägt wird diese Vorstellung vom »literaturhistorischen Epochenbegriff« des Realismus. Dazu heißt es im selben Lexikon: »Der Realismus des 19. Jhs. hat nicht etwa die ›Wirklichkeit‹ seiner Zeit zum Thema gemacht; ihm lag vielmehr ein voraussetzungsvolles ästhetisches Programm zugrunde, das die Konstruktion literarischer Realitäten konditionierte.« Zur Funktion des Realismus als ästhetisches Programm heißt es weiter: »Gegenüber einer zunehmend als intransparent wahrgenomme-

Hier spielt Rusterholz auf etwas an, das weiter oben als Schwierigkeit vieler Jugendlicher beschrieben wurde, sich in realistische Literatur hineintäuschen zu lassen: die Krise des Realismus in der Literatur und im Film unter der veränderten Wahrnehmung elektronischer Mediennutzung. Und Rusterholz kommt zu dem Schluss, dass Repräsentation im dritten Jahrtausend neu definiert werden müsse. Er verweist als Beispiel auf eine Aussage der Schweizer Videokünstlerin Pipilotti Rist, die von sich selber gesagt habe, »that she is among the first of a generation which can no longer distinguish between fiction and reality«²⁶. Diese Auseinandersetzung mit der Frage, wie Fiktion – hauptsächlich in der Form von medial vermittelten Bildern – und Realität verschmelzen bzw. wie Realität vermittelt über mediale Bilder wahrgenommen wird, wird in der bildenden Kunst schon seit geraumer Zeit gestellt und in Werken wie jenen von Pipilotti Rist auch konkret vorgeführt. So schreibt Peter Schjeldahl im »New Yorker« anlässlich einer Rist-Ausstellung mit dem Titel »Heroes of Birth« in der *Luhring Augustine Gallery* im New Yorker Stadtteil Queens 2010: »In the spell of Rist's work, I feel the world of art, momentarily indistinguishable from that of live, stabilize inside and around me – with such lightness!«²⁷ So ist es gerade der einfache, leichte, nicht elitäre Zugang zu Rists Installationen, die im Prinzip kein umfassendes Vorwissen verlangen, der diese Verbindung mit dem realen Leben prinzipiell erleichtert. In Rists Videoprojektionen erkennt jede/-r Farben, Formen, Bildelemente wieder; diese technischen Konstrukte umhüllen die Zuschauer/-innen, ohne sie zu überfordern. Die Technik scheint völlig in den Hintergrund zu treten, wie Schjeldahl schreibt: Rist »makes advanced techniques of video and installation seem like common-sense means, as normal as pencils«. Und wie im Falle eines Riesensofas als Teil einer Videoinstallation im *Museum of Modern Art* in New York (MoMA) werden Installationen dieser Künstlerin vom Publikum auch ganz selbstverständlich benutzt, werden also während der Dauer ihrer Präsenz Teil der Museumseinrichtung: »In the closing days of *Pour Your Body Out (7354 Meters)*, Pipilotti Rist's ravishing wrap-around video atrium installation at MoMA, the place has been

nen Lebenswirklichkeit sollten die Realitätssimulationen der Literatur noch einmal den Schein von Authentizität, Transparenz und Ordnung erzeugen, diesen Schein aber zugleich als eigentliches Wesen der Wirklichkeit ausweisen.« Gerhard Plumpe (2007): Realismus 2. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3 Bände. Band 3. S. 217-224. Hier: S. 221-222.

26 | Rusterholz (2003): S. 59.

27 | Peter Schjeldahl (2010): Feeling good. The art of Pipilotti Rist. In: The New Yorker vom 27. September 2010. S. 88-89. Hier: S. 89. Online unter: http://prod-images.exhibit-e.com/www_luhringaugustine_com/The_New_Yorker_Sept_2010.pdf (abgerufen: 28. Januar 2015).

packed every day. Mothers have been making playdates in the atrium, letting kids run around while they gather on the large couch. Visitors bring computers and work here, or listen to iPods, or chat or doze or read«, schreibt Jerry Saltz in seinem Blog des »New York Magazine«²⁸.

Natürlich ist auch hier der Rahmen – das MoMA in New York als Ort legitimer Kunst – ein zentraler Bestandteil der Repräsentation. Es wäre deshalb durchaus interessant, die Wirkung von Rists Installationen in einem völlig kunstneutralen Rahmen zu erkunden, etwa an einem Ort, an dem sogenannte bildungsferne Jugendliche sich aufhalten: an Bahnhöfen, vor einer Supermarktfiliale, in einem Stadtteilzentrum etc.

Auch Rist ist sich dieses Dilemmas ihrer Kunst – des Dilemmas, dass diese Kunst eigentlich ganz selbstverständlich in den Alltag integriert werden kann, aber in der Regel in Museen stattfindet – bewusst: »Mich interessieren Räume, in denen Menschen herumgehen und zusammen Zeit verbringen können«, sagt sie in einem Gespräch mit dem Kurator Richard Julin. Und sie ergänzt: »Mich interessiert das Demokratische an der Kunst und doch lebe ich von der Fetischisierung. Diesen Widerspruch habe ich nicht gelöst.«²⁹

Die Unmittelbarkeit der visuellen Wahrnehmung, wie sie in der bildenden Kunst – und verstärkt noch in der Videokunst – möglich ist, wird sehr viel schwieriger, sobald ein Kunstwerk aus Sprache besteht, aus geschriebener Sprache in gedruckter Form. Ihre »Schriftgebundenheit« ist andererseits auch der Grund für die besondere Bedeutung der Literatur in der (bildungs-)bürgerlichen Gesellschaft (vgl. Kapitel 1.3), da, wie Christoph Reinfandt schreibt, »Literatur eben diesen Prozess der Abkehr der Sprache von der Welt in Schrift nachvollzieht und doch zugleich die Aura der Unmittelbarkeit bewahrt«³⁰.

Mit anderen Worten: Mit der Schriftlichkeit bekommt die Literatur etwas Dauerhaftes, Festgeschriebenes und zugleich Abstraktes, und doch ist ein Miterleben, ist Immersion, ist *experimentality* möglich – wenn, und das ist hier entscheidend, der entsprechende kulturelle Code, die entsprechende Sprache des literarischen Werks entschlüsselt und beim Lesen in die jeweils eigene Lebenswelt eingeordnet werden kann. Und zum kulturellen Code heutiger Jugendlicher gehören Erfahrungen mit elektronischen Medien mit dazu – auch Erfahrungen mit fiktiven Inhalten, die als quasi realistisches Erlebnis im Sinne des oben angesprochenen Hineintäuschens gedeutet werden.

28 | Jerry Saltz (2009): Completing Pipilotti Rist's MoMA Installation. In: New York Magazine, 2. Februar 2009. http://www.vulture.com/2009/02/saltz_completing_pipilotti_ris.html (abgerufen: 28. August 2013) (Hervorhebung im Original).

29 | Richard Julin (Hg.) (2007): Pipilotti Rist: Herzlichen Glückwunsch. S. 25.

30 | Christoph Reinfandt (2009): Literatur als Medium. In: Simone Winko; Fotis Janidis; Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen. S. 161-187. Hier: S. 167.

Wenn nun diese Jugendlichen selber literarische Texte schreiben, wie im SR-Projekt, dann stammt ein Teil des Materials und der verwendeten kulturellen Codes aus Erfahrungen mit anderen Medien – zum Großteil aus den Erfahrungen mit visuellen Medien. Diese Erfahrungen werden in SR-Texten in die Schrift übertragen. Dabei geht es um mehr als nur um ein einfaches Zitieren von Figuren und Situation, es geht um etwas, das Christina Mohr als Intermedialität bezeichnet:

»Wenn wir davon ausgehen, dass die menschliche Kognition stets darum bemüht ist, anhand narrativer Strukturen Sinn aus einem schier unendlichen Strom an Erfahrungen zu stiften (vgl. Walsh 2006: 856), was Jerome Bruner (1990: 45) als die menschliche ›readiness or predisposition to organize experience into a narrative form‹ bezeichnet, ist es nicht weiter verwunderlich, dass die fortwährende Entstehung neuer Medien eine Intermedialisierung des Erzählens bedingt. [...] Durch unsere alltägliche Erfahrung mit unterschiedlichen Medien (vom schnöden Notizblock bis zum trendigen Mobiltelefon) verändern sich unsere Wahrnehmungsgewohnheiten sowie ihre physischen Grundlagen und – im selben Zug – auch unsere Möglichkeiten zur Repräsentation unserer (nicht nur narrativen) Modelle von und für Wirklichkeit.«³¹

Mohr konkretisiert dieses Beispiel auch noch:

»Wenn Jugendliche z. B. bestimmte Aspekte ihrer Alltagserfahrung anhand der virtuellen Welten einer digitalen Spielkonsole deuten (›Das war wie auf Nintendo-DS‹ o. Ä.), impliziert dies nicht nur eine Kenntnis der betreffenden grafischen und akustischen Repräsentationsmöglichkeiten, sondern auch ein Wissen darüber, was und wie die (virtuelle) ›Wirklichkeit‹ einer Spielkonsole beschaffen ist. Denn dort erscheinen Denken, Handeln und Motorik der Figuren (oder Avatare im Allgemeinen) anders als in unseren übrigen, zu unserem kulturellen Weltwissen gehörenden Wirklichkeitskonstruktionen. Mit anderen Worten: Das Verhältnis zwischen dem ›Wie‹ und dem ›Was‹ der Darstellung ist immer osmotisch, d. h., beide Bereiche durchdringen und verändern einander.«³²

Im Hinblick auf die SR-Texte bedeutet dies, dass nicht nur die Frage gestellt werden muss, welche Elemente aus aktuellen Medien darin zur Darstellung kommen, sondern auch, wie diese in den Erzählprozess integriert sind und wie sie in die Lebenswelt der Schreibenden – aber auch in die Lebenswelt einer jugendlichen und erwachsenen Leserschaft – eingeordnet werden können.

31 | Mohr (2011): S. 324. Richard Walsh (2006): *The Narrative Imagination Across Media*. In: *MFS Modern Fiction Studies* 52 (2006). S. 855-868. Jerome Bruner (1990): *Acts of Meaning*.

32 | Mohr (2011): S. 324.

4.2 ZUM BEGRIFF DER INTERMEDIALITÄT

Das Phänomen der Intermedialität »als geistes- und kulturwissenschaftliches Forschungsgebiet befasst sich [...] seit dem Beginn der 1980er Jahre mit der Beziehung zwischen traditionellen Künsten und technisch-apparativen Medien«, so leitet Joachim Paech seinen Artikel zu »Intermedialität/Multimedialität« im »Metzler Lexikon Ästhetik«³³ ein. Er stellt fest, dass viele Arbeiten zu Intermedialität sich »auf die Behandlung des Verhältnisses zwischen Literatur einerseits und Malerei, Fotografie oder Film andererseits« beschränkten. Er bezieht sich dabei vor allem auf das Grundsatzwerk der Romanistin Irina O. Rajewsky, welches auch im deutschsprachigen Raum die Diskussion rund um Intermedialität lange dominiert hat³⁴ (darunter vor allem die schematische Übersicht intermedialer Phänomene im Feld der Literatur). Rajewsky ihrerseits diskutiert Ergänzungen und Kritik an ihrem Ansatz in einem 2005 erschienenen Aufsatz, und sie identifiziert in einer Analyse der laufenden Intermedialitätsdebatten »three fundamental distinctions that underlie different conceptions of intermediality«³⁵. Zentral für das jeweils verwendete Konzept von Intermedialität ist für Rajewsky »a given approach's disciplinary provenance, its corresponding objectives, and the (explicit or implicit) underlying conception of what constitutes a medium«³⁶. Und sie fügt als Beispiel für zwei recht unterschiedliche disziplinäre Zugänge an: »[F]or instance, approaches coming out of literary, or so-called media-philological studies primarily emphasize the forms and functions of intermedial practices in given media products or medial constellations. By contrast, approaches derived from media studies tend not to focus on already medialized configurations (such as individual films, texts, paintings, etc.), but instead on the very formation of a given medium, on the process of mediation or medialization as such, and on medial transformation process.«³⁷

Und in einem weiteren Aufsatz distanziert sie sich 2008 noch stärker von einer Systematik, die stark philologisch geprägt ist: »Mithilfe literatur- bzw. kunstwissenschaftlich verankerter Konzepte lassen sich kaum umfassende, transmedial oder transhistorisch anzusetzende intermediale Prozesse oder Dy-

33 | Joachim Paech (2006): Intermedialität/Multimedialität. In: Achim Trebeß (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag. S. 183-184. Hier: S. 183.

34 | Irina O. Rajewsky (2002): Intermedialität.

35 | Irina O. Rajewsky (2005): Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermédialités* 6 (2005). S. 43-64. Hier: S. 46. Online unter: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (abgerufen: 28. Januar 2015).

36 | Rajewsky (2005): S. 49.

37 | Rajewsky (2005): S. 49.

namiken beschreiben.«³⁸ Vielmehr, so Rajewsky, gehe es ihr in ihrem erneuten Versuch eines Überblicks über intermediale Phänomene darum, deutlich zu machen, dass Intermedialität in jedem Untersuchungsfall neu definiert werden müsse, um den »unterschiedlichen Spielarten des Intermedialen in ihrer jeweiligen Besonderheit gerecht zu werden« und im Anschluss »als Kategorie für die konkrete Analyse einzelner medialer Konfigurationen und deren spezifischer Verfasstheit fruchtbar machen zu können«³⁹.

Nicht an einer Systematik, sondern an konkreten Erscheinungsformen des Intermedialen ist der Medienwissenschaftler Jürgen E. Müller interessiert in seinem Erklärungsversuch des entsprechenden Phänomens aus dem Jahr 1996: »Ein mediales Produkt wird dann intermedial, wenn es das multimediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.« Er positioniert den Begriff innerhalb der Medienwissenschaft: »Eine Medienwissenschaft, deren Erkenntnisinteresse auf die medialen Dynamiken und Fusionen innerhalb einzelner Medientexte und zwischen verschiedenen Medientexten sowie auf deren historische Entwicklung zielt, stellt sich nicht allein den Herausforderungen von Avantgarde und Postmoderne, sondern reperspektiviert zugleich breite Felder der traditionellen Medientheorie und -geschichte.«⁴⁰

Nicht zuletzt sollen die Bemühungen der deutschen Anglisten Ansgar und Vera Nünning gewürdigt werden, die sich generell um Fragen aktueller und verstärkt auch kulturwissenschaftlicher Ansätze in der Erzähltheorie verdient gemacht und die dabei auch das Phänomen der Intermedialität des Erzählens aufgegriffen haben.⁴¹ So stellt Ansgar Nünning zusammen mit Jan Rupp im Hinblick auf die »gegenwärtige Tendenz zur Hybridisierung und Medialisie-

38 | Irina O. Rajewsky (2008): Intermedialität und *remediation*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung. In: Joachim Paech; Jens Schröter (Hg.): Intermedialität analog/digital. S. 47-60. Hier: S. 59.

39 | Rajewsky (2008): S. 59-60.

40 | Jürgen E. Müller (1994): Intermedialität und Medienwissenschaft. In: Montage av, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 3 (1994). S. 119-138. Hier: S. 128. Online unter: http://www.montage-av.de/pdf/032_1994/03_2_Juergen_E_Mueller_Intermedialitaet_und_Medienwissenschaft (abgerufen: 27. August 2014). Dieser Beitrag erschien in der Folge als Kapitel im 1995 von Jürgen E. Müller publizierten Band »Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation«.

41 | Ansgar Nünning; Vera Nünning (Hg.) (2002): Neue Ansätze in der Erzähltheorie; Vera Nünning; Ansgar Nünning (Hg.) (2002): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Ansgar Nünning; Jan Rupp (Hg.) (2011): Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen.

rung des Romans«⁴² fest, dass »die klare Abgrenzung zwischen literarischen Genres und Medien an Trennschärfe verliert«⁴³. Das hat, so ihr Fazit, auch Auswirkungen darauf, in welche Richtung sich die Forschung entwickelt: »Die Aufmerksamkeit richtet sich [...] auf Transformationsprozesse, die Analyse funktionaler Äquivalenzen zwischen gattungs- und medienspezifischen literarischen Verfahren sowie die Revision etablierter und die Entwicklung neuer Gattungsbegriffe«⁴⁴. Diese stark an Medien- und Gattungsgrenzen orientierte Forschungsrichtung spiegelt sich auch in der erzähltheoretischen Arbeit von Nicole Mahne wider, wo diese um eine »transmediale Erzähltheorie« bemüht ist.⁴⁵ Sie hat zwar akribisch herausgearbeitet, welche narrativen Darstellungsweisen für den Roman, den Comic, den Film, das Hörspiel und die Hyperfiktio-
 on je typisch sind und wie diese sich voneinander abgrenzen, wo und wie aber der im Titel angedeutete Transfer stattfinden kann, wird letztlich nicht thematisiert – abgesehen von ganz einfachen Medienwechseln (etwa wenn ein Roman verfilmt wird oder als Comic erscheint).

