

Literarische Twitterbots

Überlegungen zu ihrer Machart und ihrem Fortleben in der Theorie

Hanna Engelmeier

Wann haben Sie zuletzt an den schwedischen Geografen Torsten Hägerstrand gedacht? Anders als @poeticdevice vielleicht noch nie (ich musste auch googlen). Ansonsten hätten Sie vielleicht auch schon ein Gedicht über ihn geschrieben, dass in seiner reizvollen Hermetik Anlass zu den lebhaftesten Interpretationen bietet. Das Gedicht von @poeticdevice geht so:

Bip-dratonk-grang
Clork glork glork glork
Dratonk-bip-grang

Verfasst wurde es im Jahr 2020. Diese Angabe selbst entstammt einem Tweet des Twitterbots @poeticdevice, dessen Urheberin wiederum die Autorin Kathrin Passig ist.¹ Es wäre möglich, schon die Vorbemerkung zu dem hier zitierten Gedicht (»A poem I wrote in 2020 inspired by Torsten Hägerstrand. It goes like this«) als poetischen Text zu lesen. Je nachdem, für welchen Lektüremodus man sich entscheidet, ergeben sich unterschiedliche Antworten auf die Frage danach, wer in diesem Text die Autorin ist und mit welchen Textsorten man es in den unterschiedlichen Schichten des Tweets überhaupt zu tun hat. Es spräche einiges dafür, den Bot selbst als Autor des gesamten Tweets einzusetzen. Das würde nicht weniger bedeuten, als einem

1 Poetic Device [@poeticdevice] (23.2.2022): »A poem I wrote in 2020 inspired by Torsten Hägerstrand. It goes like this«. [Tweet]. <https://twitter.com/poeticdevice/status/1496407738406129666?s=20&t=l2Oeh4kcUkT32lEcpCoj6A> [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]. Zur Unterscheidung von Urheber*in und Autor*in in Bezug auf Begriffe wie Text und Werk vgl. Annette Gilbert: *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*. Paderborn 2018, S. 242ff.

Roboter (also einer Maschine),² diejenigen Fähigkeiten zuzusprechen, von denen man lange angenommen hatte, dass nur Menschen sie besäßen. Dass diese Maschine hier gute Absichten hat, gibt sie schon in der Beschreibung ihres Tuns preis: Die Selbstauskunft des Accounts im Feld für biographische Informationen lautet, Stand März 2022, »machine of loving grace, by @kathrinpassig«.

Die Lage verkompliziert sich noch einmal dadurch, dass der im Twitterbot enthaltene »Roboter« nicht figurativ zu verstehen ist, sondern eigentlich ein von einem Menschen in PHP³ geschriebener Code ist. Dieser Code automatisiert das Schreiben von Tweets eines Accounts, den zuvor ebenfalls ein Mensch angelegt haben muss, der wesentliche Entscheidungen über sein Erscheinungsbild und die darin vorhandenen Informationen trifft, beispielsweise: Avatar (also das Bild, das man kreisförmig linker Hand in der Timeline oder im Header des Accounts sieht; je nach der Art und Weise, in der man es aufruft), Bildauswahl für den Header, Angaben zur geographischen Lokalisierung der Accountinhaberin oder des Accountinhabers und so weiter.

Unter anderem Annette Gilbert und N. Katherine Hayles haben auf die eigentümliche Art und Weise hingewiesen, in der Menschen und Computer bei der Erstellung generativer Literatur kollaborieren.⁴ Nick Montfort geht

2 Eine der kürzesten Definitionen dessen, was ein Twitter Bot ist, stammt von Tony Veale und Mike Cook: »On Twitter we call these mechanical generators of content ›Twitterbots‹ for (ro)bots that have been designed to operate their own Twitter accounts.« (Dies.: *Twitterbots. Making Machines that make Meanings*. Cambridge, MA 2018, S. 4.) Unter den vielen verschiedenen Typen von Bots, einige von ihnen durchaus auch mit problematischen Inhalten bestückt und noch problematischeren Anliegen programmiert, sind literarische Bots eigentlich die Ausnahme. Einen Einblick in die vielfältige Taxonomie von Bots bietet die – gemessen an der tatsächlichen Zahl der präsentierten Bots (52) – etwas großspurig betitelte Twitter Bot Encyclopedia von Elizaveta Pritychenko (In: *Post-Digital Publishing Archive*. <http://p-dpa.net/work/twitter-bot-encyclopedia/>, 2014 [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]). Eine umfangreiche Übersicht über die Varietät im Feld der literarischen Bots bietet o.V.: »Browsing bots tagged #poetry«. In: *Bot Wiki*. <https://botwiki.org/bot/?tags=poetry>, o.J. [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]. Für diesen Hinweis und weitere Anregungen zum Text danke ich Gregor Weichbrodt.

3 »PHP (rekursives Akronym für PHP: Hypertext Preprocessor) ist eine weit verbreitete und für den allgemeinen Gebrauch bestimmte Open Source-Skriptsprache, welche speziell für die Webprogrammierung geeignet ist und in HTML eingebettet werden kann.« o.V.: »Was ist PHP?« In: *Php.net*. <https://www.php.net/manual/de/intro-what-is-php>, o.J. [zuletzt eingesehen am 2.5.2022].

4 Annette Gilbert: »Möglichkeiten von Text im Digitalen: Ästhetische Urbarmachung von korpuslinguistischen Analysetools und Bots in der generativen Literatur der Gegen-

noch einen Schritt weiter und fragt danach, ob seinem Computer, mit dem er denjenigen Code geschrieben hat, der für die Werke verantwortlich ist, die später ihm, Nick Montfort, als Autor zugeschrieben werden, nicht ebenfalls das Recht auf den Titel Autor zustünde.⁵ Je nachdem, wie stark in ein traditionelles Verständnis dessen, was ein Autor sei, eingegriffen werden soll, kann durch die Programmierung eines Bots oder andere Formen der automatischen Textgenerierung und ihrer Weiterverarbeitung als Literatur aber auch dafür argumentiert werden, das Konzept Autor in seiner herkömmlichen Form⁶ ganz abzuschaffen. In der Regel bleibt dies aber bei einem Gedankenspiel stehen, das sich (oft in Rückbezug auf Italo Calvins klassischen Aufsatz »Kybernetik und Gespenster«⁷) jedoch sogar allein in der schmalen

wart am Beispiel des Textkollektivs oxoα«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 91 (2017), S. 203–221; N. Katherine Hayles: *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago 2005.

