

HALB BUCH, HALB QR-CODE

Mit Maren Kames am Lyriktelefon

Auf Expedition

Maren Kames hat in ihrem 2016 im Secession Verlag erschienenen Buch *Halb Taube, halb Pfau*¹ Lyrik ins Quadrat gesetzt. Lyrik hoch zwei findet dort in mehrfacher Hinsicht statt, und zwar zunächst, insofern einige der von Kames arrangierten Texte mehrfach im Buch erscheinen. Da ist z. B. der Teil, in dem es heißt:

Zu gleichen Teilen bin ich der Landschaft ausgesetzt wie die Landschaft mir. Ich bin dem Weiß überlassen, wie das Weiß mir überlassen ist. Hier bin ich der Angst ausgesetzt, hier ist die Angst ausgesetzt. Das Land macht mir zu schaffen, ich mache mich am Land zu schaffen. Ich baue Dinge im Land, mit denen ich das Weiß vermesse oder eindämme, umstelle oder zeitweise überstreite. Ich trage auf und grabe aus, ich sammle und schiebe zusammen. Das sind die Schollen, ich bilde im Land.

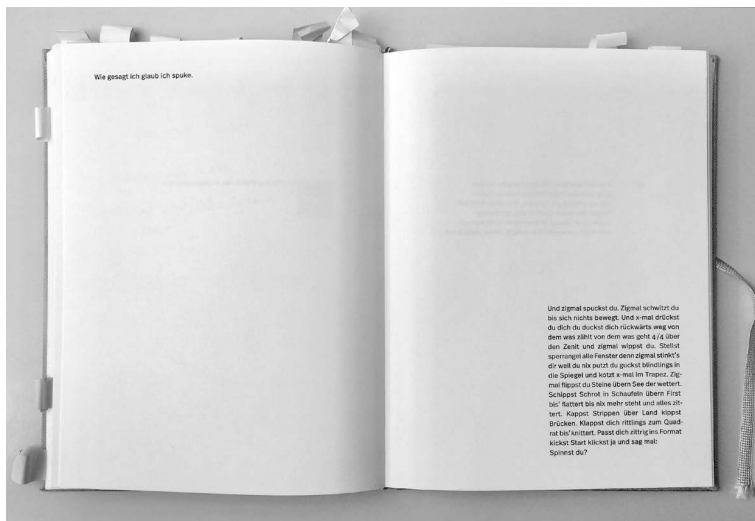
Weiter hinten in diesem Buch, das keine Seitenzahlen hat, finden sich diese Textteile wieder; allerdings haben sie nicht nur die Form, sondern auch das Medium geändert. Wer mit der Kamera-App eines Smartphones den QR-Code ausliest, der ungefähr auf der Hälfte des Buches auf viel Weißraum anzutreffen ist, gelangt zu einer Tondatei, die auf soundcloud.com eingestellt wurde und den Titel *Take 6* trägt.²

Die etwas mehr als zwei Minuten lange Aufnahme beginnt mit elektronischen Klängen, nach 15 Sekunden ist die Stimme von Maren Kames zu hören, die den gerade zitierten Text liest. Nach einer Minute und zwei Sekunden trägt eine andere Frau weitere Textteile des Buches vor,³ auf den von Kames gesprochenen Satz «Zu gleichen Teilen bin ich der Landschaft ausgesetzt wie die Landschaft mir» folgt «Von Zeit zu Zeit weiß man dem Gebiet nicht beizukommen». Die weiteren Einwüfe beziehen sich auf die im Text genannte Landschaft und betonen, wie schwer es sei, sich hier zu orientieren: «Es gibt hier keine Wegweiser.» Insgesamt gibt es 14 QR-Codes im Buch: Zwölf führen zu Sounddateien,

¹ Vgl. Maren Kames: *Halb Taube, halb Pfau*, Berlin 2016.

² Vgl. Audio Outtake aus Kames: *Halb Taube, halb Pfau*, in: Soundcloud.com, dort datiert 9.8.2016, <https://soundcloud.com/maren-kames/take-sechs>, gesehen am 19.5.2019.

³ Es handelt sich um die Schauspielerin Marina Frenk, siehe dazu die Nachweise auf der drittletzten Seite des Buches. Die Regie der Audioebene übernahm Milena Kipfmüller, die Musik stammt von Klaus Janek.



auf denen Maren Kames, Marina Frenk sowie der Literaturdozent und Sprecher Guido Graf zu hören sind, zwei führen zu Musikvideos auf YouTube.⁴

In den Texten des Buches taucht immer wieder eine Figur namens C auf, die ein klares Programm vertritt. «C: Ich möchte etwas, das unter Einsatz des ganzen Körpers entsteht.»⁵ Ein paar Seiten weiter: «C: Ich möchte etwas, das unter Einsatz aller Register zustande kommt.»⁶ Bei der Beantwortung der Frage, wie das Buch *Halb Taube, halb Pfau* auf die höflich formulierten Forderungen von C reagiert, steht im Vordergrund, welche Rolle dabei die QR-Codes als Teil des Buches spielen und wie sie die Lektüre des Textes strukturieren. Dabei wird eine Leseszene sichtbar, in der Lesen nach dem Protokoll abläuft, das sich bei dem Auslesen der im Buch abgedruckten QR-Codes vollzieht. D.h. auch: Es sind mehrere Leser_innen an dieser Leseszene beteiligt. Entscheidend ist allerdings der Lesevorgang der Kamera oder des Scanners, mit dem der QR-Code ausgelesen wird. Was bedeutet diese technische Erweiterung für das, was unter «Lesen» zu verstehen ist? Wie wirken sich die Antworten auf diese Frage darauf aus, was mit «Buch» gemeint ist?