Generell wird bei der Intermedialitätsdebatte häufig von sehr unterschiedlichen Medienbegriffen ausgegangen. Schon die Frage, in welcher Form die Literatur im intermedialen Diskurs als Medium ins Spiel kommt, ist nicht klar: als Sprache, als Schrift oder als Buch? Marina Grishakova und Marie-Laure Ryan schreiben in ihrem Vorwort zu »Intermediality and Storytelling«: »All three of these conceptions of medium have an impact on what kind of story can be told, though studying the importance of the book or of writing as a medium for *Pride and Prejudice* will not differentiate this particular novel significantly from most other novels. Focusing on it's handling of language, by contrast, will result in a much more individuated analysis, since all uses of language are original, unique to the work.«⁴⁶

Das klingt zwar einleuchtend, und doch ist dieser Fokus auf die Sprache allein nicht ausreichend, wenn man intermediale Prozesse erfassen will – das hat ja u. a. auch bereits Irina Rajewsky festgestellt. Während Rajewsky aber nach wie vor darum bemüht ist, das Phänomen Intermedialität als Ganzes zu erfassen und »in den Griff« zu bekommen, beschreiben Jay David Bolters und Richard Grusins im Jahr 2000 mit dem, was sie als »remediation« bezeichnen, einen dynamischen Prozess, der nur in Ausschnitten zu erfassen ist: »In this last decade of the twentieth century, we are in an unusual position to apprecia-

42 | Nünning; Rupp (Hg.) (2011): S. 4.

43 | Nünning; Rupp (Hg.) (2011): S. 5.

44 | Nünning; Rupp (Hg.) (2011): S. 5.

45 | Nicole Mahne (2007): Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung.

46 | Marina Grishakova; Marie-Laure Ryan (2010): Editors Preface. In: Marina Grishakova; Marie-Laure Ryan (Hg.): Intermediality and storytelling. S. 1-7. Hier: S. 2 (Hervorhebung im Original).

te remediation, because of the rapid development of new digital media and the nearly as rapid response by traditional media. Older electronic and print media are seeking to reaffirm their status within our culture as digital media challenge that status. Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their efforts to remake themselves and each other.«⁴⁷

Die allermeisten Auseinandersetzungen mit intermedialen Phänomenen sind geprägt davon, dass das Medium Buch von der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an mehr und mehr von nicht (rein) schriftbasierten populären Medien (wie Comic, Film, Fernsehen, Computerspiele etc.) bedrängt wurde, die nach und nach Funktionen übernahmen, die lange Zeit dem Buch vorbehalten waren. In der philologisch dominierten Intermedialitätsdebatte steht dabei aber nicht das Medium Buch in seiner materiellen Ausprägung, sondern die Literatur im Zentrum, die legitime Literatur. Diese wurde lange vor dem Auftauchen elektronischer Medien ganz explizit von anderen Printmedien abgegrenzt – etwa von Zeitungen, Zeitschriften, dem Sachbuch oder von dem, was als »Schundliteratur« bezeichnet wurde.

Es ist also nicht ihre Schriftbasiertheit allein, welche die Literatur von anderen – populären – Medienprodukten unterscheidet, es ist auch der Kunstanspruch der Literatur – im selben Maße wie das Kunstvideo sich vom Blockbuster oder das Werbeplakat vom Gemälde unterscheidet. Es ist die Diskrepanz zwischen ›high‹ und ›low‹, zwischen legitimer Kultur und Populärkultur, welche die allermeisten Auseinandersetzungen mit intermedialen Phänomenen prägt. Dabei, und das haben Bolter/Grusin schon 2000 erkannt, sind die Grenzen zwischen all diesen Medienprodukten – egal ob ›high‹ oder ›low‹ – nicht nur fließend, sie tendieren dazu, sich mehr und mehr aufzuheben. Und das hat nicht nur Auswirkungen auf die kultur-, medien- und geisteswissenschaftlichen Bemühungen rund um die Definition von »Medium« oder »Medien« innerhalb der Intermedialitätsdebatte, es stellt auch den Kunstbegriff zur Diskussion. Diese Diskussion kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht geführt werden.

Ich möchte hingegen – mit Bolter/Grusin – zu einer Frage zurückkehren, die in vorangegangenen Kapiteln immer wieder aufgetaucht ist: die Frage des Verhältnisses von Lebenswelt und Fiktion bzw. die Frage danach, in welchem Maße die lebensweltliche Realität in SR-Texten – und anderen, ähnlichen Formen von Literatur – im Modus der Fiktion sichtbar wird, vgl. auch das Kapitel 2.4. Im Jahr 2014 gehören jede Menge von Medienprodukten und -inhalten zu dieser Erfahrungsvergangenheit von SR-Schreibern (oder auch anderer Autorinnen/Autoren). Sie sind Teil der Lebenswelt. Oder mit Bolter/Grusin gesprochen: »The process of remediation makes us aware that all media are at one

47 | Jay David Bolter; Richard Grusin (2000) [1999]: Remediation. Understanding New Media. S. 5.

level a ›play of signs‹, which is a lesson that we take from poststructuralist literary theory. At the same time, this process insists on the real, effective presence of media in our culture. Media have the same claim to reality as more tangible cultural artefacts; photographs, films, and computer applications are as real as airplanes and buildings.«⁴⁸

Diesen Realitätsbegriff möchte ich nun noch anhand eines Beispiels etwas näher betrachten.

Wenn Rusterholz mit Pipilotti Rist also, wie weiter oben zitiert, indirekt – das heißt auf die Produktion von SR-Texten angewandt – behauptet, die in der heutigen Mediengesellschaft Heranwachsenden würden zunehmend nicht mehr zwischen Fiktion und Realität unterscheiden, dann ist damit nicht gemeint, dass sie tatsächlich nicht in der Lage wären zu unterscheiden, sondern, dass sie medialen Ereignissen zum Teil dieselbe Priorität einräumen wie realen Ereignissen. Es soll hier also nicht behauptet werden, heutige Jugendliche könnten nicht zwischen fiktionalen Handlungen – etwa Handlungen von Figuren in Filmen – und Handlungen innerhalb ihrer realen Lebenswelt – etwa gemeinsame Aktivitäten mit Freundinnen/Freunden – unterscheiden. Im Gegenteil: Diese Differenzierung ist besonders in der Frage einer Korrelation von Gewaltdarstellungen und Gewalthandeln in Actionfilmen, Trickfilmen oder Computerspielen und real ausgeführten Gewalttaten Jugendlicher (wie die sogenannten Amokläufe) relevant. Wo ein solcher direkter Zusammenhang behauptet wird, werden in der Regel sämtliche sozialen und kulturellen Bedingungen einer Gewalttat ausgeklammert und wird der Fokus allein auf Inhalte von Computerspielen gelegt. Mit dieser Diskussion hat das Folgende nichts zu tun. Wenn hier davon die Rede ist, dass Jugendliche Fiktion und Realität teils dieselbe Priorität innerhalb ihrer Lebenswelt einräumen, dann im Sinne einer gegenseitigen Durchdringung dieser Bereiche, wie Mohr es beschreibt.⁴⁹

4.2.1 Die Gewaltfrage

Claudia Rathmann hat sich u. a. mit der Wahrnehmung von Gewaltdarstellungen in lustigen Zeichentrickserien für Kinder beschäftigt⁵⁰ und dabei festgestellt, dass es u. a. gerade die dem Genre entsprechenden Gewaltakte sind, welche für Kinder lustig und spannend wirken – nach dem wohlbekannten

⁴⁸ | Bolter; Grusin (2000): S. 19.

⁴⁹ | Mohr (2011): S. 324.

⁵⁰ | Claudia Rathmann (2004): Was gibt's denn da zu lachen? Lustige Zeichentrickserien und ihre Rezeption durch Kinder unter besonderer Berücksichtigung der präsentierten Gewalt.

Muster der Trickfilmserie »Tom and Jerry«.⁵¹ Rathmann attestiert auch kleineren Kinder bereits ein »breites Genrewissen« bzw. »Genrebewusstsein« sowie ein »ausgeprägtes Medialitätsbewusstsein«⁵², das zur Folge habe, dass sie »im Gegensatz zu vielen Müttern« die »inhaltliche und formale Präsentation der Gewaltakte als charakteristisches Merkmal des Genres« akzeptierten und sich entsprechend auf »deren komische Wirkung« einließen.⁵³ Rathmann kommt zu dem Schluss, dass es »die aus ihrer eigenen Kindheit in den 60er und den beginnenden 70er Jahren«⁵⁴ stammenden medienpädagogischen Normen sowie die Seherfahrung aus dieser Kindheit seien, welche die Rezeptionsmöglichkeiten der Eltern prägten. Ihr Resümee: »Kindheit heute ist Medien- und zugleich Konsumkindheit. Die Heranwachsenden werden als autarke Medienutzer und potente Konsumenten betrachtet«⁵⁵.

Dem entspricht auch, dass Rathmann den Kindern einen »emotional-distanzierten Rezeptionsstil«⁵⁶ attestiert, der eine hohe Medienkompetenz voraussetzt: Nicht die realen Folgen der medial inszenierten Gewalt stünden dabei im Vordergrund, sondern charakteristische Komikelemente des Genres. Beim Ansehen von Zeichentrickfilmen rückten alle Handlungsverläufe in »einen Kontext des »Nicht-Ernstnehmens««⁵⁷, das sei vor allem deshalb möglich, weil »die Kinder gerade über eine hohe Kompetenz zur Realitäts-Fiktions-Unterscheidung verfügen«⁵⁸. Ganz anders bei den Eltern und Pädagoginnen/Pädagogen: Bei ihnen werde der Rezeptionsgenuss beim Ansehen von Trickfilmen, in welchen Gewalt als Komikelement eingesetzt wird, stets von der Frage überlagert: »Was wäre, wenn die Darstellungen real wären?«, eine Frage, die – so kann man Rathmanns Analyse durchaus interpretieren – Kinder, welche das Trickfilm-Action-Genre zur Unterhaltung und Entspannung nutzen, vermutlich gar nicht wirklich verstehen. Gerade die hohe Kompetenz der Kinder in der Realitäts-Fiktions-Unterscheidung aber ist eine Voraussetzung dafür, dass mediale Erfahrungen die Wirklichkeitsvorstellungen der Kinder – im konstruktiven Sinne – mitprägen. Diese Kompetenz findet besonders im verbalen Austausch

51 | Die ersten animierten »Tom and Jerry«-Cartoons stammen aus den 40er Jahren (von MGM produziert). Bis zur für 2013 angekündigten Serie von Warner (»The Tom and Jerry Show«) waren die beiden Charaktere in praktisch jedem nur möglichen Format zu sehen. Ausführliche Angaben zur Geschichte der Serie sind unter http://en.wikipedia.org/wiki/Tom_and_Jerry (abgerufen: 10. Oktober 2013) zu finden.

52 | Rathmann (2004): S. 152-153, 113.

53 | Rathmann (2004): S. 157.

54 | Rathmann (2004): S. 158.

55 | Rathmann (2004): S. 159.

56 | Rathmann (2004): S. 154.

57 | Rathmann (2004): S. 114.

58 | Rathmann (2004): S. 114.

mit Gleichaltrigen sowie in Rollenspielen ihren Niederschlag – ganz ähnlich wie in der später in diesem Kapitel geschilderten »Big Bang Theory«-Episode.

In diesem Auseinanderklaffen der Interpretation von Medieninhalten durch Kinder/Jugendliche und Erwachsene, was die Repräsentation von Realität in den Medien bzw. durch die Medien betrifft, liegt die Ursache für einige Missverständnisse in der Diskussion rund um kindlichen/jugendlichen Medienkonsum und dessen Folgen.

Auch im Rahmen der SR-Texte können unterschiedliche Rezeptionsweisen Erwachsener (z.B. von Eltern und Lehrpersonen) und Jugendlicher im Hinblick auf die Wahrnehmung von Textelementen, die starke intermediale Einflüsse aufweisen, zu sehr unterschiedlichen Interpretationen desselben Textes führen, genauer zu Irritationen von Seiten der Erwachsenen, wenn diese einen gewissen Code nicht erkennen und sich so nicht in das von den SR-Schreibern Erzählte hineintäuschen können, sondern es als Ausdruck realer Handlungsstrategien der Jugendlichen einordnen. Ich spreche hier explizit von Gewaltdarstellungen oder Darstellungen von sexuellen Handlungen, wie sie die Jugendlichen aus medialen Erzählwelten kennen, denen eine völlig andere »Wirklichkeit« (etwa die »Wirklichkeit« einer Spielkonsole, von der Mohr weiter spricht, oder die »Wirklichkeit« eines Animationsfilms) zugrunde liegt. Werden derartige Gewaltdarstellungen in SR-Texte integriert, kann das entsprechend als reale Gewaltbereitschaft der SR-Schreibenden interpretiert werden und entsprechende Missverständnisse zur Folge haben, wie ein Beispiel eines regelrechten Skandals zeigt, den ein SR-Text im Kanton Waadt ausgelöst hat; davon wird in Kapitel 6.7 noch die Rede sein.

Wie diese zunehmende Vermischung und gegenseitige Durchdringung von Fiktion und Realität konkret zu verstehen ist, kann man gut an einer Folge der US-Sitcom »Big Bang Theory«⁵⁹ nachvollziehen. Die Hauptfiguren der Sitcom sind vier junge Männer, alles hoch begabte und etwas weltfremde Naturwissenschaftler, sogenannte Nerds, die versuchen, Anschluss an ein Leben außerhalb ihrer hochspezialisierten Arbeitswelt und ihres von »Star Trek«-Filmen, Comics und Computerspielen geprägten, an kindliche Muster angelehnten Freizeitverhaltens zu finden. Besonders die mit autistischen Zügen ausgestattete Figur des Sheldon (der offensichtlich am Asperger-Syndrom leidet), einem regelrechten Superhirn, zeigt abseits ihrer wissenschaftlichen Arbeit immer wieder regelrecht kleinkindliche Verhaltensweisen. Als Sheldon eines Tages beim Onlinegame »World of Warcraft« nicht nur sämtliche Waffen, sondern auch alle sonstigen virtuellen Statussymbole, die er über seinen Avatar, seine Spielfigur, in der virtuellen Welt angesammelt hat, gestohlen werden, greift er zum – realen – Telefon und ruft die – real existierende – Polizei. Während der Polizist,

59 | The Big Bang Theory: Staffel 4, Episode 19. The Zarnecki Incursion (31. März 2011), USA, Warner Bros.

der tatsächlich in der Wohnung auftaucht, um einen Diebstahl aufzunehmen, nicht versteht, was Sheldon von ihm will, verstehen es die drei Freunde, darunter sein Mitbewohner Leonard, sehr gut, obwohl sie selbst niemals einer derartigen Vermischung von Fiktion und Realität zum Opfer gefallen wären: Sheldons »World of Warcraft«-Account wurde gehackt. Ein Ausschnitt aus dem Dialog zwischen Sheldon und Leonard:

»Leonard: You called the police because someone hacked your World of Warcraft account?

Sheldon: What choice did I have? The mighty Sheldor, level 85 blood elf, hero of the Eastern kingdoms, has been picked clean, like a carcass in the desert sun. Plus, the FBI hung up on me.«

Gemeinsam finden die Freunde die Wohnadresse des Diebes über dessen IP-Adresse heraus und machen sich mit dem Auto auf den Weg zu dessen Haus, um Sheldons virtuellen Besitz zurückzufordern. Es gehört zum Schema der Sitcom, dass es die vier körperlich eher schwächlich oder klein geratenen Wissenschaftler in der realen Welt in der Regel mit riesenhaften, muskulösen Typen zu tun bekommen, die sie einschüchtern und demütigen, so auch hier. Dass der Cyberdieb am Ende von der als Kellnerin arbeitenden, wenig gebildeten Nachbarin der Wissenschaftler mit einem Tritt in den Unterleib – sehr konkret – außer Gefecht gesetzt wird und daraufhin bereitwillig alle virtuellen Besitztümer an Sheldon zurückgibt, ist sozusagen das Sahnehäubchen in diesem Verwirrspiel um Realität und Fiktion. Denn Penny, die Kellnerin, versteht gar nicht so recht, worum es sich bei den zurückgewonnenen Besitztümern handelt, kennt also weder die Spiel- noch die Gewaltebene des Spieles, hingegen stammt sie aus einer ländlichen Gegend, wo das Gesetz der Faust in der physischen Realität existiert und regiert.

Entscheidend dabei ist, dass Sheldon und die anderen drei im Spiel »World of Warcraft« echte Superhelden und Superkämpfer sind, martialisches Vokabular verwenden und sich extrem gewaltbereit verhalten. Dieses Vokabular benutzen sie durchaus auch noch, wenn sie sich – etwa beim Abendessen – über das Spiel unterhalten. Das »reale« Leben aber sieht anders aus: Während Sheldon auf der Fahrt zur Wohnung des Diebes sich noch ganz in der »World of Warcraft«-Welt befindet und wort- und waffenreich beschreibt, wie er den Bösewicht besiegen wird, schrumpft er vor der Tür zu einem hilflosen Kind, das auch nicht zur kleinsten Gewalttat fähig ist und weinerlich den Rückzug antritt.