- 5 Montfort diskutiert weiterhin, ob es überhaupt ausreicht, nur den Computer in das Konzept »Autor« zu integrieren, oder ob nicht auch noch andere Gegenstände, die für das Schreiben wichtig sind, Aufnahmeberechtigung haben: »Am I crediting my computer properly when I attribute the authorship of works that my computer helped to create? Should I give myself and my computer a »cyborg name« (like a »DJ name«) for just this purpose? When I write or use a new program, or replace my computer with a faster one, am I a new cyborg and thus a different author? Should my computer have a say in the publishing and promotion of works that we authored together? And should other important and inspirational mechanisms – my CD player, for instance, and my bookshelves – get cut in on the action as well?« Nick Montfort: »The Coding and Execution of the Author«. In: *Nickm.com*. https://nickm.com/writing/essays/coding_and_execution_of_the_author.html, 2003 [zuletzt eingesehen am 2.5.2022] (von den Diskussionen über die Agency von Dingen und nicht menschlichen Akteuren beispielsweise in Akteur-Netzwerk-Theorie zeigt sich Montfort zumindest an dieser Stelle nicht berührt, evtl. hätte er sonst anders oder gar nicht gefragt).
- 6 Einen Überblick dazu, wie die Diskussion über das Konzept von Autorschaft in den vergangenen Jahren gelaufen ist, findet sich unter anderem bei Matthias Schaffrick/Marcus Willand (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft. Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin 2014. Mit besonderer Berücksichtigung von Gender und Autor*innenschaft Ursula Geitner: *Sie schreibt: Moderne Autorschaft (m/w)*. Göttingen 2022.
- 7 Italo Calvino: »Kybernetik und Gespenster«. In: Ders.: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. Übers. v. Susanne Schoop. München/Wien 1984, S. 7–26. Einen Auftritt erlebt dieser Text auch in einem Beitrag von Kathrin Passig, die sich auch in literaturhistorischer Perspektive mit Bots auseinandergesetzt hat, vgl. Kathrin Passig: »Wenn man nicht alles selbst schreibt. Sieben Gründe für das Generieren von Texten.« In: Hannes Bajohr/Annette Gilbert (Hg.): *Digitale Literatur II. Sonderband Text+Kritik*. München 2021, S. 120–133.

Breite eines rein innerfachlichen Diskurses in den Literaturwissenschaften nicht dauerhaft als tragfähig erweist: Hinter dem Begriff ›der Autor‹⁸ wird immer noch mindestens eine Person vermutet,⁹ wie bereits vor zwanzig Jahren, als Twitterbots noch nicht einmal als Funkeln im Auge einer unschuldigen Programmiererin vorhanden waren, festgehalten werden musste. Auch bei den hohen Erwartungen, die an Hypertext- und elektronische Literatur gerichtet wurden, stellte sich letztlich heraus, dass

[d]er Autor [nicht] verschwand [...], wie gehofft oder gefürchtet wurde, sondern [...] eine Art Designer oder Architekt oder Landschaftsgestalter [wurde] ebenso wie der Schriftsteller, der einen strukturellen oder geografischen Raum bildete oder gestaltete, den der Leser durchstreifen mochte, als sei er auf der Suche nach sich selbst.¹⁰

Diesen Vorbemerkungen ist bereits zu entnehmen, dass sie nicht allein für die Auseinandersetzung mit Twitterbots relevant sind, sondern grundsätzlich in der Auseinandersetzung mit konzeptioneller oder digitaler Literatur¹¹ eine zentrale Rolle spielen und dementsprechend in der Forschungsliteratur zum Thema gut repräsentiert sind.¹²

-
- 8 Ich verwende ›der Autor‹ hier nicht in gendgender Form, da ich ihn quasi als Artefakt aus der Theoriegeschichte entnehme, wo Autor als Containerbegriff fast wie ein Eigenname funktioniert. Dass diese Theoriegeschichte eine ist, die von einer grundsätzlichen Bevorzugung männlicher Autoren geprägt ist, wird andernorts thematisiert, in populärer Form jüngst von Nicole Seifert: *Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*. Köln 2021.
- 9 Fotis Jannidis: »Der Autor ganz nah. Autorstil in Stilistik und Stilometrie.« In: Schaffrick/Willand (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, S. 169-196.
- 10 Robert Coover: »Goldene Zeitalter. Vergangenheit und Zukunft des literarischen Wortes in den digitalen Medien.« In: Heinz Ludwig Arnold/Roberto Simanowski (Hg.): *Digitale Literatur* Band 152 *Text+Kritik*. München 2001, S. 22-30, hier S. 26.
- 11 Unterschieden ist diese Literatur von Literatur im Digitalen oder Netzliteratur, bei der es vor allem um digitale Publikationsorte geht, weniger aber darum, digitale Werkzeuge zu nutzen, um Schreibweisen zu erzeugen, die außerhalb dieser Orte nicht vollständig erfasst werden können (siehe dazu beispielsweise die ornamental abgedruckten Tweets in dem in Fußnote 12 zitierten Band zur digitalen Literatur). Eine umfassende Übersicht zur Autorrolle in Netzliteratur etc. findet sich bei Florian Hartling: *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Bielefeld 2009.
- 12 Vgl. dazu exemplarisch den *Text+Kritik*-Sonderband *Digitale Literatur II* und den Vorgängerband, als dessen Aktualisierung sich die Neuauflage versteht; vgl. auch Hannes Bajohr: »Das Reskilling der Literatur. Einleitung zu Code und Konzept.« In: Ders./René Sebastian Bauer (Hg.): *Code und Konzept: Literatur und das Digitale*. Berlin 2016, S. 7-21.

Darauf baut dieser Beitrag auf, fokussiert jedoch zunächst die Frage, wie Twitterbots überhaupt literarisch schreiben – das geschieht nämlich durchaus nicht immer nur absichtsvoll. Das Konzept des Autors nimmt dabei eine zentrale Stellung ein: sowohl auf der Produktionsseite der Bots, also bei denjenigen, die diese erstellen, als auch auf der Rezeptionsseite. Diese wird hier wesentlich anhand der jüngeren literatur- und medienwissenschaftlichen Forschung zum Thema diskutiert. Damit verbindet sich die These, dass die Auseinandersetzung mit dem noch nicht allzu bejahrten Phänomen der literarischen Twitterbots nach ähnlichen Schemata abläuft wie seinerzeit die Auseinandersetzung mit elektronischer, ergodischer,¹³ Hypertext- oder digitaler Literatur. Das bedeutet: Sie wird in absehbarer Zeit insofern obsolet werden, als dass ihr Gegenstand entweder verschwindet oder überhaupt keine Rolle mehr spielt. Von Interesse ist diese Forschung dann vor allem als Teil einer Theoriesgeschichte, die sich beispielsweise mit der akademischen Diskursivierung von Konzeptkunst und -literatur beschäftigt.