Das Buch selbst informiert in Sachen QR-Codes: «Codes sind Schlüssel zu einer Dimension jenseits des Textes, wo Schrift zu Klang wird. Der Leser wird zum Entdecker einer Welt, die ihre Eindeutigkeit schon im Medium verloren hat.»⁷ Diese Sätze finden sich am Ende des ersten Absatzes des Buchumschlages, den der Typograf und Buchgestalter Erik Spiekermann entworfen hat (wie auch die Ausstattung des Buches, das Satzbild stammt von Kames); von wem diese Erläuterungen stammen, erfahren wir nicht. Weitere Bemerkungen zu den QR-Codes sind im Buch nicht zu finden. «Buch» und «Welt»: Während für die Literaturwissenschaftlerin die Pawlow'schen Glöckchen nie süßer klangen, bleibt unklar, was das heißen soll: dass «Eindeutigkeit im Medium verloren geht».

Abb. 1/2 QR-Code zu *Take 6* (li.) und Doppelseite von Maren Kames' *Halb Taube, halb Pfau*, Berlin 2016

⁴ Das erste ist *Nothing Matters When We're Dancing* von den Magnetic Fields (1999) zu finden auch unter www.youtube.com/watch?v=EHL1XojVodI, das zweite Video beinhaltet eine Coverversion dieses Stückes von The Antlers (2008), verwendet wird dabei diese Version www.youtube.com/watch?v=Iwo-8OS_-wA, beides gesehen am 23.5.2019.

⁵ Kames: *Halb Taube, halb Pfau*, o.S.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., Buchumschlag.

Dazu gibt wiederum der Text im Buch selbst Auskunft. Es handelt tatsächlich von einer Expedition, die typografisch durch den Einsatz von großen Weißräumen und kleinen Bleiwüsten strukturiert wird. Die Entdeckungsreise führt in nicht näher bezeichnete Landschaften, in denen allerlei Tiere anzutreffen sind: Von Haubentauchern über Tapire bis hin zu Affen (und eben Tauben und Pfauen) ist alles dabei. Die Expedition führt aber auch in andere Zeit- und (so zurückhaltend wie möglich gesagt) Seelenräume. Es kommen Kindheits-erinnerungen in Blankvers vor, für eine Paraphrase qualifiziert: «Haben Sie Frotteeschlafanzüge. Haben Sie Hände im Nacken beim Fahrradfahren, Rollschuhfahren, Bobby Car, Skateboard. Mit Kochlöffeln auf Töpfe schlagen. In Sofaecken herumspringen, das Gleichgewicht verlieren, schreien, Blumenvasen umwerfen und schreien.»⁸ Aber es finden sich ebenso eher pointillistisch komponierte Momentaufnahmen: «Und am Ende ist es so ich / halte hier Reden / vom Firn über den Dingen / über den Tau im Revier und das Tier».⁹ Längere zusammenhängende Textelemente wechseln sich mit kürzeren ab, werden von vereinzelt, isolierten Sätzen unterbrochen. Die Teilnahme an allen Etappen dieser Expedition – auch den akustischen – hat eine Bedingung: den Umgang mit den im Buch eingebauten QR-Codes.

Schnelle Antworten, gut codiert

Die Verwendung von QR-Codes ist aus der industriellen Fertigung in den Alltagsgebrauch eingewandert. Unabhängig vom jeweiligen Benutzungskontext ist dabei die relativ fehlerunanfällige Funktionsweise der Codes entscheidend. QR steht für *quick response*, die so benannten Codes wurden in Japan von der Firma Denso entwickelt und 1994 zum ersten Mal präsentiert, ihr erster Einsatzort war die japanische Autoindustrie. QR-Codes lösten dort die weniger leistungsstarken Barcodes ab, die maximal 20 Zeichen codieren. Diese Zeichen (in aller Regel Zahlenreihen) sind zudem stets unter dem Code ausgeschrieben. QR-Codes können hingegen knapp 3.000 alphanumerische Zeichen inklusive Leerzeichen bzw. rund 7.000 numerische Zeichen codieren und sind auch dann noch auszulesen, wenn der Code bis zu 30 % beschädigt ist. Zudem ist der Code einfacher zu scannen, da er durch die in drei Ecken angebrachten kleinen Quadrate stabilisiert wird.

Das Bild des QR-Codes – mit einem speziellen Scanner oder einfach mit einer elektronischen Kamera aufgenommen – wird zunächst durch eine Bilderkennungsoftware in eine binäre Repräsentation (Zahlenreihe) verwandelt. Software erkennt nun die verwendete Codierung und wandelt die Binärrepräsentation in einen numerischen oder alphanumerischen Code (Zahlen und Buchstaben) um. Wie der Code nun operational interpretiert wird (also ob als Produktnummer oder als URL zum Öffnen einer Webseite), obliegt dann der nächsten Verarbeitungs- bzw. Interpretationsstufe des Leseprotokolls, das in diesem Fall abläuft.

⁸ Kames: *Halb Taube, halb Pfau*, o.S.

⁹ Ebd.

QR-Codes sind, wenn man einmal darauf achtet, überall. Im Wartezimmer der Hausärztin leiten sie die Patient_innen, die auf ein Plakat der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung schauen, zu Informationen über Grippeimpfung; einige Paketdienstleister verwenden sie auf Benachrichtigungen für Empfänger_innen, um sie über den Verbleib ihrer Sendung zu informieren. Vielen bekannt sind auch die QR-Codes auf den Fahrkarten der Deutschen Bahn; in Museen oder bei Kunstwerken im öffentlichen Raum finden sie Verwendung als Brücke zu längeren Erläuterungen, die sich ansonsten beispielsweise auf einer erläuternden Tafel neben dem Werk fänden. QR-Codes werden gelegentlich auch verwendet, um Literatur im öffentlichen Raum zugänglich zu machen. Ein Beispiel dafür ist das vom Germanisten Jörg Döring mitentwickelte Projekt zum Werk Peter Kurzecks. In seinem Geburtsort Staufenberg können an einigen für sein Leben wichtigen Orten über QR-Codes Texte von Kurzeck und zu seinem Werk aufgerufen werden.¹⁰

Insgesamt ist die Verwendung von QR-Codes in literarischen Kontexten insbesondere in der Lyrik jedoch wenig etabliert und ebenso wenig erforscht. Lediglich Annette Gilbert hat in «Texte für Läser» Arbeiten von Josef Linschinger behandelt.¹¹ Seine Werke fallen jedoch eher in den Bereich der konkreten Poesie, deren Charakter als «visuelle Kunst» Gilbert im Anschluss an Eugen Gomringer herausarbeitet.¹² Linschinger platzierte bereits um 2000 QR-Codes auf Wänden, hat mit ihnen jedoch nur einzelne Worte codiert und damit deren auch dekorativen Charakter akzentuiert.