Wie sehr »World of Warcraft« Teil des Lebens der Hauptfiguren von »Big Bang Theory« ist, kann in einer ganzen Reihe von Folgen der Sitcom miterlebt werden. Damit wird auch gezeigt, wie stark die Wirklichkeitskonstruktionen und das gemeinsame Wissen der vier Hauptfiguren von diesem Spiel mitge-

prägt sind. Und doch ist es für alle kein Problem, in ihrem täglichen Handeln zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. Ausnahme ist dabei die Figur des Sheldon, dessen Vermischung verschiedener Wirklichkeitsebenen aber explizit als Teil seines Asperger-Syndroms inszeniert wird, was eine der Hauptquellen der Komik dieser Sitcom darstellt. In diesem Sinne wird auch die Reaktion Sheldons auf den Cyberdiebstahl – er greift auf das von der Polizei vertretene Gewaltmonopol einer Zivilgesellschaft zurück – als komisch wahrgenommen.

Diese Sitcom, das zeigen die im Rahmen des SR-Projekts von den Jugendlichen zu ihrer Person, ihren Vorlieben etc. ausgefüllten Fragebögen ganz deutlich, wird auch von vielen am SR-Projekt beteiligten Jugendlichen regelmäßig gesehen. Wenn sie die Komik dieses Spiels mit den Realitätsebenen also verstehen, dann eben gerade aufgrund ihrer Fähigkeit zu unterscheiden, was Teil der fiktiven Welt von »World of Warcraft« ist und was nicht.

Indem die verschiedenen Medieninhalte (von »World of Warcraft« über »Startrek« bis zu allen Arten von populären Comics) untrennbar mit der »realistischen« Erzählebene der Sitcom »Big Bang Theorie« verbunden sind, verweisen sie auf jene von Bolter/Grusin benannte intermediale Tendenz aller Medien im Zeitalter der *remediation*, möglichst große Unmittelbarkeit (*immediacy*) erzeugen zu wollen – das Publikum kennt dieselben Games, Filme und Comics und fühlt sich als Teil der Gruppe der Protagonistinnen/Protagonisten der Sitcom. *Immediacy* wird hier verstanden als das, was mit Hiebler am Anfang des Kapitels im Hinblick auf ein »Hineintäuschen der Leser« in realistische (literarische) Erzählweisen als »Strategien der Authentizität« bezeichnet wurde, nämlich so, wie David Blakesley *immediacy* in seiner Onlinebesprechung des Buches von Bolter/Grusin in einem eigenen Glossar definiert: »Immediacy is the perfection, or erasure, of the gap between signifier and signified, such that a representation is perceived to be the thing itself. It is a consequence of what Kenneth Burke calls »naive verbal realism« whereby the symbol is simply perceived to be a window to the real.«⁶⁰ Für Bolter/Grusin geht *immediacy* jedoch noch weiter: »immediacy (or transparent immediacy): A style of visual representations whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium (canvas, photographic film, cinema and so on) and believe that he is in the presence of the objects of representation.«⁶¹ *Immediacy* erzeugt Nähe.

Die zweite Form, mit deren Hilfe laut Bolter/Grusin alle Medien heute versuchen, sich als Medium neu zu erfinden, ist das genaue Gegenteil, *hypermedia* genannt: »A style of visual representation whose goal is to remind the viewer

60 | David Blakesley (2001): Remediation: Understanding New Media (Bolter and Grusin). Review. In: KAIROS 6 (2001). <http://english.ttu.edu/Kairos/6.1/binder.html?reviews/blakesley/remediator.html> (abgerufen: 28. Januar 2015).

61 | Bolter/Grusin (2000): S. 272-273.

of the medium.«⁶² Über Akte der *hypermediacy* wird also Distanz zum Medium geschaffen. Blakesley interpretiert den Begriff aufgrund der Beispiele bei Bolter/Grusin auch als »expression of our fascination with the medium itself (or some would say anxiety over it)«⁶³. Die vielen Alltagsgespräche, in welchen eine Person einer anderen von ganz besonderen Möglichkeiten berichtet, die ein Medium bietet (etwa eine supertolle App für das Smartphone), oder ihre Erlebnisse mit einem Medienprodukt beschreibt (etwa die Besonderheiten eines Computerspiels), zeugen entsprechend von dieser *hypermediacy*. Entsprechend ist *hypermediacy* dafür verantwortlich, dass User/-innen einen Metadiskurs zur Beschaffenheit des Medienprodukts starten, in welchem sie sich über die faszinierenden und gelungenen oder auch weniger gelungenen Seiten dieses Medienprodukts äußern. Dieser Metadiskurs findet statt, auch wenn das Medienprodukt gleichzeitig mit *immediacy* arbeitet und Immersion erzeugt. Genau dieses Zusammenspiel ist es, das Bolter/Grusin als *remediation* und auch als »our culture's contradictory imperatives«⁶⁴ bezeichnen. Vom Akt der *remediation* sind laut Bolter/Grusin alle Medien betroffen, die »alten« und die »neuen«: »Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their efforts to remake themselves and each other.«⁶⁵

4.2.2 Das Buch als Medium der Unmittelbarkeit

Entsprechend ist von dieser *remediation* auch das Buch betroffen, das sprachlich realisierte Werk der Literatur. Doch auch in literarischen Werken werden neue Wege gesucht, um *immediacy* zu erzeugen.⁶⁶ Dabei kommen Erfahrun-

62 | Bolter/Grusin (2000): S. 272.

63 | Blakesley (2001).

64 | Bolter/Grusin (2000): S. 5.

65 | Bolter/Grusin (2000): S. 5.

66 | Die Frage der *immediacy* begleitet das Medium Buch, seit es durch die Technik des Buchdrucks als Massenmedium in Erscheinung trat und das Lesen zu einem Volksvergnügen wurde. So galt die Versunkenheit in die Lektüre – vor allem in das Genre des Romans – lange Zeit als pädagogisch problematisch, als Sucht, die man vehement bekämpfte. Gerade für Kinder und Jugendliche sollte Lektüre bis weit ins 20. Jahrhundert hinein vor allem der moralischen (meist religiösen) Erziehung dienen. Dafür aber durfte das Medium nicht zum Verschwinden gebracht werden, sondern es sollte immer präsent bleiben. Seit den 90er Jahren und besonders seit dem PISA-Schock Anfang der 2000er Jahre gilt zumindest in Europa das Gegenteil: Die Tätigkeit des Lesens wird generell und ohne Ausnahme positiv bewertet, die Fähigkeit, vollständig in der Lektüre aufzugehen, gilt entsprechend als Beweis dafür, dass die Kulturtechnik des Lesens besonders gut beherrscht wird. Ganz im Gegensatz dazu wird das völlige Versinken in ein Computerspiel, aber auch beim Schauen eines Films als tendenziell problematisch ein-

gen mit wie auch direkte Anlehnungen an andere Medien sowie deren konkrete Anwendungen zum Tragen. Das Fazit dieser Überlegungen: Es gibt heute keine Medien in ihrer ›reinen‹ Form mehr – falls es sie überhaupt je gegeben hat. Denn, wie Bolter/Grusin bereits 2000 formuliert haben: »New digital media are not external agents that come to disrupt an unsuspecting culture. They emerge from within cultural contexts, and they refashion other media, which are embedded in the same or similar contexts.«⁶⁷

Remediation findet also auch in der erzählenden, schriftbasierten Literatur statt (vgl. das Beispiel von Jonathan Foers »Extremely Loud & Incredibly Close« weiter oben). Der gesamte Intermedialitätsdiskurs in den Literaturwissenschaften ist Ausdruck davon. Und doch folgen der Feststellung, dass auch schriftbasierte, gedruckte literarische Werke heute intermedial geprägt sind, kaum Analysen, die diesem Ansatz der Intermedialität gerecht würden. So wird der Einfluss, den Produkte der Populärkultur (wie Hollywoodblockbuster oder Computerspiele) sowie eine von den neuen Medien ermöglichte Produktion von Alltagskultur (SMS, Youtube-Videos, Handyfotos etc.) auf die legitime Kulturproduktion haben, nicht hinreichend thematisiert. Das hat auch damit zu tun, dass Fragen dazu nicht beantwortet werden können, ohne dass der Kontext der Entstehung eines – zeitgenössischen – Werkes miteinbezogen würde. Das ist aber kaum je der Fall. So ist im 2011 erschienenen und von Matías Martínez herausgegebenen »Handbuch Erzählliteratur«⁶⁸ der Artikel, der kontextorientierten Theorien gewidmet ist, stark rückwärtsgewandt und endet mit Hinweisen auf genderorientierte Ansätze sowie auf weitere Ansätze aus den Kulturwissenschaften (einschließlich der *Postcolonial Studies*), von denen behauptet wird, sie würden »Erzähltexte im Sinne eines ›expressive realism‹ (Belsey 1980, 7 ff.) als unmittelbare[n] Ausdruck gesellschaftlicher Wirklichkeit« lesen, womit »ihr ästhetisch-künstlerischer bzw. literarischer Charakter [...] kaum in den Blick«⁶⁹ gerate. Hier wird die Vorstellung, dass die reale Lebenswelt etwa anhand des täglichen und immer selbstverständlicher werdenden Umgangs mit neuen und ›remedialisierten‹ alten Medien einen direkten Einfluss auf das literarische Schreiben, auf die Vorstellung von literarischer Sprache und auch auf die Möglichkeiten des Erzählens haben könnte, nicht einmal in den Blick genommen.

gestuft. Tatsache ist, dass beim Versinken in das Medium (dieser Vorgang wird auch als *immersion* bezeichnet) dieses tatsächlich völlig in den Hintergrund gerät, also zum Verschwinden gebracht wird.

67 | Bolter/Grusin (2000): S. 19.

68 | Matías Martínez (Hg.) (2011): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte.

69 | Andreas Mahler (2011): 2. Kontextorientierte Theorien. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. S. 115-125. Hier: S. 115. Catherine Belsey (1980): *Critical Practice*.

Dabei gibt es durchaus Überlegungen, welche die Literatur in den Kontext lebensweltlicher Erfahrung (allerdings der Leser/-innen) rücken.

Christoph Reinfandt spricht in seinem Beitrag zu »Literatur als Medium« davon, dass »die moderne Literatur⁷⁰ gerade im Hinblick auf ihren Rezeptionshorizont fest in der lebensweltlichen Erfahrung moderner Subjekte verankert«⁷¹ blieb. Damit ist gemeint, dass die Literatur einen wichtigen Platz in der Lebenswelt »moderner Subjekte« dieser Zeit einnahm und dass die Erfahrung mit Literatur – ähnlich wie heute die Erfahrung mit Inhalten neuer Medien – auch die Erwartungshaltung sowie die Identifikation der Leser/-innen untereinander prägte. Reinfandt attestiert literarischen Texten in diesem Zusammenhang Transparenz, nämlich die Fähigkeit, »dem Leser den Eindruck zu vermitteln, sie gewährten Durchblicke auf die Welt, auf Erfahrungshorizonte anderer Subjekte«⁷². Dasselbe könnte man heute auch über Medien wie Reality-TV sagen. Diese Transparenz ist laut Reinfandt aber nur über »die Konventionalisierung und Naturalisierung von Medialität«⁷³ zu erreichen. Je stärker diese Konventionalisierung der Literatur spürbar wurde, desto größer wurde auch der Wunsch gewisser Autorinnen/Autoren, sich von dieser Konventionalisierung zu distanzieren. Und so habe sich, so Reinfandt, die »autonome, moderne Literatur« (das, was ich Avantgarde nenne) seit Anfang des 20. Jahrhunderts »endgültig von den Lesern entfremdet«⁷⁴ bzw. von der lebensweltlichen Erfahrung dieser Leserschaft mit Literatur. Grund dafür sei, dass diese Literatur der Avantgarde gerade die »Intransparenz« literarischer Texte anstrebte, eine Intransparenz, die »das Subjekt als etwas Unterworfenen, Gemachten, als kommunikativer oder diskursiver Effekt«⁷⁵ erscheinen lasse. Was Reinfandt hier beschreibt, könnte man auch als eine Ausdifferenzierung dessen verstehen, was als »Hochkultur« oder legitime Kultur gilt und was nicht. In dem Moment, in dem eine Konventionalisierung stattfindet, wenn Literatur – etwa der Roman – sich als Konvention auch für Populärliteratur etabliert (und damit seine Transparenz auch kommerziell ausschöpft), sucht die Avantgarde nach neuen Modellen, das Subjekt in seiner Relation zur Realität darzustellen, welches sich in der Folge wiederum im System der legitimen Kultur etabliert. Allerdings habe, so Reinfandt, das gesamte 20. Jahrhundert mit seiner literarischen Avantgarde nichts daran geändert, dass sich die Prosa zur »für die moderne Kultur zentralen *signifying practice*« entwickelt habe, gerade weil sie »Transparenz, Referen-

70 | Reinfandt spricht von der Literatur der Moderne, also mehrheitlich vom 19. Jahrhundert.

71 | Reinfandt (2009): S. 177.

72 | Reinfandt (2009): S. 177-178.

73 | Reinfandt (2009): S. 178.

74 | Reinfandt (2009): S. 177.

75 | Reinfandt (2009): S. 178.

tialität und Objektivität« gewährleiste, während die Lyrik »allen Bemühungen der Romantiker um Lyrik als Medium der Subjektivität zum Trotz letztlich mit Intransparenz und Selbstbezüglichkeit assoziiert«⁷⁶ werde. Damit ist gemeint, dass es auf den ersten Blick überraschend erscheint, dass die moderne Lyrik, die ja ein intensives Miterleben an der subjektiven Wahrnehmung der Autorin/des Autors postuliert, für eine breite Leserschaft sehr schwierig zu entschlüsseln ist – im Gegensatz zu vielen Romanen.

Wenn Reinfandt dem Roman »Transparenz, Referentialität und Objektivität« attestiert, so heißt das eigentlich nichts anderes, als dass der Text mittels der lebensweltlichen Erfahrung der Leserschaft (dazu gehört auch Leseerfahrung) entschlüsselt werden kann, weil der Text in dieser Lebenswelt, wie Reinfandt sagt, »fest verankert« ist. Die Tatsache, dass seit Jahrzehnten vor allem Romane zu Bestsellern werden, während Lyrikbände ein sehr kleines, spezialisiertes Publikum finden, bestätigt diese Überlegungen Reinfandts.

Reinfandts Analyse ist auf das Ende der Moderne gerichtet, ist also keineswegs eins zu eins auf zeitgenössische Literatur (Literatur seit 1990) umzulegen. Und doch ist seine Analyse interessant, da mit der Konkurrenz anderer Medien seit spätestens den 90er Jahren die Frage nach der »Transparenz«, nach der Verankerung von Literatur in der lebensweltlichen Erfahrung der Leserschaft, wieder an Aktualität gewonnen hat. Damit verbunden hat auch die Frage der Verankerung der Literatur in der Lebenswelt der Autorinnen/Autoren selber einen Aufschwung erlebt. Das spiegelt sich auch in der Präsenz literarisch Schreibender im gesamten Mediensystem: Romanschriftsteller/-innen haben heute Webseiten, schreiben Blogs, twittern, treten in Talkshows auf, präsentieren sich und ihr neues Buch in an Filmtrailer angelehnten Werbespots und nehmen an umfassenden Buchpromotionstouren teil, auf welchen sie in unzähligen Lesungen auf die immer gleichen Fragen des Publikums zu ihrer Person, ihrem Umfeld, ihren Überzeugungen antworten und u. a. unermüdlich erläutern, welche Teile ihrer Bücher durchaus autobiographische Züge aufweisen – ein Prozedere, das nicht nur verschiedene Medien miteinschließt – als Ausdruck von *hypermediality* nach Bolter/Grusin –, sondern ganz explizit auch den Fokus auf den lebensweltlichen Kontext der Entstehung des Romans richtet. Bolter/Grusin würden diesen Teil des literarischen Business wohl als Akte der *immediacy* bezeichnen, nämlich jenen Teil der *remediation*, in welchem die Literatur heute versucht, Unmittelbarkeit zu erzeugen, um das (physische) Medium im Empfinden der Leserschaft zum Verschwinden zu bringen.

Diese Tendenz ist aktuell gerade sehr gut zu beobachten am Beispiel des als sechsbändiges Werk erschienenen Romans »Min Kamp«⁷⁷ des Norwegers

76 | Reinfandt (2009): S. 179 (Hervorhebung im Original).