Ein poetisches Gerät bei der Arbeit

Der eingangs erwähnte Twitterbot @poeticdevice fällt unter literarischen Twitterbots aus verschiedenen Gründen auf. Zunächst einmal verweist sein Nutzernamen¹⁴ direkt auf seinen Maschinencharakter. Es scheint ein erster Verweis darauf zu sein, dass hier eben ein Gerät seine Dichtung in Tweets publiziert, und nicht etwa ein Mensch. Dabei spezifiziert das Adjektiv ›poetisch‹ eben dieses Gerät, nicht notwendigerweise auch seinen Output. Muss ein poetisches Gerät auch notwendigerweise poetische Produkte ausgeben? Die Antwort wird in Abhängigkeit davon, wie großzügig man mit dem Begriff ›Poesie‹ umgeht, sehr unterschiedlich ausfallen.

Mit ihr verbindet sich, und zwar auch für alle anderen literarischen Twitterbots, nicht allein die Frage danach, ob man es hier denn *wirklich* mit Lite-

13 Der Begriff der ergodischen Literatur stammt von Espen Aarseth, der mit *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Baltimore 1997) eine viel rezipierte Studie im Bereich der elektronischen Literatur. Siehe dazu den letzten Abschnitt dieses Aufsatzes.

14 Nutzernamen und Anzeigenamen sind verschiedene Elemente eines Accounts. Während der Anzeigename auch eine Beschreibung des Accounts sein kann und teilweise auch für ironische oder tagesaktuelle Kommentare in einer Länge von bis zu 50 Zeichen verwendet werden kann (vollkommen frei erfundenes Beispiel: »Hanna IMPFUNGEN SIND SUPER Engelmeier« o.ä.), bleibt der Nutzernamen stabil.

ratur, also mit einer Kunstform zu tun hat. Aus einer Qualifikation als Kunst ergäben sich wiederum bestimmte Ansprüche daran, in welcher Art literarische Twitterbots gelesen werden können oder sollten, und auch daran, wie man ihre Textproduktion sichern muss. Ist beispielsweise eine offizielle Archivierung als Kulturgut erforderlich? Ein Test auf Literarizität bedeutet dementsprechend auszuprobieren, ob eine literaturwissenschaftliche Lektüre ertragreich sein kann – oder ob die darin angesetzten Begrifflichkeiten in der Analyse keine Erkenntnis bringen, weil ihre Verwendung ins Leere läuft. Heuristisch wird damit ein Gebrauchskriterium für Literatur angesetzt: Wenn sich ein Text als Literatur gebrauchen lässt, handelt es sich um einen literarischen Text.¹⁵

@poeticdevice baut jede seiner (literarischen) Äußerungen gleich auf. Jeder der seit Mai 2021 abgesetzten Tweets besteht aus drei Teilen: Einer Einleitung, in der ein inspirierender Moment oder ein ganz gewöhnliches Ereignis als Auslöser für die folgende Dichtung geschildert wird,¹⁶ der Ankündigung des jeweiligen Gedichts (»it goes like this« o.ä.) und schließlich dessen Text, der in einer Vokal- und Konsonantenfolge besteht.¹⁷ Für jeden dieser drei Teile gibt es eine digitale Vorlage, die vom Code des Bots automatisch durchsucht und per Zufall mit den anderen Teilen des Musters des Tweets zusammengefügt wird.

Den »eigentlichen« Gedichtstext bezieht der Bot aus einer »Sammlung von onomatopoetischen Geräuschen, die in Comics von Don Martin vorkommen«.

-
- 15 Einen ähnlichen Weg schlägt Annette Gilbert in Kapitel IV von *Im toten Winkel der Literatur* ein. Darin diskutiert sie unter anderem ein Institutionenkriterium für literarische Texte und zeigt anhand dessen, dass gerade in der Avantgardeliteratur die Zuschreibung von Kunstcharakter »kein auf objektiven Fakten beruhender, rein klassifikatorischer, sondern ein evaluativer und damit streitbarer Akt ist.« Gilbert: *Im toten Winkel der Literatur*, S. 35.
- 16 Beispielsweise: Poetic Device [@poeticdevice] (11.3.2022): »I thought about a pity-capped ivy-garden and I felt a sense of displeasure. I had to write a poem.« [Tweet]. <https://twitter.com/poeticdevice/status/1502134976896245766> [zuletzt eingesehen am 2.5.2022] oder Ders. (2.3.2022): »Walking on a trail in the woods, I felt an obscure coolness. I wrote a poem immediately.« [Tweet]. <https://twitter.com/poeticdevice/status/1498999314697306117?s=20&t=Ks236GwDbqHonADxvjlluw> [zuletzt eingesehen am 2.5.2022].
- 17 Für das zuletzt zitierte Gedicht lautet es: »Shnip shnip shnip shnip/Sploysplotch gatoonk/Knall knall!/Kring kring krisklusch krizingo«, dabei werden Zeilenumbrüche wie in Gedichtversen verwendet.

Die Ankündigungsprosa hingegen stammt aus Tweets verschiedener User*innen, die mitteilen, nun ihre Dichtung der Weltöffentlichkeit zur Verfügung stellen zu wollen. Diese Textteile sind von Kathrin Passig händisch aus Tweets extrahiert und direkt in den PHP-Code des Bots eingefügt worden, dessen Grundidee im Gespräch mit Gregor Weichbrodt, ebenfalls Urheber verschiedener Bots, entwickelt wurde. Die Diskrepanz zwischen dem lyrischen Einstieg des Tweets und der Qualität des Gedichts stand dabei im Vordergrund.¹⁸

Im Zeitraum zwischen dem ersten Tweet des Bots und der Abfassung dieses Artikels hat @poeticdevice etwa alle zwei Tage (manchmal häufiger, manchmal seltener) rund 960 Tweets abgesetzt, in einer Frequenz von ca. zwei bis vier Tweets am Tag. Sofern sich die Urheberin des Bots nicht dafür entscheidet, ihn irgendwann außer Betrieb zu setzen, dichtet er in den kommenden Jahren von allein immer weiter.

Durch die potentiell unendliche Fortsetzung des Schreibens von @poeticdevice rückt neben der Frage danach, wer hier überhaupt als Autor oder als Autorin anzusehen ist, diejenige nach dem eines geeigneten Korpus zur Untersuchung in den Blick. Ab wie vielen Tweets kann von einer Art Werk des Twitterbots gesprochen werden? @poeticdevice twittert unbekümmert durch solche Erwägungen weiter vor sich hin, warum auch nicht.