Die Faszination für die Schriftbildlichkeit des Codes bzw. für seine dekorativen Qualitäten wird auch in einer der ersten (oder zumindest in einer der ersten gut sichtbaren) popkulturellen Auseinandersetzungen mit QR-Codes deutlich. Im Jahr 2007 entschied sich die Redaktion der Zeitschrift *Spex* dafür, einen QR-Code, der das Wort «Erkenntnischnittstelle» codierte, auf ihr Cover zu drucken. Im Innenteil des Magazins meditierten Redakteur Max Dax und der Interaktionsdesigner Thomas Roope über die Ästhetik des neuen Codierungsverfahrens, die sie mit Bildern, die von Überwachungskameras gemacht werden, sowie mit Lo-Fi-Aufnahmen von Musik verglichen. Diese Codes seien «wunderschön», Roope ergänzte: «Sie erinnern mich an die Ästhetik der achtziger Jahre, an diesen kalten, strengen, konstruktivistischen Look, der damals en vogue war.»¹³

Diese Einschätzung der vor allem ästhetischen Qualitäten der QR-Codes stand für Kames nicht im Vordergrund, als sie nach einem Weg suchte, Aufnahmen ihrer Stimme in ihrem Buch unterzubringen.¹⁴ Ihr Hauptinteresse war nach eigener Auskunft, eine besonders gut handhabbare Präsentationsform für eine Webadresse zu finden, ohne dass Leser_innen diese aus dem Buch abtippen müssen; auf keinen Fall wollte sie einen «externen Fremdkörper wie eine CD» ins Buch bringen. Während sie somit eher auf die pragmatische Nutzung der QR-Codes in Ausstellungskontexten, Werbung etc. zurückgriff, kann die Buchgestaltung zumindest nicht verhindern, dass ihre Verwendung als die Form von

¹⁰ Siehe dazu <https://peter-kurzecks-wege.de/index.html>, gesehen am 23.5.2019. Ein weiteres Beispiel wäre das «Bochumer Bankgeheimnis» – QR-Codes auf Bänken im Bochumer Stadtraum codieren Links zu «Hör-Geschichten» von Bochumer Autor_innen, www.bochumer-bank-geheimnis.de/, gesehen am 23.5.2019.

¹¹ Vgl. Annette Gilbert: *Texte für Läser. Neue Formen der «Unlesbarkeit» in der experimentellen Literatur*, in: Anne Hultsch, Klaus Schenk, Alice Stašková (Hg.): *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa. Texte – Kontexte – Material – Raum*, Göttingen 2016, 239–261.

¹² «somit möchte die konkrete dichtung – und also auch die konstellation – eine art literatur sein, die mit dem literaturbetrieb weniger zu tun hat als mit den entwicklungen auf den gebieten der architektur, der malerei und plastik, der produkt-gestaltung, der industriellen organisation, mit entwicklungen also, denen ein kritisches, doch positives denken zugrunde liegt.» Eugen Gomringer: *das gedicht als gebrauchsgegenstand*, in: ders.: *Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954–1997*, Wien 1997, 30 f., hier 31.

¹³ Max Dax: *Was sagt uns dieser Code?*, in: *Spex*, Nr. 311, November/Dezember 2007, online unter <https://spex.de/digitale-evolution-tomas-roope/>, gesehen am 23.5.2019.

¹⁴ Diese und die folgenden Informationen zur Produktion des Buches entnehme ich einem Interview mit Maren Kames, das ich am 7.9.2018 mit ihr führen durfte. Für ihre Auskunftsbereitschaft und die Erlaubnis zur Verwendung in diesem Aufsatz danke ich ihr sehr herzlich.

¹⁵ Gut dokumentiert ist das von Kurt Morawietz initiierte Lyriktelefon. Der Gründer der Literaturzeitschrift *die horen* etablierte es 1978 in Hannover im Rahmen des ersten Jahrgangs des Literaturfestivals *Literanover*. Jährlich konnten rund 20.000 Anrufer_innen gezählt werden, siehe Jörg Smotlacha: Bei Anruf Lyrik. Das Telefon als lyrisches Medium ist nicht neu, aber Lyrik ist immer noch einen Anruf wert, in: *langeleine.de*. Das Online-Journal für Hannover, dort datiert 3.7.2005, www.langeleine.de/?p=43, gesehen am 23.5.2019. Mittlerweile ist das Lyriktelefon von neuen Medien abgelöst worden, die neben der Stimme von Autor_innen noch weiteres Material zum Thema Dichtung und Klang anbieten, hervorzuheben ist hier besonders die Lyrikline. Listen to the Poet, www.lyrikline.org/de/startseite/. Vorgestellt wird dort u. a. auch das von Burkhard Meyer-Sickendiek betreute Forschungsprojekt zur Prosodie der auf Lyrikline gespeicherten «Hörgedichte» «Rhythmicalizer. A digital tool to identify free verse prosody», siehe www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/urhythmicalizer/, beides gesehen am 7.6.2019.

¹⁶ Kames: *Halb Taube, halb Pfau*, o.S.

¹⁷ Das hatte ich in einer Rezension des Buches versucht: Hanna Engelmeier: Was einen beschenkt und bedroht, in: *taz*, 19.12.2016, 15. In einer E-Mail an mich vom 25.12.2016 wies Kames die Deutung «Naturlyrik» zurück. Eine ausführliche Diskussion über die Gattungszuschreibung (auch *nature writing* käme infrage) gehört an einen anderen Ort.

¹⁸ Vgl. <https://soundcloud.com/maren-kames>, gesehen am 24.5.2019.