77 | Der Romanzyklus »Min Kamp« umfasst sechs Romane mit insgesamt etwa 3600 Seiten. Die einzelnen Bände sind als Untertitel einfach durchnummeriert, von »Forste bok«

Karl Ove Knausgård, von dem die Kritik behauptet, der Autor würde darin die intimsten Details seines Lebens und seines privaten Umfelds preisgeben,⁷⁸ und der international zu einem Bestseller wurde – das Werk wird gerade auch von Vertreterinnen/Vertretern der legitimen Literaturszene verschlungen. So schreibt Felix Münger auf der Webseite des Schweizer Fernsehens SRF: »Knausgård fasziniert seine Leserinnen in erster Linie durch die radikale Offenheit und Ehrlichkeit, die er in seinen Büchern an den Tag legt. Er scheint sich an das hinterste und letzte Detail in seiner Vergangenheit zu erinnern. Und er scheut sich auch nicht davor, es in bisweilen epischer Länge zu erzählen.«⁷⁹ Ijoma Mangold schreibt in »der Zeit«: »Ich bin ein Spätzünder, ich habe die ersten drei Bände nicht gelesen, sondern bin gleich bei Band vier eingestiegen, um das Knausgård-Syndrom am eigenen Leibe zu überprüfen – naturgemäß mit der für Kritiker typischen Skepsis gegenüber angeblichen Hypes ... Es hat auch bei mir funktioniert. Die Droge hat angeschlagen – und es fällt mir nicht leicht zu sagen, welche Wirkstoffe da am Werk sind. Gewiss natürlich der Authentizitätseffekt.«⁸⁰ Und in der »NZZ« konnte man zum Erscheinen der deutschen Übersetzung des zweiten Bandes in der Rezension von Peter Urban-Halle lesen: »Knausgård hatte das Gefühl, durch Fernsehen und Internet für das eigentliche, wirkliche Leben blind geworden zu sein. Deshalb, hat er gesagt, schreibe er so besessen über die kleinsten Details seines Lebens. Er wolle sich damit die Welt zurückerobern.«⁸¹ In der »FAZ« lässt sich Ernst Os-

bis »Sjette bok«, und sind auf Norwegisch zwischen 2009 und 2011 erschienen. Die deutschen Übersetzungen wurden nicht mit »Mein Kampf« betitelt, sondern bekamen Titel, die auf jeweils dominierende Themen der einzelnen Bände hinweisen sollen. Bis Herbst 2014 sind auf Deutsch vier Bände erschienen: »Sterben« (2011), »Lieben« (2012), »Spielen« (2013) und »Leben« (2014), alle im Luchterhand Literaturverlag München.

78 | »Also, es sollte der Norweger sein, der gerade alle Kritiker, Autoren und Leser mit seinem sechsbändigen, radikal autobiografischen Mammutwerk verrückt macht, schloss ich aus der Stimme in meinem Kopf. Mehr wusste ich nicht, als ich an Knausgård verloren ging.« So beginnt die Rezension von Birgit Schmitz auf taz.de. Birgit Schmitz (2014): Eines Menschen Herz. In: taz.de, 22. Juni 2014. <http://www.taz.de/Romanprojekt-von-Karl-Ove-Knausgard/!140881/> (abgerufen: 29. Januar 2015).

79 | Felix Münger (2014): Karl Ove Knausgård: Die eigene Biographie als Kampf. In: srf.ch, Literatur. <http://www.srf.ch/kultur/literatur/karl-ove-knausgaard-die-eigene-biographie-als-kampf> (abgerufen: 29. Januar 2015).

80 | Ijoma Mangold (2014): Der Entschleuniger. In: zeit.de, 17. Juni 2014. <http://www.zeit.de/2014/28/karl-ove-knausgard-entschleunigung-min-kamp> (abgerufen: 29. Januar 2015).

81 | Peter Urban-Halle (2012): Sehnsucht nach Leben. In: nzz.ch, 5. Juni 2012. <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/sehnsucht-nach-leben-1.17177525> (abgerufen: 29. Januar 2015).

terkamp sogar zu der Beschreibung verleiten, »sein Autor liebt es, den wilden Mann zu spielen, und ist doch – ich kann es leider nicht anders sagen – irgendwie total süß«⁸². Birgit Schmitz spricht in »taz« sogar vom »knausgärdschen Moment«, erkennt der Literatur des Norwegers also bereits eine gewisse Definitionsmacht zu: »Wieder und wieder nickt man unmerklich beim Lesen solcher Szenen, die inzwischen von Lesern und Kritikern »knausgärdscher Moment« genannt werden: Geschehnisse, die jeder erlebt hat und uns normalerweise nur ein paar Sätze wert gewesen wären.«⁸³

Die britische Autorin Zadie Smith schließlich spricht in der »New York Review of Books« von der Omnipräsenz der Bücher Knausgärds: »Everywhere I've gone this past year the talk, amongst bookish people, has been of this Norwegian.« Und sie wird sogar noch konkreter in der Beschreibung dessen, welche Wirkung die Romane auf diese Leute (und auf sie selbst) hat: »Talking about him over dinner – like groupies discussing their favorite band«⁸⁴.

Knausgärds Prinzip bzw. dessen Wirkung ist – dank Bolter/Grusin – ganz einfach zu verstehen: Indem beim Lesen ein direkter Bezug zu biographischen Details des Autors hergestellt wird, kann die damit angenommene lebensweltliche Erfahrung des Autors mit der eigenen lebensweltlichen Erfahrung in Verbindung gebracht werden. Das schafft Nähe und Unmittelbarkeit – eben *immediacy* –, mit der die Literatur – in diesem Fall der Roman von Knausgård und mit ihm auch der publizierende Verlag – den Anschluss an eine Unmittelbarkeit sucht (und offenbar findet), wie sie in Medienprodukten wie Reality-TV, Facebook oder Twitter erzeugt werden – und von welchem Knausgård selber sich offenbar bedroht fühlt und distanziert, wenn man dem Rezensenten Halbes Glauben schenken kann.

Literatur und literarisches Schreiben sind heute, das sollte mit diesem kurzen Exkurs gezeigt werden, Teil eines medialen Netzwerkes, aus dem man sie nicht einfach herauslösen kann. Dieses mediale Netzwerk ist auch Teil der Lebenswelt heutiger Schriftsteller/-innen. Je nach Kontext der Entstehung und Publikation literarischer Texte sind die medialen Einflüsse dieser Lebenswelt im Text stärker präsent oder weniger stark.

82 | Ernst Osterkamp (2012): Ein Schriftsteller überwacht sich selbst. In: faz.net, 10. August 2012. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/karl-ove-knausgard-lieben-ein-schriftsteller-ueberwacht-sich-selbst-11850999.html> (abgerufen: 29. Januar 2015).

83 | Schmitz (2014).

84 | Zadie Smith (2013): Man vs. Corpse. In: nybooks.com, 5. Dezember 2013. <http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/dec/05/zadie-smith-man-vs-corpse/?page=2> (abgerufen: 18. September 2014).

4.3 INTERMEDIALE BEZÜGE ZU ALLTAGSDISKURSEN UND POPULÄRKULTUR

Ein Kontext, in welchem Intermedialität in dieser Bedeutung in den letzten Jahrzehnten verstärkt in den Blickwinkel literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschung gerückt worden ist, ist die afrikanische Literatur der postkolonialen Ära – sowohl der französisch- wie auch der englischsprachigen. So schreibt der Medienwissenschaftler Jürgen E. Müller im Vorwort zum Aufsatzband »Ecritures camerounaises Francophones et intermédialité« (2012): »En réalité, nous devons être conscients du fait que les processus intermédiaires abordés par et dans la littérature camerounaise et ses diverses formes d'entrelacs signifient une dissolution des concepts littéraires traditionnels.«⁸⁵ Wie dieser intermediale Prozess sich konkret in einem Werk präsentieren kann, beschreibt Philip Amangoua Atcha in einem 2014 publizierten Aufsatzband: »La pratique intermédiaire donne au récit une impression de *patchwork*. Par les procédés de collage, le texte devient un creuset de formes. On assiste à un mélange, un dialogue des médias où le roman »dévore [...] toutes les formes«⁸⁶.

Die beiden Afrikawissenschaftlerinnen Susanne Gehrman und Viola Prüschenk, deren Schwerpunkt in der Literatur liegt, sehen Intermedialität als ein »Stichwort für eine Vielzahl an kultur-, literatur- und medienbezogenen Diskussionen [...], denen gemeinsam ist, dass sie sich auf Prozesse beziehen, bei denen Grenzen zwischen verschiedenen Medienkonventionen, semiotischen Systemen, Genres und Ausdrucksweisen aufgebrochen werden«⁸⁷. Dass der Begriff der Intermedialität dabei sehr unterschiedlich interpretiert, also sehr offen verwendet wird, sehen sie in der Tatsache begründet, dass »es sich um ein grenzüberschreitendes Phänomen [handelt], welches eine Pluralität der Interpretation darüber erlaubt, was geschieht, wenn mehrere Medien bzw. semiotische Systeme aufeinandertreffen und interferieren«⁸⁸. Für Gehrman/Prüschenk gilt, und das ist für die Weiterverwendung des Begriffs im Zusammenhang mit den SR-Texten von Bedeutung, dass es

85 | Jürgen E. Müller (2012): Introduction: Intermédialité et littérature francophone camerounaise. In: Robert Fotsing Mangoua (Hg.): *Ecritures camerounaises Francophones et intermédialité*. S. 7-18. Hier: S. 16.

86 | Philip Amangoua Atcha (2014): Les tissages médiatiques dans le roman africain francophone. In: Philip Amangoua Atcha; Roger Tro Deho; Adama Coulibaly (Hg.): *Médias et littérature. Formes pratiques et postures*. S. 153-169. Hier: S. 165 (Hervorhebung im Original, zit. wird: Marguerite Yourcenar (1951): *Mémoires d'Hadrien*).

87 | Gehrman/Prüschenk (2009): S. 2.

88 | Gehrman/Prüschenk (2009): S. 2.

»bei einer Fortführung der Intermedialitätsdebatte im afrikanischen Kontext deshalb auch nicht nur um den Einfluss materiell fassbarer technischer Medien wie Film und Photographie gehen [kann], sondern es müssen auch Kommunikationsmodi über verschiedene semiotische Systeme wie Oralität, Schrift, Visualität, Musikalität einbezogen werden«⁸⁹.

Gehrmann/Prüschenk gehen in ihrem Aufsatz davon aus, dass »der literarische Text in der Schrift verankert bleibt«, dass sich aber »intermediale Schreibweisen im Sinne von semiotischer Systemreferenz auf ein anderes Medium (Musik, Film, bildende Kunst) als transgressive Momente beschreiben« ließen, ja, dass diese »die formale, inhaltliche und sprachliche Ebene literarischer Werke erheblich tangieren«⁹⁰. Und sie beziehen sich des Weiteren auf den Aufsatz von Thorsten Schüller in derselben Ausgabe der »Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien«, in dem er »die Präsenz intermedialer Bezüge in zeitgenössischen afrikanischen Romanen französischer Sprache [...] als inhaltliche Hinwendung zu Alltagsdiskursen und Populärkulturen«⁹¹ interpretiert. Schüller ist überzeugt, dass »das Integrieren alltags- und populärkultureller Elemente [...] im afrikanischen Kontext mehr als nur den komplizenhaften Versuch seitens des Autors/der Autorin« darstelle, »Identifikationsmomente mit einer gleichaltrigen Leserschaft zu erschaffen«⁹², womit vor allem eine junge bis jugendliche (vielleicht auch bildungsferne) Leserschaft gemeint ist. Die Überwindung der Grenze zwischen ›high‹ und ›low‹, zwischen Hoch- und Populärkultur, spielt bei dieser »Hinwendung zu Alltagsdiskursen und Populärkulturen« eine wesentliche Rolle. Schüller stellt fest, dass das, was von der postmodernen Literatur immer gefordert und kaum je eingelöst worden sei, nämlich »die Einebnung der Kluft zwischen Hoch- und Populärkultur, die Überbrückung von Klassen- und Generationsunterschieden sowie der Kluft zwischen Kritiker und Publikum [...], in immer größeren Teilen der afrikanischen Literaturen sichtbar«⁹³ wird.

Als ein entscheidendes Charakteristikum dieser jüngeren afrikanischen Literaturen erwähnt Schüller »die Forcierung des Alltagslebens, was eine ›Profanierung‹ des Romanplots mit sich bringt«⁹⁴. Zu diesem Alltagsleben gehören nun explizit auch jene Kommunikationsmodi anderer semiotischer Systeme, wie sie von Gehrmann/Prüschenk angesprochen wurden wie etwa Formen der Popmusik, in deren Texte Alltagsprobleme thematisiert werden, die »zu einem

89 | Gehrmann/Prüschenk (2009): S. 2.

90 | Gehrmann/Prüschenk (2009): S. 4.

91 | Gehrmann/Prüschenk (2009): S. 5.

92 | Schüller (2009): S. 84.

93 | Schüller (2009): S. 94.

94 | Schüller (2009): S. 93.

Forum [werden], um komplexe Sachverhalte zu reflektieren«⁹⁵. Schüller zählt die Varianten intermedialen Erzählens auf, die er im Roman »L'Ange des Maudits« (1997) von Tierno Monénembo findet: »[M]an unterhält sich über Fußball, über SchauspielerInnen und über Episoden von Fernsehserien [...], die Figuren übernehmen die Sprache und Stereotype aus Western- und Kriminalfilmen; immer wieder werden Markennamen genannt, wird die Vorliebe für US-amerikanische Zigaretten betont und werden Songtitel zitiert; Vergleichsmomente zur Bewältigung von Alltagsproblemen werden aus Filmen herangezogen [...] – um nur wenige Beispiele zu nennen«⁹⁶ – alles Beispiele von intermedialen Bezügen, die aus der Präsenz von Medien wie Radio, Fernsehen, Werbung etc. im täglichen Leben erwachsen (Monénembos Roman stammt aus dem Jahr 1997, als von einer Präsenz von Internet und Mobiltelefon im Alltag noch nicht die Rede sein konnte). Für Schüller impliziert diese Präsenz des medial geprägten Alltagslebens auch »eine poetologische Aussage: Die Verankerung der Aktion im alltäglichen Leben ist auch Ausdruck einer neuen Freiheit des afrikanischen Schreibens«⁹⁷.

Einen ähnlichen Zugang wählt die Romanistin Claudia Gronemann, die sich speziell mit Maghrebliteratur beschäftigt. Sie geht davon aus, dass literarische Diskurse in der postkolonialen Ära »nicht mehr notwendig an bestimmte Textsorten geknüpft«⁹⁸ sind, weshalb Texte und ihre Strukturen heute vor allem »Aufschluss über Zugriffsmöglichkeiten und Wahrnehmung von Wirklichkeit(en)«⁹⁹ geben. Im konkreten Beispiel der Maghrebliteratur spricht sie davon, dass in den Maghrebländern Schrift traditionell entweder mit dem »klassischen Arabisch« oder dem säkularen Französisch in Verbindung gebracht werde. Während ersteres für die klassische Literatur und den Koran stehe, also für Religion und Bildung – zwei Bereiche, die im Maghreb traditionell als männliches Privileg gelten –, sei das Französische als Sprache der Kolonialisierung ebenfalls eine »Sprache der Hegemonie«: »Beide Schriften haben gemeinsam, dass sie sich an den Beginn der Geschichte setzen und durch ihre Tragweite als Medien der Herrschaft dienen. Ihnen gegenüber stehen die zahlreichen regionalen Dialekte des Arabischen und Berberischen, die überwiegend nicht verschriftet sind«¹⁰⁰. Diese orale Tradition hat laut Gronemann

95 | Schüller (2009): S. 91.

96 | Schüller (2009): S. 83-84.

97 | Schüller (2009): S. 93.

98 | Claudia Gronemann (2011): Mediensimulation und -reflexion. Oralität, Schrift und Film in transmedialen Strategien der Maghrebliteratur. In: Jochen Mecke (Hg.): Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. S. 103-117. Hier: S. 105.

99 | Gronemann (2011): S. 105.

100 | Gronemann (2011): S. 105-106.

»eine immense Bedeutung [...] für das kulturelle Selbstverständnis« und »manifestiert sich nicht zuletzt in der maghrebinischen Literatur«. Was die Autorin aber interessiert, ist nicht die Gegenüberstellung von Schrift- und Oralkultur. Es geht ihr um »die Verschränkung diverser Medienkonzepte«¹⁰¹, zu welchen sie neben der Oralität auch neue Medien zählt. Diese Verschränkung von Oralität und neuen Medien dient laut Gronemann »der Konzeption eines kultur- und textübergreifenden Gedächtnisses, das in der kolonialen Schrift ›spricht‹ und zugleich vermeintlich schriftferne Techniken als Korrektiv dieses Schriftmodells markiert«¹⁰². Gronemann sieht die Schrift dabei als »transmedialen Raum, in dem die Formen ineinandergreifen«¹⁰³.

Es ist sicher zu hoch gegriffen, wenn man im Zusammenhang von SR-Texten bereits von kultur- und textübergreifenden Gedächtnissen sprechen will, aber die Art und Weise, wie die jugendlichen SR-Schreibenden in manchen Texten die als hegemonial wahrgenommene Schriftlichkeit¹⁰⁴, nämlich die Bildungssprache der Schule, durch schriftferne Techniken, darunter auch orale Techniken, aufbrechen und damit so weit korrigieren, dass sie den Text als ein von der hegemonialen Bildungssprache losgelöstes Werk wahrnehmen können, folgt zumindest demselben Prinzip. Für Jugendliche mit Migrationshintergrund, also in der Regel mit einer Muttersprache, die nicht die Schul- und Bildungssprache ist, gelten beim Schreiben von SR-Texten vergleichbar komplexe sprachliche Bedingungen, wie Gronemann und Schüller sie für Teile der afrikanischen Literatur beschreiben. Entsprechend kann man die Schrift und das Schreiben in SR-Texten durchaus als einen transmedialen Raum beschreiben, in dem Schriftlichkeit und Mündlichkeit sowie verschiedene schriftferne Techniken aus anderen Medien, welche die Jugendlichen aus ihrer Lebenswelt kennen, ineinandergreifen. Das können wohl fast alle Schriftsteller/-innen, die bereits in SR-Projekten aktiv waren, bestätigen.¹⁰⁵

101 | Gronemann (2011): S. 106.