Allein dadurch wird deutlich, dass in Bezug auf literarische Twitterbots auf keineswegs triviale Art und Weise Grundbegriffe literaturwissenschaftlicher Forschung in Frage gestellt werden. Neben ›Autor‹ und ›Werk‹, die schon erwähnt wurden, stellt sich mit jedem neuen scheinbar eruptiv hervorgebrachten, dabei jedoch regelhaft ausgeführter Kombinatorik folgendem Gedicht aufs Neue die Frage, an welcher Stelle genau eigentlich der Gedichtstext anfängt. Der Bot etabliert ja in den sehr kurzen Eingangsbemerkungen selbst oft eine poetische Szene, die immer auch eine Schreibszene im Sinne Rüdiger Campes ist,¹⁹ in dem sie das Setting für die Inspiration zum Gedicht mit

18 Die Auskünfte zur Machart des Bots, der seinen Namen durch die Autorin Ira Strübel erhielt, erfolgten von Kathrin Passig an Hanna Engelmeier in schriftlicher Form am 23. März 2022. Die Autorin dankt!

19 Das heißt: es geht um ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste« (Rüdiger Campe: »Die Schreibszene, Schreiben.« In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin 2012, S. 269-282, hier S. 271) – wobei in einer längeren Auseinandersetzung mit diesem Konzept in Bezug auf das Schreiben auf Twitter die Instabilität des Ensembles diskutiert werden müsste, stellt doch die Plattform durch ihre User-Interfaces ein für alle Nutzenden gleiches Formular bereit, das sie dann – im Zusammenwirken von Sprache (hierbei sei dann auch die miteinge-

der Performanz des Schreibens verbindet.²⁰ Zugleich besteht das Gedicht ja mindestens für die Urheberin des Bots nicht allein aus dem Text, der im User-Interface von Twitter angezeigt wird, sondern auch aus dem Code, in den sie Gedichttext hineingeschrieben hat, und der für das Publikum unsichtbar bleiben muss. Worin der Textkörper des Gedichts besteht, muss hier mehr oder weniger dezisionistisch und entsprechend der vorgesehenen Analyse festgelegt werden.²¹

Die Unklarheit darüber, an welcher Stelle der Gedichttext beginnt, mobilisiert nun in zweifacher Hinsicht auch noch den Begriff der Gattung: einerseits in Bezug auf die Struktur und semantischen Gehalte der Tweets, andererseits aber auch hinsichtlich der Tweets selbst. ›Tweet‹ ist als literarisches Genre nicht etabliert (und wäre wohl auch nicht dingfest zu machen), ob das bei den Tweets eines literarischen Twitterbots der Fall sein könnte, bliebe zu diskutieren: Handelt es sich beispielsweise um einzelne Elemente einer Serie? Falls ja, gälte es, noch einen Zusammenhang zwischen ihnen herzustellen. Man könnte aber auch die Tweets wie einzelne Einträge in eine Anthologie verstehen, deren Thema durch den Accountnamen des Twitterbots oder dort ebenfalls hinterlegte Informationen festgelegt ist.

@poeticdevice kann als Parodie auf den künstlerischen Schaffensprozess beim Dichten gelesen werden, zu dem weniger die in den Tweets geschilderte Inspiration, sondern vielmehr das Erstellen und Ausführen eines soliden

meindet, die ikonisch bspw. mit Emojis oder Bildern arbeitet), Instrumentalität und Geste – selbst gestalten können.

- 20 In dieser Hinsicht stellt er auch ein Komplement zu den von Elias Kreuzmair diskutierten Proust-Bots dar, die sich mit der Performanz des Lesens – sowohl von Proust, als auch den Bots – auseinandersetzen (vgl. Elias Kreuzmair: »Lesen (Proust-Bots)«. In: *Merkur* 75 (2021), S. 87–92).
- 21 N. Katherine Hayles plädiert in ihrem Aufsatz »Text Is Flat, Code Is Deep« dafür, eine medienspezifische Analyse von Texten vorzunehmen, was bedeuten würde, dass immer auch der Code mitanalysiert werden muss, der den jeweils in Frage stehenden Text erzeugt – in diesem Fall die Tweets des Bots, N. Katherine Hayles: »Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis«. In: *Poetics Today* 25/1 (2004): S. 67–90. In ihrer letzten eigenen Publikation zu kognitiven Assemblagen von Computern und Menschen (*Postprint. Books and Becoming Computational*. New York 2021) hat sie dies selbst umzusetzen versucht, meiner Einschätzung nach mit geringem Ertrag (ausführlicher habe ich das in einer Rezension zum Buch diskutiert, vgl.: Hanna Engelmeier: »Von kollektiven Assemblagen und digitaler Textualität«. In: *Soziopolis. Gesellschaft beobachten*. <https://www.sozipolis.de/von-kollektiven-assemblagen-und-digitaler-textualitaet.html>, 2022 [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]).

Regelwerks gehört, auch wenn dieses dann eben nur Texte hervorbringt, die vielleicht erst durch die Darbietung durch einen Künstler wie Scatman John einen eigenen ästhetischen Reiz entfalten würden.²² Schreiben wird so in einem sehr unemphatischen Sinne als technischer Vorgang, weniger aber als durch Inspirationen geleiteter, quasi-magischer Prozess kenntlich.

Zugleich sind die Tweets von @poeticdevice in ihrer formalen Einheitlichkeit und Strenge, sowie in ihrer semantischen Hermetik (ohne ganz falsch zu liegen, könnte man sie auch als *Nonsense* beschreiben) tatsächlich ästhetische Interventionen, wenn man sie nicht alle untereinander im Account von @poeticdevice, sondern als Tweets in der Timeline zwischen all jenen Beiträgen liest, die in ihrer formalen und inhaltlichen Heterogenität das ganze Spektrum möglicher Äußerungen auf Twitter abbilden. Das kommt natürlich sehr auf die Einrichtung der jeweiligen Timeline an, denkbar wäre auch eine, die ausschließlich auf literarische Twitterbots abonniert ist und in der deshalb eine Äußerung wie »Bip-dratonk-grang« nicht besonders auffällig erscheint. Die je nach Kuratierung der Timeline des Twitteraccounts variierende Timeline weist dabei darauf hin, was Elias Kreuzmair im Zusammenhang mit seiner Untersuchung sogenannter Proust-Bots herausgestellt hat:

Der einzelne Bot-Tweet erscheint nie für alle im gleichen Kontext, sondern jeweils in einer individuell bestückten Timeline. Die Bots wirken wie eine Inszenierung von de Mans These von Unlesbarkeit und Aufschub. Ihre potentiell unendliche Wiederholung von Romanteilen und ihre potentiell unendliche Laufzeit inszenieren »Unlesbarkeit« im Sinn der Unmöglichkeit eines endgültigen Verstehens. Im Zusammenhang mit den anderen Kurztexten eröffnen sich zudem fast unendliche Möglichkeiten verschiedener Lektürepfade.²³

Sowohl an den Proust-Bots als auch an den hier diskutierten Beispielen zeigt sich die auffällige Gemachtheit einerseits als ein Stilmerkmal, andererseits als Impuls für die literaturwissenschaftliche Rezeption, praxeologische Aspekte dieser Texte in den Vordergrund ihrer Analysen zu stellen. Dabei erweist sich jedoch gelegentlich – und mein Beitrag ist dabei keine Ausnahme

22 Scatman John war ein Jazzmusiker, der 1995 einen Hit namens Scatman (Ski-Ba-Bop-Ba-Dop-Bop) landete. Das äußerst schnelle Sprechsingen von an sich bedeutungslosen Silben war für den stark stotternden Künstler eine Möglichkeit, seine Sprechbehinderung zu einem Stilmerkmal auszubauen.

23 Kreuzmair: »Lesen (Proust-Bots)«, S. 90f.

– die begrenzte Kenntnis der Funktionsweise von Code als ein Hindernis zu einer umfassenden Darstellung der Produktionsweise von Twitterbots.²⁴ Eine Analyse, die bei den von ihnen produzierten Texte und ihrem Erscheinen im User-Interface stehen bleibt, belegt vor allem immer wieder aufs Neue eine zentrale Funktion der Bot-Tweets, die darin besteht, durch ihren Schematismus immer wieder neu auf das ausgeführte Konzept hinzuweisen.

Parodie und Autorschaft in maschineller Dichtung

Auch der potentielle Wiedererkennungswert der literarischen Produktion von @poeticdevice ist eher im poetischen Gestus zu sehen, als in den von ihm hervorgebrachten Gedichten. Eigentümlich und gemeinsam ist den literarischen Twitterbots vor allem ein Hang ins Parodistische. Komische Effekte lassen sich vor allem dann erzielen, wenn die Vorlage für einen Bot aus schlicht gemachten Texten, bzw. solchen besteht, die besonders prägnante Stilelemente verwenden.

Hier lassen sich zunächst zwei Typen von Bots unterscheiden: einerseits diejenigen, die den Stil eines bestimmten Autors (seltener: einer bestimmten Autorin) imitieren, wie das beispielsweise bei @eecummings_bot der Fall ist, der laut Eigenbeschreibung

a new

e. e. cummings every three hours

24 Änderungsbedarf wird dabei insbesondere bei jenen gesehen, die sich vor allem mit der Kollaboration zwischen Menschen und Maschinen, zwischen Programmier*innen und Forscher*innen beschäftigen. So schreibt Bachelor-Absolventin Bernadette Keßler zum Ende ihrer Abschlussarbeit mit Bezug auf ähnlich lautende Bemerkungen Hannes Bajohrs: »Ich plädiere für ein Re-Skilling der Literaturwissenschaft.« (Bernadette Keßler: *Co(de)-Working. Zur Poetologie von Twitter-Bots*. Freie Universität Berlin, Ms. 2020, S. 47.) Das Plädoyer dafür, sich zumindest basale Programmierkenntnisse anzueignen, ist auch eines dafür, die Beschränkung der Fragen anzuerkennen, die überhaupt an literarische Artefakte wie Tweets von Bots gestellt werden können, wenn diese Kenntnisse eben fehlen. Ich danke Bernadette Keßler dafür, dass ich ihre 2020 an der Freien Universität Berlin eingereichte und unveröffentlichte Arbeit verwenden durfte.

twittert.²⁵ Schon die Beschreibung im Header spielt auf die wichtigsten Stilmerkmale des amerikanischen Dichters an, dessen luftige und atmosphärische Gedichte voller Zeilensprünge sich allein durch ihre typographische Erscheinungsform leicht persiflieren lassen – vermutlich ist dies auch der Grund, warum es noch einen weiteren Cummings-Bot gibt, der Verse à la »Kitty. a flower— whence are satraps in your back in the glassy darkness and there and looking up you and the ecstatic earth« schmiedet.²⁶ Beide Bots dichten dabei allein auf der Grundlage des leicht zugänglichen Werkkorpus von Cummings und ermöglichen damit eine Auseinandersetzung mit Motiven (beispielsweise der körperlichen Erotik, die bei Cummings wichtig ist) und Stilmerkmalen (wie eben Auslassungen oder idiosynkratischer Satzzeichengebrauch). Eine Adressierung von politisch problematischen Aspekten von Cummings Werk, wie beispielsweise sein Antisemitismus,²⁷ wird dadurch jedoch nicht angeregt.

Neben diesen auf einzelne Autorinnen oder Autoren zugeschnittenen Bots gibt es auch noch jene, die bestimmte Genres wie den magischen Realismus

25 E. E. Cummings Bot [@eecummings_bot]. [Twitteraccount]. https://twitter.com/eecummings_bot. [zuletzt eingesehen am 2.5.2022].

26 E. E. Cummings Bot [@eecummings_bot] (23.3.2022): »Kitty. a flower«. [Tweet] https://twitter.com/cummings_bot/status/1506483155477348352?s=20&t=jpG2ta7AEMCnU8k86GoVTw [zuletzt eingesehen am 2.5.2022].