¹⁹ Vgl. Jörg Döring, Johannes Paßmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest «Die Nordsee» (2014), in: *Zeitschrift für Germanistik*, Nr. 27, H. 2, 2017, 329–347, hier 331 f.

new media-Ästhetik verstanden wird, die Kames nach Möglichkeit vermeiden wollte – der Verleger fand die QR-Codes so hässlich, dass er vorschlug, am Ende des Buches Telefonnummern abzudrucken, unter denen bei Anruf die Takes aus dem Buch als Bandansage abhörbar sein sollten – eine Idee, die das Konzept des analogen Lyriktelefons aufnimmt. Dabei handelte es sich um ein Angebot von Literaturbüros und verwandten Einrichtungen, die sich in der BRD seit den späten 1970er Jahren entwickelte. Bei Anruf einer eigens eingerichteten Telefonnummer konnten Interessierte Lyrik (häufig von lokalen Autor_innen) abhören.¹⁵ Kames konnte sich mit ihrer Vorliebe für die QR-Codes durchsetzen. Allerdings scheint es, als könne der Lyrikband seinem Kunstsein nicht entkommen.

Wie kommt die Stimme ins Buch?

Ähnlich wie bei den Arbeiten von Linschinger befinden sich die QR-Codes im Buch *Halb Taube, halb Pfau* inmitten eines großen Weißraums (vgl. Abb. 1). Dadurch erscheinen sie stark akzentuiert, sogar isoliert vom Rest des Textes und könnten durchaus als eine schriftbildliche Illustration dessen betrachtet werden, was sich auf der jeweils gegenüberliegenden Seite abspielt. Dem Code, der zu dem oben zitierten *Take 6* führt, ist ein Text gegenübergestellt, in dem das Ich über seine Position in der Landschaft nachdenkt: «Ich betrachte die Schollen, die in der Landschaft liegen, in seltsamen Distanzen voneinander entfernt. [...] Allesamt sind sie angesiedelt auf einer schmalen, scharfen Grenze zu einem ausufernden Weiß. Zugleich sind sie so sehr ins Weiß eingelassen, dass sie kaum zu vermessen sind.»¹⁶

Das Bild des Codes erhält an Stellen wie dieser einen quasi performativen Charakter. Zugleich erscheint er wie ein Rätselzeichen, dessen Entschlüsselung zu Texten führt, die auch als Naturlyrik gedeutet werden könnten.¹⁷ In dieser Lesart gerät die Verwendung der QR-Codes zu einer aparten Transposition von Eichendorffs Gedicht «Wünschelrute» ins 21. Jahrhundert, das verspricht, dass die Welt zu singen anhebe, sofern man das richtige Zauberwort trifft. (Der Vorteil dieses Aktualisierungsvorschlags ist, dass im Fall der Smartphonewünschelrute klar ist, auf welche Geheimnisse sie sich zu richten hat, wohingegen sich die Wünschelrutenbesitzerin darauf verlassen muss, dass ihr Gerät schon irgendwann verheißungsvoll zucken wird).

Welche Welt, welche Natur ist es denn, die zu singen anhebt, wenn hier mittels der gerade zur Hand seienden Wünschelrute Entschlüsselungen vorgenommen werden? Es wird sofort kompliziert, und gesungen wird eigentlich gar nicht, denn der Code führt zwar irgendwann zu der Stimme der Dichterin, tatsächlich ist seine Semantik aber die einer Adresse, sowohl im medientheoretischen als auch im geografischen Sinne des Wortes: Er codiert schließlich eine URL.

Scannt man die QR-Codes im Buch, öffnet sich zunächst ein Fenster, auf dem angezeigt wird, welche Adresse sich dahinter verbirgt. Steuert man diese

an, kann man sich in einem nächsten Schritt entscheiden, den jeweiligen Take entweder auf der Soundcloud-Webseite oder in der zugehörigen App anzuhören; zu erreichen ist diese Webseite¹⁸ auch über einen Desktopbrowser. Ist man hier weitergekommen und spielt die entsprechende Datei ab, hört man schließlich die Stimme der Autorin, aber eben auch nicht *nur ihre* Stimme, sondern in manchen Takes auch die einer Schauspielerin. In wieder anderen ist der Hildesheimer Literaturdozent Guido Graf zu hören, der u.a. Ausschnitte aus Wikipediartikeln (z. B. «Bergsturz», Stand 2016) vorträgt, die in der Aufnahme an *found poetry* erinnern. Grundiert wird das, was man eine sich hier auf-tuende «Sprechszene»¹⁹ nennen könnte, durch diejenige Art von atonaler E-Musik, die man vielleicht auf einer Lyriklesung erwarten würde. «[V]on allen literarischen Gattungen», so Jörg Döring und Johannes Paßmann, stelle diese «aufgrund ihrer sprachlichen Eigenheiten in aller Regel die größte Hörer-Zumutung unter den Praxisformen aufgeführter Literatur dar».²⁰

Aber eben nicht nur wegen ihrer sprachlichen Eigenheiten, sondern auch wegen ihrer akustischen Eigenheiten: Diese bestehen nicht nur in einem bestimmten Vortragsstil, der in der amerikanischen Forschung als «Poetry Voice»²¹ bekannt ist, deren Haupteigenschaft es sei, den Eindruck von «monotonous incantation»²² zu erwecken. (Den Vortragsstil von Kames würde ich hingegen als angenehm flach beschreiben.) Die Klangcollage oder der Soundteppich, mit dem die Takes hinter den QR-Codes arbeiten, verwandeln sich einerseits dem Landschaftsthema des Bandes an, andererseits rufen sie ein weiteres Feld künstlerischer Produktion, nämlich der E-Musik, auf. Immer deutlicher positioniert sich das Buch somit als eine künstlerische Arbeit, deren Objektstatus mit demjenigen räumlich begehbaren Installationen verwandt scheint. Und tatsächlich hat Maren Kames ihr Buch auch bereits als solche inszeniert.²³

Ganz gelesen, ganz verstanden: Welt und Buch

Dass die Welt, zumal die Welt des Buches, nicht genug ist, zeigt sich hier auf besondere, weil besonders traditionelle Weise. Aktualisiert wird damit ein Befund, den Hans Blumenberg in *Die Lesbarkeit der Welt* machte, jener Studie, die sich der Aufgabe gestellt hat, zu zeigen, auf welche Weise «Welt» und «Buch» metaphorologisch in der Lage dazu sind, sich gegenseitig zu ersetzen,²⁴ und zwar u.a. deshalb, weil sie in der Formulierung vom «Buch der Natur» in eins fallen. Doch auch dieses multifunktionale und unendlich vielfältig deutbare Buch bringt Probleme mit sich, und zwar insbesondere solche, die sich darauf beziehen, worin Deutung denn hier bestehen und mit welchen Mitteln sie erreicht werden kann:



Abb. 3 Screenshot vom Interface der Kamera-App beim Scannen eines QR-Codes im Buch *Halb Taube, halb Pfau*

²⁰ Ebd., 332.