102 | Gronemann (2011): S. 107. Jürgen E. Müller geht in einem 2012 erschienenen Aufsatz ebenfalls auf diese kulturübergreifende Funktion von Intermedialität in der afrikanischen Literatur ein: »Il faut voir un signe des plus positifs dans la nouvelle tendance grandissante de la littérature [...] africaine à se pencher d'un point de vue intermédiaire et interartiel sur ses propres racines culturelles.« Jürgen E. Müller (2012): S. 8.

103 | Gronemann (2011): S. 107.

104 | Dass die in der Schule vermittelte Schriftlichkeit von bildungsfernen Kindern und Jugendlichen stärker als hegemonial, also als ein Herrschaftsinstrument, wahrgenommen wird als von Kindern und Jugendlichen, die aus einem Bildungsumfeld stammen, ist in den Kapiteln 1.6 und 1.7 ausführlich ausgeführt.

105 | Drei Auszüge aus den projektinternen Blogs, die während der einzelnen SR-Projekte von den Schreibcoaches zum Verlauf des Projekts verfasst wurden, sollen dies stellvertretend belegen: Johanna Lier zum Projekt »Tanz im Vulkan« (SR-Nr. 45) in Die-

In dieser Form intermedialen Schreibens wird zudem etwas greifbar, was Schüller als Grundlage für »die Einebnung der Kluft zwischen Hoch- und Populärkultur, die Überbrückung von Klassen- und Generationsunterschieden sowie der Kluft zwischen Kritikern und Publikum« bezeichnet, nämlich das Sichtbarwerden des Austauschprozesses von Rezeption (unterschiedlicher Medien im alltäglichen Leben) und der Produktion von Literatur (oder Kunst).

4.3.1 Das Verhältnis von Rezeption und Produktion

Diese Frage der Annäherung zwischen Rezeption und Produktion in der Kunst ist eben nicht nur in einem postkolonialen Umfeld von Bedeutung, sondern wird im Zusammenhang mit Avantgarde generell gestellt. In seinem Forschungsprojekt zur »Ästhetischen Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«¹⁰⁶ hat Thomas Becker sich u. a. mit dem Transferprozess zwischen institutionell, also (schulisch) kanonisierter legitimer Kultur und der »Erlebniskultur in der Massenkommunikation«¹⁰⁷ beschäftigt, speziell auch im Hinblick

tikon, Kanton Zürich, 2009: »die vier mädchen arbeiten sehr eifrig und empathisch. eigentlich sind wir auf einem basar. alle schreien, reden und fragen gleichzeitig und im sekundentakt, und ich muss zuhören, antworten und ordnen und immer wieder sagen (rufen?): ja! super! das musst du genau so aufschreiben. in diesem fluss (strudel?) von gleichzeitigem reden, fragen, diskutieren und schreiben entstehen aber textfragmente, die etwas genauer, persönlicher und auch sinnlicher werden (könnten).« Renata Burckhardt zum Projekt SR-Nr. 104: Survival Trip Zombies sind shit, Klasse Real 12D, Schule Progymatte, Thun, Kanton Bern, Schuljahr 2013/14, Schreibcoach: Renata Burckhardt. In: Gerda Wurzenberger (Hg.) (2014): Bern to be wild. 8 Romane geschrieben von 8 Klassen aus dem Kanton Bern. S. 191-229: »In der Pause umringen mich die 12 SchülerInnen wie Kinder und erzählen mir ihre Ideen, erklären mir ihre Figuren, wollen mir unbedingt dies und das nahe bringen. Die Mündlichkeit ist einfach ein grosser Teil des Projektes.« Anita Siegfried zum Projekt SR-Nr. 88: Jedem eine zweite Chance, Klasse C 2,3, Schulhaus Mattenbach, Winterthur, Kanton Zürich, Schuljahr 2011/12, Schreibcoach: Anita Siegfried. In: Wurzenberger (Hg.) (2012): Drama pur in Winterthur. 14 Romane geschrieben von 14 Schulklassen. S. 305-322: »Die Mädchen sind sofort und heftig am Flüstern und Tippen: sie wollen über Magersucht und Drogen schreiben. Zwei Jungs schießen sich auf Halloween bzw. Horror ein, unbedingt!, also fangen sie mit einer Horrorgeschichte an, bei der schon in der sechsten Zeile eine Zunge am blutigen Messer leckt.« Projektinterne Blögeinträge, öffentlich nicht zugänglich, Abdruck von den Schreibcoaches genehmigt.

106 | Das ist der Sonderforschungsbereich 626 der Freien Universität Berlin.

107 | Thomas Becker (2010): Vom Verschwinden illegitimer Kultur. Ästhetisierende Subjektivierungstechniken zwischen ›radical chic‹ und ›trendsetting underground‹. In: Michael Custodis (Hg.): Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspekti-

auf die vermeintliche Aufhebung der Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur seit den 60er Jahren. Dabei stützt er sich explizit auf die Feldtheorie Pierre Bourdieus, die er jedoch als zu einschränkend empfindet, da sie stark im kulturellen System Frankreichs der 60er Jahre verwurzelt bleibt, weshalb die medial legitimierte Massenkultur darin auch kaum eine Rolle spielt. Da es aber gerade die medial legitimierte Massenkultur ist, die seit den 90er Jahren und mit der zunehmenden Dominanz elektronischer Medien ihre Spuren in der innovativen, legitimen Kunst hinterlässt, benennt Becker deshalb neben der von Bourdieu definierten kulturellen Legitimierungsinstanz (das Bildungssystem und die Institutionen der legitimen Kultur wie Universitäten, Museen, Theater etc.) eine weitere Möglichkeit der Legitimierung: Kultur kann laut Becker also nicht nur institutionell legitimiert werden, sondern auch medial, das heißt aufgrund erfolgreicher Distribution durch Massenmedien, etwa bei massenwirksamer Werbung, TV-Serien etc., die so zu einem kulturellen Gemeingut werden und quer durch alle Schichten global wirksam sind. Diese mediale Legitimierung folgt völlig anderen Regeln als die institutionelle Legitimierung. Becker, der seinen Fokus auf bestimmte Formen künstlerischer Avantgarde gerichtet hat, deren explizites Ziel es ist, Teil der legitimen Kultur zu werden, spricht in diesem Zusammenhang von »ästhetisierenden Subjektivierungstechniken«¹⁰⁸. Diese beschreibt er im Zusammenhang mit der Pop-Art der 60er Jahre folgendermaßen:

»Die *Pop-Art* übernimmt nicht einfach illegitime Gegenstände in die museale Ausstellungspraxis, sondern greift auf eine erst im 20. Jahrhundert auftauchende ästhetische Differenz innerhalb der gering legitimierten Massenproduktion zurück. Innerhalb dieser in der Massenproduktion auftauchenden Differenz gilt ihr Interesse der anonymsten Seite des Erlebens [das ist gleichzeitig die Massenproduktion mit der größten auch schichtübergreifenden Distributionskraft – G. W.], um daraus die paradoxe Spannung einer entindividualisierten Exklusivität einer gegen ethische Vorbildlichkeit gerichteten ästhetischen Subjektivität zu ziehen.«¹⁰⁹

Je stärker ein Massenprodukt verbreitet ist, desto anonym ist laut Becker also sein Erlebnis für den Nutzer und desto größer wird die Distanz zu der in der Kunst propagierten »ethischen Vorbildlichkeit«. Genau in dieser »paradoxen Spannung« zwischen der quasi banalen Massenkultur und der ästhetischen Subjektivität des legitimen Kunstwerks im Kunstbetrieb aber liegt Becker gemäß die Faszination, welche das Alltägliche für die Avantgardekunst hat. Da-

ven auf die Künste der Gegenwart. <http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/aufsaezte/becker.pdf> (abgerufen: 29. Januar 2015). S. 4.

108 | Becker (2010): S. 2.

109 | Becker (2010): S. 9 (Hervorhebung im Original).

mit lässt sich laut Becker »das Erlebnis der Massenkommunikation als wichtigen Einsatz der Innovation für institutionell legitimierte Kunst erkennen«¹¹⁰. Die Folgen davon sind so einleuchtend wie nachprüfbar, denn so Beckers Fazit: »Je legitimer das kulturelle Kapital eines sozialen Akteurs ist, desto einträglicher ist seine Hinwendung zu gering legitimierten symbolischen Formen.«¹¹¹ Natürlich gilt auch die Umkehrung: Je weniger legitimiert das kulturelle Kapital eines sozialen Akteurs ist, desto weniger einträglich ist die Hinwendung zu gering legitimierten symbolischen Formen. Wenn ein Jugendlicher mit Migrationshintergrund und schlechtem Schulerfolg ein regelrechter Spezialist in Computerspielen ist, dann wird das in der Regel als Problem wahrgenommen, das heißt, das Suchtpotential dieses Verhaltens und vermeintliche negative psychologische Folgen rücken in den Vordergrund. Beschäftigt sich ein anerkannter Künstler/eine anerkannte Künstlerin in einer Installation mit Computerspielen, u. a. vielleicht deshalb, weil er oder sie diese selber gerne spielt, dann verändert sich die Bedeutung dieser Aktivität.

Mit seiner Aussage, dass die Verwendung von Massenkommunikation als Innovationsquelle für legitime Kultur genutzt wird, widerspricht Becker auch ganz explizit der Vorstellung, das scheinbare »Verschwinden illegitimer Kultur«, das mit der Aufwertung der Populärkultur bzw. der Massenkultur in einer globalen Welt einhergeht, sei mit »herrschaftsfreie[r] Kultur«¹¹² gleichzusetzen – wie das in Diskursen über eine zunehmende Demokratisierung der Kunst in Zeiten des Internets immer gerne behauptet wird. Vielmehr spricht Becker von »Herrschaftstechniken einer neuen Art«, die »wesentlich feiner und schwerer zu durchschauen sind«¹¹³. Einen Hinweis dafür, dass auch die Forschung sich nicht aus diesem Legitimierungsprozess ausnehmen kann, sieht Becker darin, dass Fragen zur Intermedialität mehrheitlich philologisch motiviert seien,¹¹⁴ also just von jenem Medium ausgingen, das die Legitimität der Intellektuellen, aber auch der Kultur generell am deutlichsten ausdrücke,¹¹⁵ nämlich der Schrift.

Der Mechanismus, dass die Schrift nach wie vor eines der dominantesten Medien der Legitimierung von Kultur darstellt, tritt natürlich auch im Fall der SR-Texte nicht außer Kraft, im Gegenteil. Hier wird die Schrift ganz bewusst als legitimierendes Medium eingesetzt: Einerseits durch die Arbeit der Schrift-

110 | Becker (2010): S. 7.

111 | Becker (2010): S. 12.

112 | Becker (2010): S. 13.

113 | Becker (2010): S. 13.

114 | Vgl. Thomas Becker (2011): Einleitung. In: Thomas Becker (Hg.): Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und »illegitimer Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet. S. 7-31. Hier: S. 23.

115 | Vgl. Becker (2011): S. 22.

steller/-innen (als Vertreter/-innen einer legitimen Literatur), die als Schreibcoaches mit den Schulklassen Texte schreiben, andererseits aber auch dadurch, dass die von den Lernenden verfassten Texte – auch jene, mit einer sehr stark intermedialen Ausprägung – als Hefte und Bücher gedruckt werden, die u. a. auch von der Schweizerischen (und der Deutschen) Nationalbibliothek gesammelt werden. Auch die öffentliche Lesung im Rahmen eines offiziellen Kulturortes (etwa Literaturhäuser oder Theater als Orte legitimer Literatur) ist als Legitimierungsakt zu verstehen. Und obwohl diese Legitimierung nur einen vorübergehenden Zustand darstellt – zumindest aus Sicht der legitimen Literatur –, bleibt dieser Akt der Legitimierung für die mehrheitlich sogenannt bildungsfernen Jugendlichen nicht ohne Wirkung: stehen sie doch plötzlich auf der Produktionsseite der Schriftkultur, welche sie in der Schule als Lernende vor allem als hegemoniale Schriftlichkeit erleben, die sie weder lesend noch schreibend ausreichend beherrschen. Indem sie von der Rezeptions- zur Produktionsseite wechseln, werden sie zu Akteuren im Feld der Schriftlichkeit. Dieser Mechanismus ist im Kapitel 2.2.1 ausgeführt.

Indem die SR-Schreibenden die intermedialen Erfahrungen aus ihrer Lebenswelt direkt in ihr Schreiben einbringen, ganz ähnlich dem, was Afrikaforschende als »neue Freiheit des afrikanischen Schreibens« charakterisieren, schaffen sie sich ebenfalls eine »Freiheit« des Schreibens jenseits offizieller, im konkreten Fall schulischer Legitimierungsinstanzen – eine Freiheit notabene, die von großer Innovationskraft sein kann, aber natürlich nicht zwangsläufig sein muss.

4.4 STYLE ALS AUSDRUCK DES TRANSMEDIALEN RAUMES

Um intermediale Formen des Erzählens im Sinne der oben beschriebenen Auffassung von Intermedialität oder, mit Gronemann gesprochen, als »transmediale Räume« zu beschreiben, ist die literarische Erzähltheorie, welche auf die immer komplexeren Strukturen literarischer Erzähltexte der Avantgarde im Laufe des 20. Jahrhunderts ausgerichtet ist, nicht besonders gut geeignet. Das gilt auch für die SR-Texte. Es ergibt deshalb durchaus Sinn, einmal einen Blick auf Modelle zu werfen, die entwickelt wurden, um Narration in anderen Formen als in der schriftlichen Erzählung zu beschreiben:¹¹⁶ etwa Modelle

116 | Wie viele Forscher/-innen feststellen, die sich mit Fragen der Intermedialität beschäftigen, nimmt die schriftliche Erzählung im Rahmen der Narrativitätsdiskurse traditionell eine Vormachtstellung ein. Dies wird häufig damit begründet, dass in vorelektronischen Zeiten der geschriebene Text – neben Malerei, Bildhauerei und Musik, aber auch Theater – als das narrative Medium schlechthin angesehen wurde. Dies ist jedoch eine aus kulturwissenschaftlicher Perspektive äußerst verkürzte Darstellung. Denn

zur Analyse von Filmerzählung oder Ansätze, in welchen es um Narration in Computerspielen geht. So stellt Britta Neitzel in ihrer Untersuchung zur »Narrativität von Videospielen«¹¹⁷ fest, dass in allen Ansätzen der klassischen, auf schriftliche literarische Texte bezogenen Erzähltheorie, ganz explizit aber in der strukturalistischen Erzähltheorie die Erzählfunktionen innerhalb des Textes für eine äußerst differenzierte Analyse zugänglich gemacht würden, dass »über den realen Akt des Erzählens«¹¹⁸ darin jedoch nichts zu finden sei. »Der einzige Akt des Erzählens, von dem wir in Bezug auf literarische Texte wissen könnten«, stellt Neitzel im Hinblick auf die Erzähltheorie Gérard Genettes¹¹⁹ fest, »sei immer durch diese Texte vermittelt«¹²⁰.

Gerade der »reale Akt des Erzählens« aber interessiert Neitzel im Hinblick darauf, dass die ein Computerspiel Nutzenden eine aktive Rolle innerhalb des im Spiel ablaufenden Erzählprozesses einnehmen, dass sie auch eine »Handlungsposition«¹²¹ einnehmen, also konkret in die Erzählung eingreifen. »Die Beziehung zwischen dem fiktiven und dem realen Akt des Erzählens«¹²² stellt sich entsprechend für Neitzel völlig anders dar als in der an schriftlichen, gedruckten literarischen Texten orientierten Erzähltheorie.

Zwar zeugen die vielen Begrifflichkeiten rund um die Instanz des Autors/der Autorin (z. B. implizite Autorschaft) und der Erzählinstanz (dem Erzähler/der Erzählerin) davon, dass die Frage nach dem realen Akt des Erzählens in der Geschichte der Erzähltheorie immer wieder neu gestellt und beantwortet wurde, was zu immer abstrakteren Varianten der Stellvertretung eines Autors/einer Autorin im Text geführt hat, da diese/-r ja »durch den Text vermittelt« bleiben musste. Die reale Autorin/Der reale Autor und ihre/seine Lebenswelt sind in der Erzähltheorie entsprechend kein Faktor.