27 Vgl. Paul Muldoon: »Capital Case. The Poetry of e.e. cummings.« In: The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2014/03/03/capital-case>, 23.2.2014 [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]. Ein ähnliches Problem hatte Annette Gilbert im Zusammenhang mit ihrer Analyse des Bots @futur_news von Gregor Weichbrodt hingewiesen, der ausgedachte Nachrichten aus der Zukunft präsentiert und dabei teilweise unfreiwillig politische Sensibilitäten berührt, Gilbert: »Möglichkeiten von Text im Digitalen«, S. 219. Dabei sind Tweets von Bots nicht grundsätzlich politisch *tone deaf*. Der ebenfalls von Weichbrodt programmierte Bot @Zufallshorst komponiert beispielsweise nach dem Muster der vielfach scharf kritisierten Äußerung des ehemaligen Innenministers Horst Seehofer, dass der Islam »nicht zu Deutschland« gehöre, laufend Ein- und Ausschlüsse dessen, was »zu Deutschland« gehört, beispielsweise: »Der Fichtenzapfenrübling gehört nicht zu Deutschland« (Zufallshorst [@Zufallshorst] (20.3.2022): »Der Fichtenzapfenrübling gehört nicht zu Deutschland«. [Tweet]. <https://twitter.com/zufallshorst/status/1505624115817979907?s=20> [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]) oder »Das Initialkurzwort gehört zu Deutschland.« (Ders. (20.3.2022): »Das Initialkurzwort gehört zu Deutschland.« [Tweet]. <https://twitter.com/zufallshorst/status/1505382637258657792?s=20> [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]). In dieser nicht enden wollenden Kette von Inklusion und Exklusion verschwindet Seehofers Äußerung als ein Nonsense-Beitrag unter anderen.

parodieren²⁸: Wie in ultrakurzen Epitomen von Erzählungen oder Romanen gibt @MagicRealismBot alle vier Stunden eine zauberhafte Geschichte aus: »A fortune teller turns over a tarot card with a rectangle on it. ›It means that Facebook is in your future,‹ he says to you.«²⁹ Dass dieser Bot mit über 140.000 Abonnierenden einer der erfolgreichsten literarischen Twitterbots ist, mag einerseits an der Popularität des darin behandelten Genres und seiner schon relativ langen Laufzeit (aktiv seit 2015) liegen, andererseits laden die kurzen Plotangaben oft auch dazu ein, sie auszuarbeiten und selbst in längeren Texten auszuschmücken. Die grammatikalisch einwandfreien Tweets lassen jedoch die Frage aufkommen, ob hier nicht allein durch Code generierter Text vorliegt und die Urheber*innen die Tweets noch einmal bearbeitet haben. Tatsächlich sind die sprachlich wohlgeformten Mitteilungen des Bots jedoch das Ergebnis eines extrem aufwändig trainierten Codes, wie Chris Rodley, einer der beiden Urheber*innen, in einem Interview erklärte. Die Literarizität des Unternehmens und seine technologische Ambition bei der Veränderung der

-
- 28 Hier sind vor allem solche Genres chancenreich, zu Bots verarbeitet zu werden, deren zugehörige Texte nach klaren Schemata funktionieren. Dabei werden hier zum Teil mehrere Lagen Ironie übereinandergeschichtet, wie beispielsweise bei @titre_de_pornos – ein Bot, dessen Witz darin besteht, möglichst inhaltsreiche Pornotitel mittels automatischer Übersetzung ins Französische zu übersetzen und damit die unfreiwillig Komik der Titel und automatischer Übersetzung zugleich herauszustellen (Titre de Pornos [@titre_de_pornos] (25.3.2020): »mieux essayer de ne pas éjaculat défi doit regarder! tarte à la crème«. [Tweet]. https://twitter.com/titre_de_pornos/status/1242904093510819845?s=20&t=wLCckemi8EQg4rUTbhT_qg [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]) – allerdings derzeit nur für einen Followerkreis von 39 Accounts, evtl. stammt auch deshalb der letzte Tweet von 2020. @tinycolorpoems arbeitet noch spezifischer, hier entstehen in der Kombination von zufällig kombinierten Verben, Farben und Nomen expressive Farbgedichte: »light baby blue screws sealed by baby blue envelopes« (tiny color poems dreamt daily by a bot [@tinyColorPoems] (24.3.2022): »light baby blue screws sealed by baby blue envelopes«. [Tweet]. <https://twitter.com/tinyColorPoems/status/1506931209661603841?s=20&t=5rSnNocx9EdQ3uHziAMsfQ> [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]). Aus Programmiersicht sind diese sehr viel einfacher zu erstellen als jene des oben diskutierten @MagicRealismBot, weil hier aus schlichten Farb-, Verb- und Nomenlisten beliebige Kombinationen erstellt werden können, die einem Satz von Subjekt-Prädikat-Objekt folgen und keine sinnvollen Plots erzeugen müssen.
- 29 Magic Realism Bot [@MagicRealismBot] (20.3.2022): »A fortune teller turns over a tarot card with a rectangle on it.« [Tweet]. <https://twitter.com/MagicRealismBot/status/1505407088498937856?s=20&t=jpG2ta7AEMCnU8k86GoVTw> [zuletzt eingesehen am 2.5.2022].

Autorenrolle erläuterte dabei ebenfalls. Gefragt, ob er selbst oder der Bot der Autor sei, antwortet er:

Many people seem to ascribe full authorship to the Twitter bot, which I don't mind, but I find a bit unusual, because I know how long it took to get it tweeting coherently! Actually, I think, it's not unusual now in digital writing to see authorship split between the primary creator, automated processes or bots, and increasingly other users on the Internet. Think of how many of our everyday interactions now rely on predictive text; Google's Inbox is often strikingly good at writing my email responses for me, though I usually edit them first. Or look at how much of the stuff we post online is based on content that was originally made by other people on the Internet, piped to us by Facebook or Google's opaque algorithms, which we then build upon. I think we need to get used to this posthuman, as it were, notion of authorship – both in the literary sense and in terms of quotidian communication.³⁰

Mit der Überwindung der Autorschaft im Sinne einer individuellen Schöpfung eines Menschen geht hier noch die These eines mittlerweile schon ubiquitären posthumanen Schreibens einher, wie sie beispielsweise auch N. Katherine Hayles postuliert.³¹

30 o.V.: »Introducing Chris Rodley/The Art of Bots«. In: *Abandon Normal Devices. Journal*. <https://www.andfestival.org.uk/blog/introducing-chris-rodley-the-art-of-bots/>, 12.4.2016 [zuletzt eingesehen am 2.5.2022]. Die These der immer größeren Ähnlichkeit von menschen- oder maschinengemachtem Text diskutiert auch Steve Tomasula und kommt zu dem Schluss, dass für diejenigen Autor:innen, die gewöhnt sind, auf Self-Publishing-Plattformen (als eine solche könnte man ja auch Twitter interpretieren) zu veröffentlichen, mittlerweile ohnehin modernistische Topoi wie »die eigene Stimme finden« viel weniger von Bedeutung seien, als die eher technische Erfüllung an Genrestandards (vgl. Steve Tomasula: »Our Tools Make Us (and Our Literature) Post«. In: Joseph Tabbi (Hg.): *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. London u.a. 2017, S. 39–58, hier S. 50).