²¹ Marit MacArthur, Georgia Zellou, Lee M. Miller: Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets, in: *Cultural Analytics*, dort datiert 4.2018, <http://culturalanalytics.org/2018/04/beyond-poet-voice-sampling-the-non-performance-styles-of-100-american-poets/>, gesehen am 24.5.2019.

²² Marit MacArthur: Monotony, the Churches of Poetry Reading and Sound Studies, in: *PMLA*, Vol. 131, Nr. 1, 2018, 38–63, hier 44.

²³ Interview vom 7.9.2018.

²⁴ Eine zentrale Quelle ist für ihn dabei Goethe: «Er bezeichnet den Umschlag von der Welt, die ein metaphorisches Buch ist, zu dem Buch, das eine metaphorische Welt sein wird.» Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, 3. Auflage, Frankfurt/M. 1996, 223.

Je <verstehbarer> Kunst geworden ist oder zu sein vorgab, um so weniger konnte die Natur <verstehbarer> bleiben, was sie auf den im gemeinen Menschenverstand bezogenen Sinne schon aufgehört hatte zu sein, seit das Buch der Natur in einer Zeichensprache geschrieben sein mußte, die anderes als <Hermeneutik> zur Entschlüsselung erforderte.²⁵

25 Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, 21.

26 Mit guten Gründen kann man dafür argumentieren, dass dieser Ausleseprozess zugleich auch ein Schreibprozess ist. Die Simultaneität von Lesen und Schreiben, insbesondere bei *human to hardware interfaces*, diskutiert Lori Emerson: *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, Minneapolis 2014. Dass sich dieses Auslesen als Lesen sehr stark von einem Lesen als Verstehen unterscheidet, wird auch von denen angemerkt, die (auch ökonomisches) Interesse daran haben könnten, beides möglichst schnell zusammenzuführen: «[M]achine reading comprehension remains limited despite heavy investment by companies like Alibaba and Microsoft. Despite some new successes, Microsoft posted the following acknowledgement in 2018: 'We are still a long way from computers being able to read and comprehend general text in the same way as humans can'.» Belinda Jack: *Reading. A Very Short Introduction*, Oxford 2019, 114.

27 Dazu gehört der Plan des Amerikaners Bob Brown, der zu Beginn der 1930er Jahre Lesemaschinen bauen wollte, die zur Lektüre von Texten dienen sollten, die auf einer Art Mikrofilm gespeichert waren. Sie sollten sich neben den *movies* behaupten, die seiner Meinung nach die Bedeutung des Buches schon abgelöst hatten: «Zwar wurde die Maschine nie gebaut, doch sind die dafür entworfenen Texte (sog. *Readies*), die Brown bei Avantgardedichtern wie Gertrude Stein, Filippo Marinetti, Ezra Pound und William Carlos Williams in Auftrag gegeben hatte, sehr aufschlussreich in Hinsicht auf den [...] wechselseitigen Zusammenhang von Technologie und Text/Literatur [...]: Browns Lesemaschine würde unsere Lesetechniken und -geschwindigkeiten verändern und zugleich neue Notations- und Schreibtechniken einfordern, so dass darüber letztlich auch die Texte, die wir lesen, revolutioniert würden». Gilbert: *Texte für Leser*, 252.

Das Andere, das Blumenberg hier meint, sind keine digitalen Kameras oder Scanner, und die Zeichensprache, von der er spricht, ist kein QR-Code, der bei Abfassung des Buches von 1981 noch auf seine Erfindung wartete und eine Karriere in der Lyrik und der sie interpretierenden Wissenschaft noch vor sich hatte. Dennoch wird an dieser Stelle stillschweigend eine technische Bedingung, nämlich die Möglichkeit einer automatischen Decodierung, als Lesebedingung eingeführt.

Im Lyrikband *Halb Taube, halb Pfau* hilft ein Scanner nicht nur beim Lesen eines Buches, sondern ersetzt dieses teilweise durch den Vorgang des Auslesens und erweitert es schließlich durch die Möglichkeit des Hörens. Lesen geschieht bei Blumenberg im Dienst der Hermeneutik. Die zugehörige Leseszene besteht aus einem Ensemble, in dem einer lesenden Person ein potenziell verstehbarer Text als Zeichensystem unmittelbar vorliegt, dem sie dann Bedeutung zuweist. Im Fall des Lesens, das stattfindet, wenn Scanner und QR-Code aufeinander treffen, ergänzen weitere Teile dieses Ensemble, wodurch der Leseprozess neu strukturiert wird. Dazu gehört vornehmlich das Prozessieren des QR-Codes durch einen Scanner, dessen Software automatisch eine erste Interpretation vornimmt, die im Fall der Codes im Buch *Halb Taube, halb Pfau* lautet: Dieses hier ist eine URL.²⁶ Diese muss aufgerufen und die auf der Webseite abgelegten Tondateien müssen abgespielt werden, um überhaupt zu dem als Tonaufnahme vorliegenden Text zu gelangen, den man bei aufmerksamer Lektüre an einer ganz anderen Stelle des Buches wiederfindet. Wer mag, kann sich dann hermeneutisch betätigen. Oder auch nicht: Nicht alles, was in den Aufnahmen in den Takes des Buches zu finden ist, kann auch im Buch nachgelesen werden.