Dieser Ansatz ist so lange problemlos, als der Text allein als quasi prototypisches Medium des Erzählens betrachtet wird. In dem Moment, in dem Erzählen in anderen Medien analysiert wird, ergeben sich jedoch neue Fra-

diese Vormachtstellung des Schrifttextes hat in erster Linie mit der Vormachtstellung der Schrift zu tun, welche diese in der westlichen Kulturgeschichte einnimmt, und mit der Rolle, welche ihr bei der Entstehung des noch heute gültigen Bildungsbegriffes zukommt (vgl. Kapitel 1.1.1), und nicht allein mit ihren narrativen Fähigkeiten.

117 | Britta Neitzel (2000): *Gespielte Geschichten. Struktur- und prozessanalytische Untersuchungen der Narrativität von Videospielen*. Dissertation Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Medien. e-pub Universität Weimar. S. 67. Online unter: <http://e-pub.uni-weimar.de/opus4/files/69/Neitzel.pdf> (abgerufen: 30. Januar 2015).

118 | Neitzel (2000): S. 67.

119 | Gérard Genette (1994): *Die Erzählung*. S. 16-17.

120 | Neitzel (2000): S. 67.

121 | Neitzel (2000): S. 17.

122 | Neitzel (2000): S. 67.

gestellungen. So stellt Neitzel fest, dass dort, wo ausgehend von Ansätzen strukturalistischer Erzähltheorie die Frage nach dem Erzählen im Medium Film gestellt wird, die Medienunabhängigkeit von Elementen des Narrativen thematisiert werde, etwa in der Systematik von Seymour Chatman, der sich prinzipiell »auf die französischen Strukturalisten« beziehe. Chatman löse »die narrative Form, sowohl auf der Ebene des Diskurses (Ausdruck) als auch auf der Ebene der Geschichte (Inhalt), völlig von konkreten Gegebenheiten«¹²³ ab und beschreibe »sowohl den Diskurs als auch die Geschichte als reine Form«¹²⁴, die in verschiedenen Medien ihren Ausdruck finden könne. Dieses Modell arbeitet also mit einer Verstärkung des Abstraktionsgrades.

David Bordwell hingegen, auf den Neitzel ebenfalls kurz eingeht, versucht die klassische Erzähltheorie den Bedürfnissen der Analyse des Films anzupassen, indem er – zusätzlich zu den sich an der strukturalistischen Erzähltheorie orientierenden Begriffen *fabula* und *syuzhet*¹²⁵ – den Begriff *style* einführt, den er ganz explizit als »the film's systematic use of cinematic devices« verstanden haben will, also als »wholly ingredient to the medium«¹²⁶. Für Bordwell ist also *style* das Filmische an der Filmerzählung. Er verwendet *style* als Begriff für jene Anteile des Narrativen am Film, die mit den von der Literatur stammenden Begriffen nicht erfasst werden können, nämlich vor allem die Technik der Filmproduktion und -präsentation. Damit verlässt er die rein abstrakte Ebene der Narration, wie sie in den strukturalistischen Modellen dominiert. Denn *style* komme, so Neitzel, »erst zum Tragen, wenn tatsächlich in einem Medium erzählt werde«. Bordwell führt sein Modell an einzelnen konkreten Beispielen aus und kommt in der Folge zu seiner Definition von »narration in the fiction film« (so auch der Titel seines Buches): »In the fiction film, narrati-

123 | Neitzel (2000): S. 68.

124 | Neitzel (2000): S. 68.

125 | David Bordwell (1993) [1985]: *Narration in the Fiction Film*. S. 49-50. Nach Bordwell ist »fabula« das, was der/die Filmbetrachtende nach und nach zusammensetzt: »The fabula is thus a pattern which perceivers of narratives create through assumptions and inferences. It is the developing result of picking up narrative cues, applying schemata, framing and testing hypotheses.« Und er fährt fort: »A film's fabula is never materially present on the screen or soundtrack.« S. 49. Fabula ist also in etwa das, was bei Genette »histoire« heißt. Über »syuzhet« schreibt Bordwell: »The *syuzhet* (usually translated as plot) is the actual arrangement and presentation of the fabula in the film«, damit kommt Bordwells »syuzhet« dem nahe, was Genette bei Erzähltexten als »récit« bezeichnet. Bordwell sieht »syuzhet« allerdings nicht an ein bestimmtes Medium gebunden: »Logically, syuzhet patterning is independent of the medium; the same syuzhet pattern could be embodied in a novel, a play, or a film.« S. 50. (Hervorhebung im Original).

126 | Bordwell (1993): S. 50.

on is the process whereby the film's *syuzhet* and *style* interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the *fabula*«¹²⁷. Hier interagieren also nicht zwei abstrakte Ebenen des Erzählens, sondern eine abstrakte mit einer konkret im Medium realisierten. Insofern verstärkt der Begriff *style* die Vorstellung von der ›Gemachtheit‹ einer Erzählung und somit die Vorstellung von ›einem Macher/einer Macherin‹, also von einer real existierenden Person, die in den Erzählprozess eingreift. Diese Offenheit des Begriffs *style* in Richtung des ›realen Erzählprozesses‹ macht ihn für die Analyse von SR-Texten interessant.

Dafür muss man *style* aber erst für das Erzählen in der Literatur erschließen. Denn der Begriff Stil ist in der Literaturwissenschaft eigentlich besetzt. Die Stilistik ist eines der klassischen Gebiete der Literaturwissenschaft. Stil, darauf weisen alle Standardwerke der Stilistik mit Stolz hin, ist abgeleitet vom lateinischen Wort *stilus*, was so viel wie Stift oder Griffel bedeutet,¹²⁸ und »aus dem Griffel wiederum wurde, schon bei Terenz, besonders aber bei Cicero klar belegt, durch Metonymie die Schreibart«¹²⁹. Eine Übertragung von »Schreibart« zu »Machart« ist offenbar erst im 17. Jahrhundert nachzuweisen, als »die Übertragung auf die bildenden Künste und, ziemlich gleichzeitig, auf die Musik«¹³⁰ stattfand. Doch erst im 18. Jahrhundert setzte jene Wandlung des Begriffs ein, deren Folgen auch noch unsere Auffassung von Stil prägen: »Zunächst wird der Begriff, von der Mitte des Jahrhunderts an, *individualisiert*. Stil wird mehr und mehr zum Individualstil, was dann im 19. Jahrhundert bis heute fortdauernd weitergeführt wird. [...] Die zweite Wandlung ist die *Historisierung* des Begriffs. [...] Der Begriff partizipiert somit an der wohl bedeutsamsten geistesgeschichtlichen Veränderung überhaupt: der Vergeschichtlichung, der historischen Relativierung.«¹³¹

Während der Stilbegriff in der deutschen Literatur lange vor allem mit Methoden der traditionellen Rhetorik (angelehnt an die lateinische Rhetorik) in Verbindung gebracht wurde,¹³² wurde Stil »zu einem Schlüsselwort [...] für die Werkinterpretation, wie sie sich insbesondere in den 40er und 50er Jahren dieses [des 20. – G. W.] Jahrhunderts herausgebildet hat«, schreibt der Germanist

127 | Bordwell (1993): S. 53 (Hervorhebung im Original).

128 | Hans-Martin Gauger (1992): Zur Frage des Stils. In: Willi Erzgräber; Hans-Martin Gauger (Hg.): Stilfragen. S. 9-27. Hier: S. 17.

129 | Gauger (1992): S. 18.

130 | Gauger (1992): S. 19.

131 | Gauger (1992): S. 20 (Hervorhebungen im Original).

132 | So schreibt Bernhard Sowinski, bei »heutigen Stilanalysen« sei die Erkenntnis entscheidend, »daß manche rhetorischen Figuren und Tropen sowie stilistische modi (Stilhöhe, Stilqualitäten) als Stilistika in neueren Texten weiterleben und stilistisch relevant bleiben«. Bernhard Sowinski (1991): Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen. S. 14-15.

Johannes Andereggs in seiner »Literaturwissenschaftlichen Stiltheorie«¹³³. Gerade von der Analyse des Stils versprach man sich »die Einsicht in das, was das literarische Kunstwerk ausmacht«¹³⁴.

Doch bereits in den 60er Jahren wird der Begriff des Stils in der Literaturwissenschaft »in zunehmendem Maße problematisiert und also zum Gegenstand theoretischer Auseinandersetzungen«¹³⁵, wie Johannes Andereggs feststellt: »Bestimmt von der Überzeugung, es müsse sich die Literaturwissenschaft der Wissenschaftlichkeit der exakten Wissenschaften annähern, und im Rahmen der nun aufkommenden und bald einmal herrschenden Methodendiskussion gelten die literaturtheoretischen Anstrengungen der Objektivierung von Stilbegriff und Stilforschung.«¹³⁶ Hilfe, so Anderegg, »erhoffte man sich [dabei] von der Linguistik«¹³⁷. Und so ist es dem Autor gemäß auch der Linguistik zu verdanken, dass in den 60er Jahren »die Beschäftigung mit Fragen des literarischen Stils noch einmal an Bedeutung gewinnt«¹³⁸. Wenn »das Thema Stil gegen Ende der 70er Jahre dennoch an Schubkraft verliert«, sieht der Stilexperte Anderegg den Grund dafür darin, dass »neue Konzepte von Autorschaft und literarischer Produktion zu Fragestellungen geführt [haben], die weitab liegen vom Interesse an Stil und Stilbegriff«¹³⁹.

Trotzdem entwickelt Anderegg für die Stilforschung eine klare Perspektive: »Wenn sich der Begriff des Stils auf unterschiedliche stilistische Zeichensysteme beziehen lässt, wie sie in der Literatur, der Architektur und der Kunst und auch durch soziale Verhaltensweisen erzeugt werden, darf man von der Stilforschung Fächer übergreifende Einsichten und eine für die Kulturwissenschaften grundlegende Integrationsleistung erwarten.«¹⁴⁰

Damit hat Anderegg prinzipiell nicht unrecht, allerdings wurde der Begriff des Stils – im deutschsprachigen Raum wie im angelsächsischen – bisher vor allem von Seiten der Linguistik und kaum aus literaturwissenschaftlichem Blickwinkel heraus für kulturwissenschaftliche Zusammenhänge fruchtbar gemacht. Ein Beispiel ist der »soziolinguistisch-ethnographisch[e] Ansatz« der

133 | Anderegg (1977): S. 10.

134 | Anderegg (1977): S. 10.

135 | Johannes Anderegg (2008): Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen. In: Ulla Fix; Andreas Gardt; Joachim Knappe (Hg.): Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. 1. Halbband. S. 1076-1092. Hier: S. 1078.

136 | Anderegg (2008): S. 1078.

137 | Anderegg (2008): S. 1078.

138 | Anderegg (2008): S. 1078.

139 | Anderegg (2008): S. 1078.

140 | Anderegg (2008): S. 1089.

»sozialen Welten«¹⁴¹, die Inken Keim und Wilfried Schütte als »dynamische Gebilde« bezeichnen. Diese hätten »eine Tendenz zur Segmentierung, d. h. zur Ausgliederung von Subwelten, und sie verzahnen sich mit anderen sozialen Welten«¹⁴². In diesem Ansatz ist Stil u. a. »bezogen auf die Kultur und soziale Identität von sozialen Welten oder sozialen Gruppen« sowie »das Ergebnis der Auseinandersetzung mit spezifischen ökologischen, sozialstrukturellen, sprachlichen und ästhetischen Voraussetzungen und Bedingungen der umgebenden Lebenswelt/en«¹⁴³.

Entsprechend ist in der Auffassung des Soziolinguisten Werner Kallmeyer, dem der Band, aus dessen Einleitung die Zitate von Keim/Schütte stammen, gewidmet ist, Stil »die sprachliche Gestaltung einer ›sozialen Welt‹ und Ausdruck ›sozialer Identität‹«¹⁴⁴. An diese Vorstellung schließt die amerikanische Soziolinguistin Penelope Eckert zwar prinzipiell an, doch ihr ist diese Vorstellung einerseits zu statisch, andererseits interessiert sie die Frage des Stils bzw. des *style* vor allem auch im Hinblick auf ihre Position als Forscherin: »[S]tyle is not just the product of the construction of social meaning, or even the locus of the construction of social meaning; it is what makes the negotiation of such meaning possible.«¹⁴⁵

Es ist also der *style*, über welchen die Wissenschaftlerin überhaupt Zugang zu gewissen sozialen Bedeutungsebenen sprachlicher Ausdrucksformen bekommt. Doch auch für das Individuum und seine Beziehung zur (sozialen) Welt hält Eckert *style* für bedeutsam: »Style is at the same time an individual and communal endeavor. It is a tangible means of negotiating one's meaning in

141 | Inken Keim; Wilfried Schütte (2002a): Einleitung. In: Inken Keim; Wilfried Schütte (Hg.): Soziale Welten und kommunikative Stile: Festschrift für Werner Kallmeyer zum 60. Geburtstag. S. 9-26. Hier: S. 13. Der hier zitierte Band entstand als Publikation im Rahmen des Forschungsprojekts »Kommunikative soziale Stilistik« am Institut für deutsche Sprache der Universität Mannheim unter der Leitung von Werner Kallmeyer, dessen Ziel es war, Zusammenhänge herzustellen »zwischen kommunikativen Stilen als Ausdruck der sozialen Identität gesellschaftlicher Gruppen« sowie zwischen »sozialen Prozessen der Integration, Differenzierung, Distanzierung und Ausgrenzung«. Vgl. <http://www1.ids-mannheim.de/prag/soziostilistik.html> (abgerufen: 11. September 2014).

142 | Keim/Schütte (2002): S. 12.

143 | Keim/Schütte (2002): S. 13.

144 | Zit. nach: Norbert Dittmar (2002): Zur ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹. ›Umbruchstile‹: terra incognita. In: Inken Keim; Wilfried Schütte (Hg.): Soziale Welten und kommunikative Stile: Festschrift für Werner Kallmeyer zum 60. Geburtstag. S. 281-314. Hier: S. 283.

145 | Penelope Eckert (2001): Style and social meaning. In: Penelope Eckert; John R. Rickford (Hg.): Style and Sociolinguistic Variation. S. 119-126. Hier: S. 126.

the world. And it relies on, and contributes to, the styles and meanings of groups and categories in the world.«¹⁴⁶

Es wird hier indirekt schon deutlich: Obwohl Eckert als Linguistin vor allem an sprachlichen Phänomenen interessiert ist, ist für sie in ihren Untersuchungen *style* in der (mündlichen) Sprache nicht unabhängig von anderen sozialen Phänomenen. Und ihre Kollegin, die auf Linguistik spezialisierte Anthropologin Judith T. Irvine, beginnt einen Artikel zum Thema mit einem Hinweis auf ein Inserat für ein Buch (mit dem Titel »The Power of Style«), welches die Frage stellt: »What gives a woman style?«¹⁴⁷. Und obwohl Irvine klarmacht, dass der Stilbegriff der Modeindustrie, auf welche sich die Frage im Inserat bezieht, nicht einfach mit dem linguistischen Stilbegriff gleichzusetzen sei, stellt sie fest: »Still, some aspects of the conception of ›style‹ implicit in this ad are worth the sociolinguist's attention.«¹⁴⁸ Denn, so fährt sie fort, »style in language should not be assumed *a priori* to be an utterly different matter from style in other realms of life«¹⁴⁷. Denn auch im alltäglichen Verständnis des Begriffs seien wesentliche Merkmale feststellbar: »[S]tyle crucially concerns distinctiveness; though it may characterize an individual, it does so only within a social framework (of witnesses who pay attention); it thus depends upon social evaluation and, perhaps, aesthetics; and it interacts with ideologized representations (the ›ideal American girl‹, ›in fashion‹).«

Irvine benutzt *style* in ihren Arbeiten zu sozial determinierten sprachlichen Varianten der mündlichen Sprache, wo sie dem Begriff einen Vorteil gegenüber gängigen Bezeichnungen wie »register« oder »dialect« einräumt. Denn in der Abgrenzung zu diesen beiden Begriffen sieht Irvine im Begriff *style* eine größere Offenheit und Flexibilität: »With that term, I suggest, one places less emphasis on a variety as object-in-itself and more emphasis on processes of distinction, which operate on many levels, from the gross to the subtle.«¹⁴⁸ Darüber hinaus verweise dieser Begriff, so Irvine über das System der Sprache hinaus: »[S]tyle involves principles of distinctiveness that may extend beyond the linguistic system to other aspects of comportment that are semiotically organized.«¹⁴⁹ Denn, so schließt Irvine diesen Aufsatz: »Style, as distinctiveness, is a creative process«¹⁵⁰.

146 | Eckert (2000): S. 41.

147 | Judith T. Irvine (2001): »Style« as distinctiveness: the culture and ideology of linguistic differentiation. In: Penelope Eckert; John R. Rickford (Hg.): *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 21-43. Hier: S. 21 (Hervorhebung im Original).

148 | Irvine (2001): S. 31.

149 | Irvine (2001): S. 31-32.

150 | Irvine (2001): S. 43.