31 Vgl. Hayles: *My Mother Was a Computer*; Renate Giacomuzzi hat für diese Verfahren die Formulierung des »binären Autors« gewählt, die eine medienmaterialistische Perspektive auf Autorschaft entwickeln soll; vgl. Renate Giacomuzzi: »Zur Veränderung der Autorrolle im Zeichen des Internet.« In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 154/2 (2009), S. 7–30. Tatsächlich untersucht sie dann allerdings selbst vor allem die Art und Weise, in der sich deutschsprachige Autoren wie Rainald Goetz mit dem Internet als Publikationsort beschäftigen. Unklar bleibt bei allem Lektüreaufwand Giacomuzzis, inwiefern sich diese Binarität von Mensch/Computer kategorisch von der zwischen Mensch und anderen Schreibgeräten unterscheidet, die seit den 1980er Jahren ein Dauerthema der literatur- und medienwissenschaftlichen Diskussion ist. Nicht

Obsoleter Texte und ihre Chancen in der Theoriegeschichte

Sowohl die Selbstbeschreibung von Rowley als auch die Aussagen von Kathrin Passig zu ihrer Arbeit an und mit @poeticdevice scheinen all diejenigen zu bestätigen, die spätestens mit dem Aufkommen von Hypertextliteratur den Autor als erledigt ansehen. Das Nachahmen von einem Autorstil hält dabei das Konzept des Autors hoch, um immer wieder zu zeigen, dass es sich dabei um ein generisches Phänomen handelt, seine Individualität wird als äußerst berechenbar erkennbar. Erneut gelten in dieser Lesart Theorieangebote als umgesetzt, die in Roland Barthes und Michel Foucault ihre bekanntesten Vertreter haben, die allerdings noch nicht die herrlichen Quellen errahnen konnten, die ihnen in der Zukunft recht geben würden. Stattdessen mussten sie in der Vergangenheit suchen, um mittels Texten des französischen Realismus oder des heiligen Hieronymus aufweisen zu können, dass es sich beim Autor, erkennbar im Text durch einen bestimmten Stil, »nur um eine Projektion des Lesers« handele.³² Obsolet und rein theoriehistorisch interessant werden in dieser Sichtweise durch digitale oder elektronische konzeptuelle Literatur ein weiteres Mal alle Ansätze, die versuchen, das Konzept des Autors in Anschlag zu bringen, um Erkenntnis über literarische Texte zu erzeugen.

Dem muss mit zwei Einwänden begegnet werden: Erstens bleibt unabhängig davon, welche Bedeutung die Figur des Autors für die Rezeption haben mag, mindestens Autorstil als ein Merkmal erhalten, dem bei der Einschätzung von Texten in literaturwissenschaftlichen oder auch ganz alltäglichen Lektüren Bedeutung zukommt. Neuere stilometrische Untersuchungen haben gezeigt, dass

Autorstil als einheitliches, gestalthaftes Phänomen nur auf der Seite des Rezipienten zu suchen ist, aber das bedeutet noch nicht, dass die Textmerkmale, die Grundlage für die Erfahrung sind, von ihm willkürlich zugeordnet werden, vielmehr ist der Autorstil, wie die stilometrische Forschung der in den letzten Jahrzehnten wiederholt gezeigt hat, eine Konstellation von typischen Merkmalsverteilungen, die im Vergleich zu den Texten anderer Autoren weniger variieren, aber nicht immer und nicht immer die gleichen.³³

ausgearbeitet wird eine (bei ihren Quellen auch schwer feststellbare) Auseinandersetzung damit, wie der Umgang mit digitalen Tools Einfluss auf Poetik nimmt. Hinweise dazu finden sich beispielsweise bei Keßler: *Co(de)-Working*.

32 Jannidis: »Der Autor ganz nah«, S. 171.

33 Ebd., S. 192.

Mit Methoden der digitalen Philologie untersucht, ließe sich dementsprechend festhalten, dass der Autor weder tot ist, noch gammelig riecht, sondern dass ihm ein lebendiges Andenken mindestens beim Publikum bewahrt wird.

Abgesehen von diesen auch für Fragen der Leseforschung interessanten Ergebnissen zeigt ein Blick auf die Forschungsliteratur zu Texten aus der elektronischen, digitalen oder Hypertextliteratur, dass mit dem Aufkommen eines jeden neuen Genres immer wieder das gleiche entdeckt wurde:³⁴ Der Autor ist tot, die Schreibweise der jeweilig neuen Textsorte ist fragmentiert und führt zu eigentümlichen Lektürewesen, die quasi einen eigenen Schreibprozess darstellen, erforderlich wird dadurch auch ein neuer Textbegriff.

Das bekannteste Beispiel dafür aus der Hypertextliteratur ist vermutlich Michael Joyces *afternoon* von 1987.³⁵ Joyce erzählt die Geschichte eines Mannes, der sich auf einmal nicht mehr sicher ist, ob während eines Autounfalls, den er am Morgen beobachtet hat, seine Frau und sein Sohn gestorben sind. Es handelt sich dabei um einen linear geschriebenen Text, der in die Software Storyspace eingespeist wurde. Die einzelnen Textteile fanden sich hinter Links, die auf einem Datenträger (beispielsweise Floppy Disc) abgespeichert und über eine Startseite erreichbar waren, auf der sich der erste Satz der Erzählung befand. Je nachdem, auf welches Wort man klickte, ergab sich eine unterschiedliche Reihenfolge, in der die Teile der Erzählung ausgegeben wurden. Dadurch entstanden, je nach eingeschlagenem Lektürepfad, auch Vor- und Rückblenden, die den Charakter der Geschichte änderten.

Joyces Erzählung regte eine ganze Reihe von Theoretiker*innen dazu an, mit neuen Begriffsschöpfungen anzutreten. Espen Aarseth entwickelte in *Cybertext*³⁶ den der »ergodischen Literatur«, in dem die Arbeit (griechisch: *ergon*) akzentuiert werden sollte, die das Publikum beispielsweise bei der Lektüre von *afternoon* aufwenden musste, um den Pfaden (griechisch: *hodos*) zu fol-

34 Kathrin Passig veranschlagt als Zeitraum für die Auseinandersetzung mit generativer Literatur 70 Jahre, beginnend mit Christopher Stracheys »The ›Thinking‹ Machine« (1954) (vgl. Passig: »Wenn man nicht alles selbst schreibt«, S. 120). Da es sich dabei jedoch nicht um Literatur im Digitalen im engeren Sinne handelt, wird hier eine kürzere Zeitspanne von ungefähr 35 Jahren betrachtet, s.u.