Die Gleichzeitigkeit der Be- und Entgrenzung des Lesens wird hier durch einen zunächst auch als Störung beschreibbaren Vorgang fast schon überdeutlich markiert. Diese Störung muss man aber erst einmal zulassen: Wer kein Smartphone besitzt, kann das Buch auch in einer *light*-Version lesen und sich mit den komplexen Texten darin befassen, ohne auch nur eine Spur unterfordert zu sein. Die geradezu bibliophile Ausstattung des Buches bietet zudem all denjenigen genug ästhetisches Material, die wie sein Verleger ihre Feindschaft gegenüber den QR-Codes erst noch niederringen müssen.

Die Lesbarkeit der Welt wird durch die Unlesbarkeit des Codes durch das menschliche Auge akzentuiert, das sich mittels eines Schlüssels Abhilfe schaffen kann. Erreicht wird dadurch jedoch eigentlich nicht eine teilweise in Technofantasien über die Zukunft der Literatur erhoffte Vollautomatisierung des Lesens,²⁷ sondern eher diejenige Entautomatisierung des Wahrnehmungs-, also Leseprozesses, die von Viktor Shklovskij als Ziel der «Kunst als

Verfahren» benannt wurde. Während bei Shklovskij damit noch gemeint ist, dass die_der Autor_in die Leser_innenschaft dazu bringen solle, die Welt zu *sehen*, statt sie *wiederzuerkennen*, sind wir 112 Jahre später schon weitergekommen (zugegeben: Shklovskijs Beispiel ist das eines Steins,²⁸ nicht das der «Welt».²⁹ Die Kunst als Verfahren liegt nun mehr und wortwörtlicher denn je in den Händen der Leser_innen. In ihren Händen liegt es auch zu entscheiden, ob sie das automatisierte Dechiffrieren des Codes, das sie auslösen können, als Teil ihres Dechiffrier- und Interpretationsverfahrens betrachten wollen, das sich dem Projekt der Entautomatisierung der Wahrnehmung anschließt, das Kames entwirft.

«Ich möchte etwas, das unter Einsatz des ganzen Körpers entsteht.»

All diese gerade hier gemachten Beobachtungen haben zur Bedingung, dass das analoge Buch selbst verlassen oder zumindest überschritten wird, und zwar durch den Einsatz eines Geräts, das die digitale Dimension des analogen Buches erstens *sichtbar* und zweitens *lesbar* macht. Diese Lesbarmachung besteht dabei jedoch darin, etwas *hörbar* zu machen: die Stimme der Autorin. Erst wenn sich Welt und Buch durch ihre zentrale Eigenschaft, die der Lesbarkeit, identifizieren lassen, ist die Lyrik an ihrem Ziel. Dieses besteht darin, *mehr* zu sein, *mehr* anzubieten: Nicht nur die «tote» Schrift, sondern eben auch den «lebendigen» Buchstaben.³⁰ Der ist zwar auch nur auf einem Speichermedium als Stimme zu hören, die durchaus auch die einer Toten³¹ sein könnte. Die Aufnahme der Stimme kann sich aber dennoch als quasiphysiognomische Spur eines «echten» Menschen und damit der reinen Lebendigkeit ausweisen. Diese Auffassung ist von der Literatur- und Medientheorie der Stimme bestritten³² und von Maren Kames im Interview mit mir bestätigt worden: Sie fasse ihre Gedichte als Vertonungen der «klanglichen Feinstrukturen und des Rhythmisierten» des Textes auf, als Ausdruck eines Subjekts, das spricht, und das eben sie selbst ist. Diese Diskrepanz zwischen ihrem Anliegen und dem, was durch das praxeologische Begehren der Wissenschaft herausgefunden werden kann, ist ernstzunehmen und vorerst nicht aufzulösen. Abgesehen davon ist auch festzuhalten, dass Leser_innen Kames berichteten, dass sie die Gedichte in dem Band nun nicht mehr ohne die Stimme der Autorin im Kopf lesen könnten.³³ Das Anwählen der Stimme der Autorin mittels eines «klugen Telefons» lässt somit die Ansage des Lyriktelefons in Dauerschleife laufen: zumindest, sobald das Buch aufgeschlagen wird.

«Stimme» tritt hier eher als ein Kollektivsingular für eine ganze Reihe von produktions- und rezeptionsästhetischen Effekten des Textes auf. Wird dieser Kollektivsingular Stimme auf die gerade beschriebene Weise mit dem Klang der Stimme(n) in den Takes des Bandes *Halb Taube, halb Pfau* identifiziert, zeigt sich deutlicher, wie die zu Beginn genannten Forderungen von Figur C («C: Ich möchte etwas, das unter Einsatz des ganzen Körpers entsteht.» // «C: Ich möchte etwas, das unter Einsatz aller Register zustande kommt.») im

²⁸ Vgl. Viktor Shklovskij: Die Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1969, 6–35, hier 14.

²⁹ Das scheint kein Zufall zu sein: Die Stummheit der Steine ist in Blumenbergs Auseinandersetzung mit Goethes Schrift über Granit auch ein Beispiel dafür, warum sich Goethe darauf versteift, dass er die Welt zum Sprechen bringen müsse. Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, 223 ff.

³⁰ Vgl. Fritz Göttert: Wider den toten Buchstaben. Zur Problemgeschichte eines topos, in: Friedrich A. Kittler (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2002, 93–113.

³¹ Vgl. Sigrid Weigel: Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft, in: Kittler (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, 73–92.

³² Entscheidend dazu beizutragen hat Reinhart Meyer-Kalkus, vgl. dazu insbesondere ders.: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001.

³³ Interview vom 7.9.2018.

Buch umgesetzt und dann in der Rezeption wirksam werden. Die Totalität der Forderung nach Einsatz «des ganzen Körpers» und «aller Register» weist darauf hin, dass es viel zu gewinnen gibt: Das *ganze* Buch nämlich, das erst dann «ganz» gelesen werden kann, wenn man sich ebenfalls «ganz» darauf einlässt, seinen impliziten Leseanweisungen zu folgen. Diese erfordern zwar einen geringeren kinetischen Einsatz als andere Werke der konkreten oder der Codepoesie,³⁴ die verlangen, dass man sich in einen bestimmten Abstand zu ihnen begibt, aufsteht, das Buch auf eine bestimmte Weise dreht oder Ähnliches. Die impliziten Leseanweisungen, die im Abdruck der QR-Codes enthalten sind, verlangen einem aber dennoch eine ganz bestimmte Bewegung ab: Wer die QR-Codes lesen will, muss zum Telefon greifen (gegebenenfalls muss man sogar den Raum verlassen und es holen). Im Unsichtbaren des Telefons werden diese Leseanweisungen gewissermaßen radikalisiert: denn der QR-Code bringt schließlich der Scansoftware nicht allein eine Leseanweisung, sondern vielmehr eine Interpretationsvorschrift mit («Interpretier mich als URL!»).