Gewisse soziolinguistische Fragen von *style*, wie sie hier von Eckert und Irvine vertreten werden, sind bereits im Abschnitt ab S.137 zur Sprache gekommen, wo ich auf eine der Arbeiten von Penelope Eckert näher eingegangen bin. Eckert stellte darin fest, wie kreativ und innovativ Highschoolschüler/-innen ihren eigenen umgangssprachlichen *style* entwickelten, der in direktem Zusammenhang mit anderen Formen von »distinctiveness«, also dem Kleiderstil, der Frisur etc., korrespondierte. Und sie stellte fest: »[I]nnovation does not come in through accident and inattention, or through chance encounter. It comes in through very much the same mechanism, no doubt, as the basic acquisition of language – a process of analysis of the relation between linguistic form and its effect in the world.«¹⁵¹

Wenn Bordwell *style* als jene – vor allem technischen – Mittel definiert, die das »eigentliche Filmische« an der filmischen Erzählweise ausmachen, möchte ich nun im Zusammenhang mit den SR-Texten *style* als jene erzählerischen Mittel definieren, mit welchen die Jugendlichen intermediale Erfahrungen, die sie im Alltag gemacht haben – Erfahrungen mit Social Media, mit Filmen, TV-Serien, Computerspielen sowie mit verschiedenen Alltagssprachen –, im schriftlichen Text zur Anwendung bringen, weil ihnen der Effekt, den diese Mittel haben, bekannt ist. Dieser *style* hat, im Gegensatz zu den umgangssprachlichen mündlichen Sprachvarianten, welche Eckert und Irvine untersuchen, allerdings wenig Konsistenz. Es gibt also keinen für alle SR-Texte typischen Style. Das liegt auch daran, dass die schriftliche Form der Erzählung von den Jugendlichen nicht selber gewählt wurde – es ist nicht eine Ausdrucksform, die sie selber als Mittel der Distinktion wählen würden. Zudem ist das Schreiben eines SR-Textes eine zeitlich klar determinierte Aktivität. Die Entstehungszeiten der einzelnen SR-Texte des vorliegenden Textkorpus liegen außerdem bis zu neun Jahren auseinander und sind regional auf zwölf deutschsprachige Kantone der Schweiz verteilt. Im untersuchten Zeitrahmen zwischen 2005 und 2014 haben sich Medienangebot und -vorlieben von Jugendlichen stark verändert, und natürlich sind – Globalisierung hin oder her – auch regionale Unterschiede feststellbar – etwa zwischen städtischen Agglomerationen und ländlichen Gebieten.

Eine gewisse Konsistenz erlangen die verschiedenen Ausprägungen von *style* in SR-Texten hingegen durch den Platz im literarischen System, der ihnen – zumindest in Ansätzen – im Rahmen eines SR-Projekts zukommt: durch die Publikation des Textes, durch die öffentliche Lesung an Orten, wo generell literarische Lesungen stattfinden, und schließlich durch die Arbeit mit den Schreibcoaches, die selber als Autorinnen/Autoren Teil des literarischen Systems sind. Und natürlich lassen sich in den Ergebnissen wiederkehrende und wiedererkennbare Ausprägungen von *style* ausmachen, die in mehreren SR-Texten

ten wiederzufinden sind. Diese werden im Zentrum von Kapitel 6 stehen, in welchem es konkret um den Korpus der SR-Texte geht.

Damit trifft sich *style*, wie ich den Begriff im Rahmen der Untersuchungen der SR-Texte verstanden haben möchte, mit der Beschreibung von Intermedialität von Gehrmann/Prüschenk als das Ergebnis »transgressive[r] Momente«, die verantwortlich dafür sind, dass lebensweltliche Erfahrungen mit Medien verschiedener Art (aber auch andere lebensweltliche Erfahrungen) sich auf die »formale, inhaltliche und sprachliche Ebene literarischer Werke«¹⁵² niederschlagen. In diesem Sinne verbindet *style* also die Rezeptionsebene von Medien (den alltäglichen Gebrauch oder Konsum) mit der Produktionsseite von Literatur, indem das eine im anderen erfahrbar wird – zumindest in Auszügen.

Um an einem konkreten Beispiel zu erläutern, wie man sich denn *style* als Ebene eines literarischen Textes vorzustellen hat, möchte ich die britische Autorin Zadie Smith zitieren, die über ihr eigenes Erzählen im Hinblick auf ihren Roman »NW« (2012) sagt, man könne diesen Roman als ein »exercise in style« bezeichnen – und die sich damit vermutlich auch auf die berühmten »Exercices de styles« von Raymond Queneau¹⁵³ bezieht. Smith erklärt ihre »Stilübungen« folgendermaßen: »But to me, an exercise in style is not a superficial matter – our lives are also an exercise in style. The hidden content of people's lives proves a very hard thing to discern: all we really have to go on are these outward, manifest signs, the way people speak, move, dress, treat each other. And that's what I try to concern myself in fiction: the way of things in reality, as far as I am able to see and interpret them, which may not be especially far.«¹⁵⁴

Während es Queneau in seinen »Exercices de styles« und in weiteren Werken u. a. auch um eine »Literalisierung der Alltagssprache«¹⁵⁵ geht sowie ganz explizit auch um eine Annäherung zwischen Alltagssprache und Literatursprache (so entwickelt er ein Modell für ein »Neo-français«¹⁵⁶, das sich u. a. durch eine stark vereinfachte Orthographie und Syntax auszeichnet), spricht Smith nicht nur von Alltagssprache, sondern von verschiedenen Manifestationen alltäglichen Lebens wie Kleidung, Bewegung etc. Es geht also nicht um rein sprachliche Stilübungen, sondern darum, wie die für die Autorin wahrnehmbaren Zeichen der Lebenswelt real existierender Menschen Eingang in die erzählte Welt finden und dort zu einem erzählerischen Mittel werden. Smith spricht

152 | Gehrmann/Prüschenk (2009): S. 4.

153 | Raymond Queneau (2011) [1947]: Exercices de style. Neue Aufl.

154 | Zadie Smith (2013): Zadie Smith on the inspiration behind NW. Review. In: The Guardian vom 3. August 2013. S. 5.

155 | Eine spannende Analyse von Queneaus Werk hat Andreas Blank verfasst: Andreas Blank (1991): Literarisierung von Mündlichkeit. Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau.

156 | Blank (1991): S. 192-224.

in diesem kurzen Zitat allerdings nicht explizit manifeste Zeichen an, die auf intermediale Erfahrungen hinweisen, das ist mir durchaus bewusst.

Im Unterschied zu Zadie Smith sind die jugendlichen SR-Schreibenden keine erfahrenen und gut ausgebildeten Autorinnen/Autoren. Sie arbeiten bei ihrem Schreiben spontaner und unreflektierter, als es Smith hier beschreibt. Sie gehen beim Schreiben zudem stärker von ihren eigenen lebensweltlichen Erfahrungen aus, die sie dann in inkonsistenter Weise in den Text einbringen (in der Regel schreiben sie ja nur einmal pro Woche und haben eine lange Pause zwischen den einzelnen Schreibsequenzen). Zudem schreiben sie als Kollektiv, es fließen also Textteile, Ideen, sprachliche Eigenheiten von sieben bis 26 Schülerinnen/Schülern (je nach Klassengröße) in einen SR-Text mit ein.

Style als erzählerisches Mittel in den SR-Texten wird aber, im Anschluss an Zadie Smiths Beschreibung, insofern für eine Analyse zugänglich, als er sich innerhalb der SR-Texte als »manifeste Zeichen« niederschlägt, die auf die reale Lebenswelt verweisen.

Um wieder zur intermedialen Ebene der SR-Texte zurückzukommen, möchte ich zu diesen manifesten Zeichen innerhalb der Texte alles zählen, was auf die konkrete Lebenswelt der Jugendlichen verweist. Das sind – neben Hinweisen auf der Ebene der Geschichte (Figuren, Orte und Erlebnisse, die auf Peergroups, Familie, Schule etc. verweisen), die ich nicht als intermedial verstehe – Zeichen, in welchen sich Alltagssprache, die in Social Media benutzte Sprache sowie Erfahrungen mit Musik, Filmen, Computerspielen abgebildet finden, aber auch manifeste Zeichen von Mode, Styling oder Sport, die über Medien Teil der realen Lebenswelt der Jugendlichen sind.

Kurz: Bei diesen Zeichen handelt es sich um Elemente intermedialen Erzählens, wie sie im Zusammenhang mit afrikanischer Literatur von Gehrman/Prüschenk angesprochen wurden, nämlich um Elemente im Text, die »den Einfluss materiell fassbarer technischer Medien wie Film und Photographie« (im Falle des SR auch Social Media, Handy, Internet, Computerspiele, TV etc.) markieren, sowie Elemente, die auf Kommunikationsmodi in verschiedenen »semiotische[n] Systeme[n] wie Oralität, Schrift, Visualität, Musikalität«¹⁵⁷ verweisen.

Dass der Begriff *style* für die jugendlichen SR-Schreibenden selber problemlos verständlich ist, ist auf seine Alltagstauglichkeit zurückzuführen, auf welche auch Judith T. Irvine verwiesen hat. Nicht nur in der deutschsprachigen Schweiz, sondern auch in den anderen deutschsprachigen (wie auch in anderen nicht englischsprachigen) Ländern ist vor allem für eine junge Generation der Begriff *style* bzw. *Style* sehr viel vertrauter als das deutsche Pendant »Stil«. Und so ist es eine interessante Konstellation, mit diesem Begriff Zugang zu den SR-Texten zu suchen im Wissen, dass die SR-Schreibenden den Begriff *Style*

ganz selbstverständlich im Alltag verwenden. So könnte die Frage: »Welchen Style möchtet ihr beim Schreiben anwenden?« im Schreibprozess mit den Jugendlichen tatsächlich eine mögliche Strategie für den Einstieg in den Schreibprozess sein.

In der Verwendung durch die Jugendlichen hat Style meist mit Mode und Aussehen zu tun sowie mit jener Form von *distinctiveness*, nach welcher sich die Gruppen von Jugendlichen in den Forschungsarbeiten von Irvine und Eckert definierten, um sich von anderen zu unterscheiden. Im Fragebogen, welchen die Jugendlichen zu Beginn von SR-Projekten in der Regel ausfüllen, ist auch die explizite Frage nach dem Style zu finden. Das Ausfüllen der Fragebogen ist ein Ritual, das auch den Zweck erfüllt, die Jugendlichen zu Beginn des kollektiven Schreibprozesses in Fragen der Identität einzuüben, also in Fragen danach, wer sie sind und wofür sie sich interessieren; gleichzeitig geben diese Fragebogen den Schreibcoaches die Gelegenheit, die Klasse besser kennenzulernen. Bis 2012 wurden diese Fragebogen regelmäßig auf der öffentlichen Website publiziert.¹⁵⁸ Die Antworten auf die Frage »Mein Style?«, sind äußerst vielfältig, sie reichen von »normal« oder »mein eigener Style« (kommt häufig vor) über »modisch«, »abwechslungsreich«, »stylish«, »gemischt«, »elegant«, »locker«, »natürlich«, »nett« oder auch »sexxxxxxy«, »easy«, »tamilischer Style«, »Jugo-Style« bis hin zu »Street«, »EMO«, »Lifetime« »Pop« oder »Playa« (= Player), »Hip-Hop«, »Techno«, »Elektro«, »Rapperstyle«, »Skaterstyle«, »Boarderstyle«, »Surferstyle«, »Tchtonic«. Diese Antworten zeigen deutlich, dass der Begriff Style hier für eine Kombination von Elementen steht, die aus der Lebenswelt der Jugendlichen stammen und mit denen sie sich entsprechend stark identifi-

158 | Der Grund, warum die Fragebogen ab 2012 zuerst nur noch vereinzelt, ab 2013 jedoch definitiv nicht mehr publiziert werden, hat auch mit einer veränderten Praxis der Schulen in Sachen Datenschutz zu tun. Während es etwa 2005/06 von Lehrpersonen, Schulleitung – und in der Folge auch von den Schülerinnen/ Schülern selbst – nicht als Problem angesehen wurde, gewisse persönliche Angaben, wie sie die Jugendlichen im Rahmen des Fragebogens machten, im geschützten Rahmen eines Kulturprojekts im Internet zu publizieren, hat sich diese Wahrnehmung inzwischen verändert. In der Folge gewisser Auswüchse und konkreter Vorfälle im Zusammenhang mit persönlichen (bis intimen) Informationen, die von Jugendlichen über Social Media publiziert wurden, haben die Schulen ihre Präventionsmaßnahmen verstärkt. Diese bestehen in einer verstärkten Aufklärung der Schüler/-innen im Hinblick auf die Gefahren des Internets. Diese Aufklärungsstrategie hat sich u. a. in einer spürbaren Zunahme von Fällen geäußert, in welchen einzelne Jugendliche ihre Fragebogen explizit nicht auf der Webseite des SR-Projekts veröffentlicht haben wollten. Was zu Beginn des SR-Projekts (2005) noch als ein Instrument genutzt werden konnte, welches die Identifikation der Lernenden mit dem laufenden Projekt erhöhte, hat durch die Entwicklung von Social Media eine Umdeutung erfahren.

zieren. Meist verweist der in den Fragebogen erwähnte Style auch auf eine bestimmte Gruppenzugehörigkeit, die gleichzeitig zur Abgrenzung von anderen Jugendlichen und anderen Gruppen Jugendlicher dient – der Begriff entspricht hier also exakt Irvines Definition von »style as distinctiveness«. In den SR-Texten, die als fiktionale literarische Texte in Schriftform vorliegen, hat *style* nicht die exakt gleiche Funktion. Beim (kollektiven) Schreiben steht das Ziel, sich von anderen Gruppen von Jugendlichen zu unterscheiden, für die SR-Schreibenden sehr viel weniger stark im Zentrum. Die Erfahrung jedoch, dass die Alltagssprache der Jugendlichen sowie das in ihrer eigenen Lebenswelt erworbene Wissen in einem schriftlichen Erzähltext anwendbar sind, und das konkrete Einbringen dieser Erfahrung, sind ebenso als kreativer Prozess zu werten, der entsprechend im *style* seinen Niederschlag findet.

4.5 ERZÄHLEN ALS SPIEL

Im Rahmen des Entstehungsprozesses eines SR-Textes rückt der reale Akt des Erzählens, also der konkrete Entstehungsprozess des Erzähltextes als Kollektivtext einer Schulklasse unter Anleitung eines Schriftstellers/einer Schriftstellerin, ebenfalls in den Fokus. Denn die Art und Weise, wie diese Texte entstehen, lässt das Schreiben zu einer Art Spiel werden, das durchaus mit gewissen Begriffen der Spieltheorie erfasst werden kann (vgl. den Abschnitt »Dokumentation des Entstehungsprozesses eines SR-Textes« in der Einleitung).

Schon das kollektive, fiktionale Schreiben im Rahmen des SR-Projekts weist mehrere Elemente des Spiels auf, wie dieses von Johan Huizinga in »Homo ludens«¹⁵⁹ dargelegt wird. Ich zitiere Huizinga hier mehrheitlich aus dem Kapitel, das Michael Kolb ihm in »Spiel als Phänomen – Das Phänomen Spiel«¹⁶⁰ gewidmet hat. Kolb erwähnt drei Elemente des Spiels bei Huizinga, die ihm bedeutsam erscheinen:

Das erste Element besteht im »Gegensatz Spiel – Ernst«, der »stets schwebend bleibt«¹⁶¹. Kolb zitiert dazu Huizinga: »Spiel ist nicht das »gewöhnliche« oder das »eigentliche« Leben. Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz.«¹⁶² Das zweite Element, das Kolb herausstreicht, ist »Spannung«, und er zitiert dazu wieder Huizinga: »Dieses Spannungselement spielt sogar eine ganz besonders wichtige

159 | Johan Huizinga (1991) [1956]: *Homo ludens*. Vom Ursprung der Kultur im Spiel.

160 | Michael Kolb (1990): Die Spieltheorie Huizingas. In: Michael Kolb: *Spiel als Phänomen – Das Phänomen Spiel*.. S. 175-226.

161 | Kolb (1990): S. 197.

162 | Kolb (1990): S. 197.

Rolle« im Spiel. Die Spannung »entsteht aus der Ungewißheit darüber, ob eine Aufgabe gelingt.«¹⁶³ Das dritte von Kolb erwähnte Element des Spiels nach Huizinga ist »das Geheimnis«: »Zuletzt wird die Ausnahmestellung des Spiels noch besonders dadurch hervorgehoben, daß man es mit Geheimnissen umgibt. Die normalen Regeln gelten nicht mehr, »in der Sphäre des Spiels haben die Gesetze und Gebräuche des gewöhnlichen Lebens keine Geltung«. Die andere Realität des Spiels findet ihren Ausdruck in Verkleidung und Maskierung, die die Vorstellung, jemand anderer zu sein, unterstützen.«¹⁶⁴

Diese drei Elemente des Spiels sind allesamt während des Entstehungsprozesses eines Schulhausromans wirksam. Allerdings sind sie nicht ununterbrochen wirksam, und es sind auch nicht alle »Spielenden«, also alle SR-Schreibenden, gleich intensiv beim Spiel mit dabei. So ist das »Heraustreten« aus dem »eigentlichen«, dem »gewöhnlichen« Leben über das Schreiben erst dann gegeben, wenn es zu einer recht umfassenden Identifikation der Schreibenden mit der erzählten Welt oder mit einer der Figuren in dieser Welt kommt. Versteht man das Heraustreten aber dahingehend, dass das Schreiben eines Schulhausromans im Rahmen des Schulunterrichts einen Bruch mit den Regeln der Schule bedeutet, dann kann bereits die Anwesenheit des Schriftstellers/der Schriftstellerin in der Klasse und die Aufforderung, im kollektiven SR-Text doch das zu erzählen, was die Schüler/-innen brennend interessiert, als ein solches Heraustreten aus dem »gewöhnlichen« Leben gewertet werden (vgl. Kapitel 3.4). Das Spiel beginnt.