35 Hannes Bajohr: »Schreibenlassen.« In: *Merkur* 68 (2014), S. 651–658, hier S. 654.

36 Dem Buch vorangestellt ist als Motto ein Zitat aus Calvinos Aufsatz »Kybernetik und Gespenster«, ebenfalls ein Text, der selbst als Gespenst durch die gesamte Forschung zur Literatur im/und Digitalen wandert.

gen, die Joyce angelegt hatte.³⁷ George Landow, der seinerseits in einem anderen Zusammenhang den Begriff »wreader« (eine Kreuzung zwischen Schreiber:in/writer und Leser:in/reader) entwickelt hatte, schloss an die Darstellung des Lesers als arbeitenden Kunden an, verließ sich in seiner Beschreibung der »neuen« Lektüreweise, die *afternoon* ermögliche, jedoch auf klassische Modelle, die vor Aufkommen des Hypertexts entstanden waren: Wenn man sich vor Augen führe, wie Gérard Genette über Stendhal schreibt, wisse man schon genug über Joyces Verfahren.³⁸ Als Bestätigung der Theorien Genettes sahen auch Jill Walker Rhetberg und Gunnar Liestøl Joyces Text an.³⁹

Auch die Referenzen auf Joyce bei Jay Bolter, Matthew Kirschenbaum und Douglas Yellowlees, die alle in einem Zeitraum von rund vier Jahren und ungefähr zehn Jahre nach Erscheinen von *afternoon* publiziert wurden, zeugen von den großen Hoffnungen, die vor allem auf die Theorie gesetzt waren, die sich in der Literatur bestätigen sollte:

hypertext came to be considered a tangible writerly implementation of major poststructuralist and deconstructionist theorems such as anti-logocentrism, the writerly text, the death of the author, decentering, and non-closure. The liberating, empowering, and ultimately democratizing potential this was supposed to have for hypertext (w)readers, however, did not materialize empirically.⁴⁰

Diese Einschätzung von Ensslin und Skains erweist sich schon allein deshalb als stichhaltig, weil es einen sehr kleinen Korpus von Texten gibt, die über-

-
- 37 Eine Durchsicht der Forschungsliteratur, beispielsweise in der Überblicksdarstellung von Joseph Tabbi u.a. legt nahe, dass sich das Transferpotential des Neologismus von Aarseth als begrenzt erwies und er vor allem in der theoriehistorischen Aufarbeitung der Forschung zur Hypertextliteratur überdauert (vgl. Tabbi (Hg.): *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*).
 - 38 George P. Landow: *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore/London 1991, S. 131f.
 - 39 Jill Walker Rettberg: »Piecing Together and Tearing Apart: Finding the Story in Afternoon«. In: Klaus Tochtermann u.a. (Hg.): *Hypertext '99: Proceedings of the Tenth ACM Conference on Hypertext*. New York 1999, S. 111-117; Gunnar Liestøl: »Wittgenstein, Genette and the Reader's Narrative in Hypertext.« In: George P. Landow (Hg.): *Hypertext/Theory*. Baltimore/London 1994, S. 87-129.
 - 40 Astrid Ensslin/Lyle Skains. »Hypertext: Storyspace to Twine.« In: Tabbi (Hg.): *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*, S. 295-310, hier S. 298.

haupt als Hypertextliteratur bezeichnet werden und breite Wirkung entfalten konnten und können.⁴¹

Einflussreich wirkt sie mittlerweile vor allem in Beiträgen wie auch dem meinen, die sich damit beschäftigen, auf welche Weise Hypertext- oder elektronische Literatur (teilweise werden diese Begriffe synonym verwendet) in der Forschung funktionalisiert werden. Der kurze Abriss in diesem Abschnitt weist daraufhin, dass es dabei vor allem darum geht, die literaturwissenschaftlichen Grundbegriffe und Theorien vor Verfall zu schützen: Wenn man sie in neuen Textformen noch anwenden kann, scheinen sie ja robust genug zu sein, um auch in Zukunft verwendet zu werden. Als Problem erscheint dabei mehr als einmal, dass die literarischen Texte sehr viel schneller veralten oder verschwinden als eben jene Grundbegriffe und Konzepte. Das mag zum einen daran liegen, dass in Begriffen wie elektronischer oder digitaler Literatur zunächst ein in einem bestimmten Moment dominantes Paradigma dominiert,⁴² das sich durch das permanente Aufkommen neuer Werkzeuge, Plattformen und dazu passender Schreibweisen verändert.

Das gilt auch für die Twitterbots, wie Kathrin Passig relativ ungerührt festhält: »Unabhängig von der Bezeichnung gehe ich nicht davon aus, dass Twitterbots in weiteren 20 oder auch nur zehn Jahren noch eine Rolle spielen werden. Aber was auch immer nach ihnen kommt, es wird wieder an einem ›Zentrum der allgemeinen Zirkulation‹ aufgestellt sein und ›eine kollektive, zerstreute, anonyme Lektüre erlauben‹ [die Zitate beziehen sich auf Beschreibungen von Enzensbergers Poesieautomaten].«⁴³ Passig begründet ihre Prognose mit einer historischen Betrachtung der Entwicklung generativer Literatur.

Mit Blick auf das Nachleben von *afternoon* ließe sich diese Prognose modifizieren: Twitterbots werden vielleicht keine Rolle mehr in der literarischen Produktion von Autor*innen spielen, die interessiert daran sind, die Möglichkeiten einer Plattform wie Twitter dafür zu verwenden, Genreeigenheiten zu persiflieren, den Schematismus bestimmter Autorstile parodistisch herauszustellen oder mit Erwartungen daran, was ein Gedicht sein kann, zu spielen. Wer weiß, welche Texte wir in Zukunft von ihnen zu erwarten haben.

41 Siehe dazu Astrid Ensslin: *Canonizing Hypertext. Explorations and Constructions*. New York 2007.

42 Siehe dazu John Cayley: »The Advent of Aurature and the End of (Electronic) Literature.« In: Tabbi (Hg.): *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*, S. 73–94, hier S. 73.

43 Passig: »Wenn man nicht alles selbst schreibt«, S. 122.

Zu rechnen ist aber vermutlich mit Beiträgen aus fachhistorischer Perspektive, die sich einerseits dem dann abgeschlossenen Zeitalter der literarischen Twitterbots und den darin vorherrschenden Konzeptionen von Autorschaft oder Vorlieben für bestimmte Genres beschäftigen. Andererseits werden diese Beiträge eventuell auf Aufsätze wie den vorliegenden schauen und sich damit auseinandersetzen, mit welchen Fragestellungen in der Vergangenheit die *immer schon* instantan veraltende Gegenwart erforscht wurde.