In der Handhabung des Telefons entsteht ein «nicht stabiles Ensemble aus Sprache, Instrumentalität und Geste», dessen Zusammenspiel nun eben zu einer Lese- und nicht zu einer Schreibszene wird. Die gerade genannten Elemente hatte Rüdiger Campe als Teile seines notorisch gewordenen Begriffs der «Schreibszene» benannt.³⁵ Sprache, Instrumentalität und Geste konstituieren im Buch *Halb Taube, halb Pfau* Lese- und Schreibszenen, die anhand von Körpertechniken beschreibbar werden. Diese laufen nach einem Protokoll³⁶ ab, das ein implizites Wissen um die Funktionsweise von QR-Codes und den Besitz der Geräte zu ihrer Decodierung voraussetzt. Damit wird zunächst Lisa Gitelmans Befund bestätigt, dass der Erfolg neuer Medien, in diesem Fall der des entschlüsselnden Mobiltelefons, darauf beruhe, dass sie sich zugleich auf fehlende Aufmerksamkeit für die zugrundeliegende Technologie und erhöhte Aufmerksamkeit für die damit zu erlangenden Unterhaltungsmöglichkeiten und Inhalte verlassen können.³⁷ QR-Codes sind möglicherweise kompliziert, im Band *Halb Taube, halb Pfau* bleiben sie jedoch zunächst als Wegweiser zur Stimme von Maren Kames in Erinnerung.

Eine starke Lektüre der Verwendung dieser Codes, wie ich sie hier vorschlage, erkennt darin aber auch eine Neuformulierung und Aktualisierung jener Lesedidaktiken oder sogar -vorschriften, die allesamt darauf setzen, den Aspekt der körperlichen Zurichtung als Bedingung von Literatur in den Vordergrund zu rücken. Die Idee der Totalisierung der Lektüre, die sich darauf bezieht, dass «alles» lesbar sein muss (Gesichter, Steine, «die» Natur eben) und um 1800 zu ihrer modernen Ausprägung kommt, führt dazu, dass der Lektüre *von Dichtung als Kunst* entsprechende Verfahren der *Lektüre als Kunst* zur Seite gestellt werden müssen. Diese Kunst bezieht sich allerdings nur auf Text in einer bestimmten Darreichungsform, nämlich der des Buches. 1799 beinhaltet beispielsweise *Die Kunst, Bücher zu lesen*, bei Johann Adam Bergk eine ganze Reihe von Hinweisen zur richtigen Körpertechnik des Lesens:

³⁴ Siehe z. B. Amaranth Borsuk, Brad Bouse: *Between Page and Screen*, 2012, www.betweenpageandscreen.com/about, gesehen am 24.5.2019. Für diesen Hinweis danke ich Andreas Bühlhoff.

³⁵ Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt/M. 1991, 759–772, hier 760.

³⁶ Ich beziehe mich auf den Protokollbegriff von Lisa Gitelman, die das Protokoll als ein Arrangement einer Vielzahl heterogener Elemente fasst, das unterschiedliche soziale, ökonomische und materielle Beziehungen zusammenfassen kann. Siehe dazu auch Pelle Snickars, Patrick Vonderau (Hg.): *Moving Data. The iPhone and the Future of Media*, New York 2012.

³⁷ Vgl. Lisa Gitelman: *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*, Cambridge 2008, 6.

Im Stehen zu lesen ist für den Kopf und für die Füße nachteilig; jener bekommt den Schwindel, diese fühlen eine unnatürliche Schwäche, und wir sind fast nicht im Stande, uns selbst zu tragen. Dies rührt ohne Zweifel davon her, daß wir die beiden Endpunkte unseres Körpers zugleich heftig anstrengen, und anstatt die Lebenskraft auf einen Punkt zu ziehen, sie theilen, und dadurch schwächen.³⁸

Überhaupt taucht bei Bergk das Buch in der Regel als eine Gefährdung der Widerstandsfähigkeit des Körpers auf: «Lautes Lesen nach Tische ist eben so ungesund, als ein angestrenzter Spaziergang. Wir entziehen dem Magen die zur Verdauung nöthigen Säfte, und fühlen daher Mattigkeit und Mißbehagen.»³⁹ Andere Lesediätetiken dieser Zeit empfehlen den Verzehr des später als Russisch Brot bekannten Letternalphabets.⁴⁰ Wenn die Buchstaben erst einmal in den Körper wandern, wird der Umgang mit ihnen sicherlich leicht zur zweiten Natur werden können, so das Kalkül. Aber nicht immer geht es so heiter zu.

Das Erlernen des Gebrauchs der Literatur- und mithin Sprachwerkzeuge kann auch, wie in Kittlers Geschichte der deutschen Literatur, aus dem Geiste des lehrenden Muttermundes⁴¹ erzählt werden, in der die «Oralisierung des Alphabets»⁴² zu einer Zwangsmimesis wird. Das Einhören in den Sound der Mütter um 1800 und seine Reproduktion ist dabei das Einüben der eigenen Sprache. Wollen es die materiellen Voraussetzungen, kann die sich schließlich zu einer literarischen Sprache ausformen, die jedoch wieder den Weg vom Kopf in die Hand aufs Papier in die Schrift finden muss: Dabei wird dann letztlich die Stimme der Mutter in die Schrift «zurückgebogen»,⁴³ weil es den zukünftigen Leser_innen nicht gelingen könne, ihre kindliche Hörerfahrung von der folgenden Leseerfahrung zu trennen.⁴⁴