Eine mögliche Variante dieses Spiels ist es, Figuren zu erfinden, die den SR-Schreibenden zwar ähnlich sind, in welche sie aber doch wie in eine Verkleidung hineinschlüpfen können. Am auffallendsten passiert dies in Texten, in welchen die Schüler/-innen gleichaltrige Figuren kreieren, die jedoch an einem Sehnsuchtsort wie etwa L. A. oder in der Karibik leben und die auch sonst Idealen entsprechen, wie die Jugendlichen sie aus den Medien kennen: Supermodel, Superheld etc. Obwohl diese Figuren auf den ersten Blick wenig mit den SR-Schreibenden gemeinsam haben – abgesehen von ihrem Alter –, fließen im Schreibprozess Elemente aus dem »gewöhnlichen« Leben der SR-Schreibenden mit ein. Entsprechend kann sich ein Superstar in L. A. mit denselben privaten Problemen herumschlagen, wie ein Mädchen im aargauischen Othmarsingen, das am Schreiben des Romans beteiligt ist. So geraten die beiden Superstars Cindy und Mona im SR-Text »Löli und die Superstars«, der von besagter Klasse aus Othmarsingen stammt, in Streit, der sich genauso anhört wie im »gewöhnlichen« Leben der Othmarsinger Jugendlichen:

»,Mann! Ey, du regst mich so derb auf!«, schreit Mona sie an.

163 | Kolb (1990): S. 198-199.

164 | Kolb (1990): S. 199.

›Ja, du mich auch! Immer muss ich deinen Chinchilla füttern!‹
›Na und? Ich geh immer mit deinen Hunden Gassi, das ist auch nicht lustig!‹
›Ja, aber meine Hunde stinken nicht, dein Chinchilla schon!‹
›Ey, weisst du was? Ich ziehe in die leere Villa gegenüber!‹
Mona rennt davon.
›Okay, dann eben, ist mir recht‹, schreit Cindy hinter ihr her.«¹⁶⁵

In der ›Verkleidung‹, welche die Rolle der Superstars darstellt, kann spielerisch etwas formuliert werden, was – vielleicht – auch im ›gewöhnlichen‹ Leben gilt. So hat das Machtspiel in dem oben zitierten Streit auf Cindy ganz konkrete Auswirkungen:

›Cindy fühlt sich komisch. Früher fühlte sie sich immer wie zurückgelassen. Wie jemand, der einfach jeden Tag in die Schule geht und lernt und singt. Und sonst nichts. Sie fühlte sich, als ob sie niemand sei. Obwohl sie ein Superstar ist. Doch jetzt plötzlich fühlt sie sich wie ein Held. Oder wie wenn sie der Boss wäre.«¹⁶⁶

Doch auch in SR-Texten, in welchen über Figuren geschrieben wird, die sich generell sehr viel näher an der Lebenswelt der SR-Schreibenden bewegen – indem sie z. B. am selben Ort wohnen und dieselbe Schule besuchen –, findet dieses ›Hineinschlüpfen‹ in andere Figuren statt, dieses fiktionale Verkleidungsspiel. Im SR-Text ›iPod in Adelboden‹ erklärt eine Adelbodener Schulklasse dem Schweizer Snowboardolympiasieger Iouri Podladtchikov die Ortschaft, in der sie wohnen. Was auf den ersten Blick nach einer Fiktionalisierung der jeweils eigenen Person aussieht, entpuppt sich beim Lesen als raffinierte Mischung aus einem aus der jeweiligen Lebenswelt stammenden Wissen und der Erfindung von Figuren, die in der Folge als typisch für Adelboden gelten und die mehr und mehr überzeichnet werden:

›An einem Nachmittag ging iPod in Adelboden spazieren. Da zog plötzlich ein Unwetter auf. iPod überlegte, wo er sich in Sicherheit bringen könnte, da kam jemand herbeigearannt. Es war einer aus der Klasse, die ihn vorher interviewt hatte.

iPod fragte: ›Hallo, wie heisst du schon wieder?‹
Der Junge sagte: ›Ich bin der Sami.‹
iPod: ›Du hast eine markante Nase, Sami.‹
Sami: ›Ja, und ich spiele gerne Schweizerörgeli.‹

165 | SR-Nr. 16: Löli und die Superstars, Klasse 1. Real, Schule Othmarsingen, Kanton Aargau, Schuljahr 2007/08, Schreibcoach: Milena Moser. In: SR-Doppelheft Nr. 16/17. S. 16.

166 | SR-Nr. 16: Löli und die Superstars. S. 16.

iPod: ›Und was machst du hier oben?‹

Sami: ›Ich sehe mir gerne den Strubel an. Ausserdem muss ich noch schnell unsere 3 Ziegen holen. Wegen dem Gewitter.‹

Sami rannte zum Zaun und stellte die Elektrizität ab. Dann ging er hinein zu den Ziegen. Als er mit den Ziegen zurückkam, wollte er den Zaun öffnen, da zuckte es, und schon lag Sami am Boden mit wehtuenden Gliedern.

iPod sah es und rannte zu Sami, der gerade wieder aufwachte.

›Was ist denn passiert?‹, fragte iPod.

›Es hat mich heftig gezwickt‹, antwortete Sami. Er stand auf und ging zu dem Gerät, das die elektrischen Stösse anzeigte. Aber es war abgeschaltet.

iPod: ›Ich glaube, der Blitz hat in die Fichte dort eingeschlagen.‹

Sami: ›Ja, und dann wurde die Energie in den Zaun weitergeleitet.‹

iPod: ›Wie heissen eigentlich deine Ziegen?‹

Sami: ›Das ist Miranda, die Mutterziege.‹

iPod: ›Und die anderen?‹

Sami: ›Das weiss ich nicht. Sie werden sowieso bald gemetzget.‹¹⁶⁷

In der Klasse gibt es einen Samelon und einen Samuel.¹⁶⁸ Und es gibt einige Schüler, die tatsächlich auf einem Bauernhof leben und selber Bauer werden wollen (was sie auch im Fragebogen zu Beginn des Projekts vermerkt haben¹⁶⁹). Doch in der Szene geht es nicht um autobiographische Details (auch wenn diese durchaus einfließen), sondern darum, ein möglichst effektvolles Zusammenprallen der beiden Welten – der urbanen Welt des Weltbürgers Podladtchikov und der ruralen einiger Adelbodener Schüler/-innen – zu inszenieren.

Das Element Spannung ist ebenfalls Teil des Spiels, wie es im Rahmen des Schreibens eines SR-Textes inszeniert wird. Und zwar nicht unbedingt als Spannung im Text, sondern im Hinblick auf das Gelingen des Spiels: Für alle Beteiligten, vom Schreibcoach über die Lehrperson bis zu den beteiligten Schülerinnen/Schülern bleibt das Spiel in der Schwebe. Es gibt Phasen, in welchen das Gelingen absolut in Frage gestellt ist, es gibt euphorische Phasen, in welchen das Ergebnis schon festzustehen scheint, und es gibt die Unsicher-

167 | SR-Nr. 103: iPod in Adelboden, Klasse 7.-9. Real, Schule Adelboden, Kanton Bern, 2014, Schreibcoach: Richard Reich. In: Wurzenberger (Hg.) (2014): Bern to be wild. 8 Romane geschrieben von 8 Klassen aus dem Kanton Bern. S. 87-126. Hier S. 101.

168 | Die Namen der Schüler/-innen sind im gedruckten SR-Heft zu finden, ebenso auf der Website <http://www.schulhausroman.ch> (abgerufen: 23. September 2015).

169 | Die Fragebogen wurden gesammelt im SR-Archiv, sind jedoch nicht öffentlich zugänglich.

heit, ob denn das Resultat des kollektiven Schreibspiels auch für andere interessant sein wird.

Erst mit dem Druck des Textes als Leseheft oder Buch, mit der öffentlichen Lesung weicht in der Regel die Spannung von allen Beteiligten: Das Spiel ist fertiggespielt. Mit einem erfolgreichen Abschluss wird es für die allermeisten der Beteiligten als gelungen eingestuft. Alle kehren wieder in ihr ›gewöhnliches‹ Leben zurück.

Es gibt noch einen weiteren möglichen Ansatz, das kollektive Schreiben von SR-Texten als Spiel zu verstehen, der aber erst bei der als Digital Natives geltenden Generation SR-Schreibender relevant wird und der entsprechend bei Huizinga noch gar nicht vorstellbar war: Es ist die Erfahrung mit narrativen Computerspielen, die durchaus auch die Spielhaltung der am ›Erzählspiel‹ Beteiligten beeinflussen kann. Konkret ist hier die Erfahrung gemeint, dass beim Gamen (= Spielen eines Computerspiels) erst im Spielakt, also im aktiven Umgang mit den narrativen Strukturen, die dem Computerspiel eingeschrieben sind, die eigentliche Narration entsteht. Die Spielenden gehen also davon aus, dass sie zwar Anteil an der Narration haben, aber keineswegs allein dafür zuständig sind. Auch Mela Kocher spricht in ihrer Arbeit zu »Ästhetik und Narration digitaler Spiele« davon, dass es eine Möglichkeit sei, die Erzählsituation in narrativen Spielen zu beschreiben, indem »man davon aus[geht], dass die Spielerin Funktionen des Autors beziehungsweise des Erzählens übernimmt, was die amerikanische Medienwissenschaftlerin Janet Murray unter dem Begriff des ›prozeduralen Autors‹ zusammenfasst: ›The procedural author creates not just a set of scenes but a world of narrative possibilities. In electronic narrative the procedural author is like a choreographer who supplies the rhythms, the context, and the set of steps that will be performed. The interactor, whether as navigator, protagonist, explorer, or builder, makes use of this repertoire of possible steps and rhythms to improvise a particular dance among the many, many possible dances the author has enabled.«¹⁷⁰ Kocher zeigt am Beispiel »der Gesellschaftssimulation *Die Sims*«¹⁷¹, dass sich darin die Spielerin »als eine Art Co-Autorin oder Co-Erzählerin« erfährt, »wobei ihr Handlungsspektrum weit ausgeprägter ist als in den genannten Adventure-Games«.¹⁷²

Für versierte Spieler/-innen ist also die Erfahrung, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, wie ein Spiel gespielt und zu Ende gebracht wird, und dass sie dabei selber Autorenfunktionen übernehmen müssen, etwas geradezu Selbstverständliches. Dies könnte für das kollektive Schreiben zumindest teilweise Vorbild sein. Denn im Entstehungsprozess eines SR-Textes werden häufig viele Varianten ausprobiert – zumindest auf der Ebene der Ideen. Viele die-

170 | Kocher (2007): S. 153.

171 | Kocher (2007): S. 41 (Hervorhebung im Original).

172 | Kocher (2007): S. 43.

ser Ideen werden zwangsläufig wieder verworfen oder erweisen sich nicht als mehrheitsfähig. Bei diesem Spiel fungiert der Schreibcoach als Spielleiter/-in, welche/-r die Fäden in der Hand und die Übersicht behalten muss. Entsprechend muss er/sie auch im Zweifelsfall Entscheidungen treffen, muss Ideen bündeln und Textteile mischen. Kurz: Der Schreibcoach als Spielleiter/-in darf das Ziel – einen möglichst abgeschlossenen SR-Text – nicht aus den Augen verlieren. Die SR-Schreibenden sind teils in einer aktiven Rolle (indem sie auf schon bestehende Handlungselemente reagieren, neue Richtungen ausprobieren), teils in einer passiven Rolle (wenn andere SR-Schreibende oder der Schreibcoach ins Geschehen eingreifen).

Diese Kombination aus Aktivität und Passivität ist zumindest für einen Teil der Jugendlichen – nämlich für jene mit Gameerfahrung – nichts wirklich Neues und entsprechend auch nichts Frustrierendes.

4.6 DER GEDRUCKTE TEXT IM INTERMEDIALEN SPIEL

Die Verbindung und Abgrenzung der Literatur von anderen, nicht schriftbasierten Medien machen laut Christoph Reinfandt auch »die Grenzen der Literatur« im heutigen Mediensystem sichtbar. Gleichzeitig aber, so Reinfandt, lasse sich über diese Perspektive »auch die spezifisch kulturelle Leistungsfähigkeit der Literatur«¹⁷³ besser erfassen.

Eine dieser Leistungen der Literatur sieht Oliver Jahraus darin, dass sie »intime Kommunikation öffentlich machen [kann], ohne daß der Intimitätscharakter verloren ginge«¹⁷⁴. Dieser Aspekt ist gerade bei SR-Texten nicht zu unterschätzen. Die Geschwindigkeit, mit welcher Social Media (Facebook, Twitter, WhatsApp etc. – fast täglich gibt es neue Varianten) in den Alltag der Jugendlichen eingedrungen sind, hat auch zutage gefördert, wie kompliziert das Verhältnis zwischen den Verlockungen der digitalen Öffentlichkeit und dem Wunsch nach Privatsphäre ist. In vielen SR-Texten werden diese Erfahrungen u. a. in Dialogen (manchmal in Form von SMS) gespiegelt. Das Niederschreiben solcher mündlichen Dialogformen im Rahmen der Entstehung eines SR-Textes (zu der auch ein ständiges Wiederlesen des langsam anwachsenden Textmaterials gehört), die Wahrnehmung dieser Textteile in gedruckter Form (als SR-Heft oder -Buch) und im Rahmen der öffentlichen Lesung – dies alles erlaubt es den Jugendlichen, die schriftliche, literarische Form der Alltagskommunikation (z.B. SMS-Dialoge, Facebook-Einträge) zu reflektieren und Wirkungen auszuprobieren, ohne dass dieser Akt die übliche Form von Öffentlichkeit bekä-

173 | Reinfandt (2009): S. 183-84.

174 | Oliver Jahraus (2003): Literatur als Medium. Sinnkonstruktion und Subjekterfahrung zwischen Bewusstsein und Kommunikation. S. 545.

me, wie es ein realer Facebook-Eintrag oder ein WhatsApp-Dialog in einer Chatgruppe hätte. In diesem Sinne wird über das Schreiben – etwa solcher Dialoge – eine Wirklichkeit geschaffen, die zwar in der lebensweltlichen Realität der Jugendlichen ihre Wurzeln hat, dieser aber keineswegs eins zu eins entspricht.

Ansgar Nünning, der sich ganz vehement für eine kulturwissenschaftliche Narratologie einsetzt – auch wenn er dabei nicht nur das literarische Erzählen meint –, fasst dies folgendermaßen zusammen: »Durch die Einsicht in die identitäts-, sinn- und wirklichkeitserzeugende Kraft des Erzählens erschließt sich überhaupt erst die große interdisziplinäre und kulturwissenschaftliche Bedeutung der Erzählforschung.«¹⁷⁵ Nünning geht dabei so weit, Kulturen »aus narrativistischer bzw. narratologischer Sicht [...] als ›Erzählgemeinschaften‹ [zu] konzeptionalisieren«¹⁷⁶. Dies ist im Zusammenhang mit den SR-Texten insofern interessant, als Nünning diese »Erzählgemeinschaften« definiert »als Kollektive, die über ein bestimmtes Repertoire an Erzählmustern bzw. über ›kulturelle Narrative‹ verfügen, die sich in narrativen Texten in unterschiedlichen Medien materialisieren und durch soziale Zeichenbenutzer bzw. Erzählinstanzen in gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten aktualisiert werden.«¹⁷⁷ Geht man zurück zur Vorstellung, dass mit Hiebler ein »gemeinsamer kultureller Code, eine gemeinsame Sprache« nötig ist, damit Erzählen gelingt, kann man SR-Texte, indem man Nünnings Kulturkonzept auf eine hybride Subkultur wie jene der heutigen Jugendalltagskultur herunterbricht, durchaus als Erzählungen betrachten, in welchen den Jugendlichen vertraute »Erzählmuster« oder »kulturelle Narrative« von den »Zeichenbenutzern« selbst, also den Jugendlichen, in einem gesellschaftlichen, institutionellen Kontext aktualisiert werden (Schule, Orte der legitimen Kultur wie Literaturhäuser, gedruckte Texte etc.). Das hieße dann, dass in SR-Texten – zumindest in Teilen – die Erzählgemeinschaften heutiger Jugendlicher materialisiert (in Schriftlichkeit und in einen gedruckten Text überführt) werden, und das in einer Form, in welcher der Intimitätscharakter nicht verloren geht – als gedrucktes literarisches Werk.

175 | Ansgar Nünning (2013): Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. S. 15-48. Hier: S. 18.

176 | Nünning (2013): S. 28.

177 | Nünning (2013): S. 28-29.