Seit der Erfindung von Speichermedien, die Aufnahmen von Stimmen wieder und wieder abrufbar machen, gibt es keinen literarischen Text, der unabhängig ist von dem, was als die Stimme der Autorin oder des Autors darin gehört oder hineingelesen wird. Diese Prozesse des Abhörens, Reinlesens, Reinschreibens und dann wieder Heraushörens sind gut bekannte Körpertechniken. Durch die formale Entscheidung Kames', in ihrem Buch mit QR-Codes zu arbeiten, erfahren sie eine neue Aufmerksamkeit. Denn sie funktionieren nur dann vollständig, wenn sie im Verbund mit einer Form entkörperlichten Lesens durch den Scanner wirksam werden können. Dabei ist jedoch ein bestimmtes Ziel vorgesehen: die Takes, die Kames bei Soundcloud.com hinterlegt hat.⁴⁵ Das Scannen der QR-Codes macht es möglich, eine weitere Ausstattungsebene des Buches zu erreichen, auf der dann jedoch eine traditionelle Hör- und Leserezeption vorgesehen ist.⁴⁶

Halb Taube, halb Pfau ist ein Buch, das das Angebot macht, seine Lesbarkeit auf Papier durch eine Maschine zu erweitern. Espen Aarseth hat bereits 1997 in seiner Theorie des Cybertexts darauf hingewiesen, dass es wenig effektiv ist, auf der Neuheit «elektronischer» Textgenres zu bestehen, da es zahlreiche Beispiele für «analoge Texte» gäbe, deren Machart beispielsweise eine nicht lineare Lektüre erfordere, um das Konzept des Buches zu begreifen.⁴⁷ Die Interdependenz

³⁸ Johann Adam Bergk: *Die Kunst, Bücher zu lesen nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller*, Jena 1799, 70.

³⁹ Ebd., 71. Anschlüsse an Diskurse über die Schädlichkeit des Lesens oder gar Lesesucht wären ebenfalls denkbar.

⁴⁰ Siehe Manfred Beetz: In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Internationales Organ für neuere deutsche Literatur*, Bd. 24, 1980, 419–451, hier 422.

⁴¹ Kittler zitiert in *Aufschreibesysteme* aus einer ganzen Reihe von Quellen, in denen vor allem die Bedeutung der mütterlichen Unterweisung beim Spracherwerb hervorgehoben wird. Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1987, 38.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., 49.

⁴⁴ «Wenn dagegen die Kinder später im Leben Bücher zur Hand nehmen, werden sie keine Buchstaben sehen, sondern mit unstillbarer Sehnsucht eine Stimme zwischen den Zeilen hören.» Ebd., 40.

⁴⁵ Womit, und das wäre ein weiterer Weg, mit diesem Buch zu argumentieren, der Netzwerkcharakter ihres Textes auf besondere Weise akzentuiert wird.

⁴⁶ Damit unterscheidet sie sich von jenen Vorschlägen, «Lesemaschinen» (im Wesentlichen Programme zur automatisierten Textanalyse) so zu nutzen, dass eine Deformation des Originaltextes stattfindet, die beim Verständnis seiner Machart behilflich sein soll. Vorschläge dazu macht Stephen Ramsay im Kapitel «Potential Readings» seiner Studie zur algorithmischen Literaturwissenschaft, vgl. ders.: *Reading Machines. Toward an Algorithmic Criticism*, Chicago 2011, 32–57.

⁴⁷ Aarseth nennt u. a. Guillaume Apollinaires *Calligrammes* von 1918. Vgl. Espen Aarseth: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997. Eine neuere Auseinandersetzung, die auch die Rezeption Aarseths berücksichtigt, findet sich beispielsweise bei Markku Eskelinen: *Cybertext Poetics. The Critical Landscape of New Media Literary Theory*, London 2012.

unterschiedlicher Lektürevorgängen und -instanzen, die Kames nun ihre Leser_innen durchexerzieren lässt, aktualisiert diesen Befund. Zugleich prekarisiert ihr Buch weiterhin die Unterscheidung von digitalen und analogen Literaturen und ironisiert gewissermaßen die Originalitätsversprechen, die insbesondere an die Akkumulation von <irgendwas mit digital> und Literatur geknüpft werden.⁴⁸

Die Aktualisierung des Alten, die hier vorgenommen wird, funktioniert ganz über das Sprachmaterial, über die Schrift – die jedoch nicht nur allein als die uns gut bekannte auftritt, sondern eben auch als ein nun nicht mehr ganz neuer, aber ausreichend neuer (QR-)Code.

Dass Lektüren aktualisieren, indem sie einen Text (und sei er eine Hieroglyphe, und sei er ein Schmierzettel von 1793) in die Gegenwart holen, ist kein allzu origineller Befund.⁴⁹ Er könnte es aber sein, wenn man ihn zum Kriterium für das macht, was Gegenwartsliteratur überhaupt sein kann: Das, was ich *jetztundhier* lese, eine Stimme die spricht. Sie sagt in diesem Fall:

Tiefst möglich beuge ich mich über die Häufchen dessen, was
ich auftreiben konnte. Ich betrachte die Schollen, und ich
steche darin herum. Und ich spreche sie an. Guten Tag, ich
möchte eine Regung. Ich möchte etwas, das unter Einsatz
des ganzen Körpers zustande kommt.⁵⁰

Das ist schön zu lesen. Es ist noch schöner zu hören. Wer das will, muss zum Telefon greifen.

⁴⁸ Zu den oft enttäuschten, aber nicht nachlassenden Hoffnungen in Bezug auf «Literatur und Internet» hat sich zuletzt Kathrin Passig geäußert, vgl. dies.: *Vielleicht ist das neu und erfreulich. Technik. Literatur. Kritik*, hg. v. Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung, Graz 2019.

⁴⁹ Es ist eine reichhaltige Literatur vorhanden. Einen guten Überblick zu Aktualisierungsvorgängen als Vergegenwärtigung findet sich neuerdings in Stefan Geyers und Johannes F. Lehmanns Einführung in ihrem Sammelband, vgl. dies.: *Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Aktualität – zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17.–21. Jahrhundert*. Hannover 2018, 9–33.

⁵⁰ Kames, *Halb Taube, halb Pfau*, o.S.