

Schreibszenen: Fanfiction (mit einer Fallstudie zu Joshua Groß)

Eva Geulen

»ich sagte: alle formen von leben sind eigentlich fan-fiction.«¹

I.

Der Begriff des Postdigitalen indiziert nicht nur zunehmende Mischungsverhältnisse von analogen und digitalen Phänomenen, sondern schließt auch die starke These ein, dass es nichtdigitale Literatur und Kunst überhaupt nicht mehr gibt: »Alle Literatur ist heute digital, aber nicht jede weiß darum.«² Das kann man entweder damit begründen, dass Digitalität so alt ist wie die alphanumerischen Schriftkulturen,³ oder alternativ den Umstand anführen, dass auch analog produzierte Artefakte retrospektiv von unserem digitalen Umgang mit ihnen transformiert werden; Analoges kann es ja nur vor dem Hintergrund des Digitalen geben. Unabhängig davon, welcher Begründung man den Vorzug gibt, impliziert der Begriff des Postdigitalen so eigentlich – und entgegen dem Anschein einer radikalen Zäsur, die wir

-
- 1 Joshua Groß: *Entkommen*, Berlin 2021, S. 103.
 - 2 Hannes Bajohr: *Schreibenlassen. Texte zur Literatur im Digitalen*, Berlin 2022, S. 9. Zur Vorgeschichte des Postdigitalen gehört seine Herkunft aus der Computermusik, vgl. die Kolumne von Nicholas Negroponte »Beyond Digital«, in: *wired*, 6.12 (1998) sowie Kim Cascone: »The Aesthetics of Failure. Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24/4 (2000). Zur Erweiterung des Bedeutungsspektrums in den vergangenen Jahren vgl. Florian Cramer: »What Is ›Post-digital‹?«, in: David M. Berry/Michael Dieter (Hg.): *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, Basingstoke/New York 2015, S. 12–26.
 - 3 Vgl. Sybille Krämer: »Der ›Stachel des Digitalen‹ – ein Anreiz zur Selbstreflexion in den Geisteswissenschaften? Ein philosophischer Kommentar zu den Digital Humanities in neun Thesen«, in: *[Post] Digital Classics Online*, Bd. 4.1, 2018, S. 9. In der Stoßrichtung ähnlich (aber anders wertend) argumentiert Philipp Schönthaler in: *Die Automatisierung des Schreibens & Geneprogramme der Literatur*, Berlin 2022, S. 23.

mit dem Präfix ›post‹ häufig assoziieren – ein Kontinuum von älterer und neuerer Literatur.⁴ Doch in der diskursiven Praxis fungiert das Postdigitale meistens genau umgekehrt als Kampf- und Überbietungsvokabel. In den Beiträgen des 2021 erschienenen *Text + Kritik*-Sonderbandes zur *Digitalen Literatur II*⁵ wird postdigitale Literatur emphatisch gegen die obsoleten Autor- und Werkbegriffen anhängende Literatur profiliert – als ob uns erst das Internet vom romantischen Phantasma des schöpferischen Genies geheilt hätte und nur die kollektiven Schreibprojekte im Netz darüber belehren könnten, dass Autorschaft nicht Sache eines einsamen Subjekts mit privilegiertem Weltzugang ist, das nächtens beim Schein der Lampe ein Werk schafft.⁶ Aber genau diese entmythologisierenden Aspekte digital produzierter und rezipierter Literatur beschäftigen Annette Gilbert oder Niels Penke im genannten Band. Auch Kathrin Passig und Hannes Bajohr spielen dort die Verfahren digitaler Textgenerierung gegen vermeintliche romantische Restbestände aus. Bajohrs 2022 erschienene Aufsatzsammlung trägt den programmatischen Titel *Schreibenlassen*. Allerorten geht es um »Communities und Algorithmen« als Alternativen zu Autorschaft und Werk.⁷

Darüber werden Bemühungen vergessen, Autor- und Werkbegriff auf anderem Weg, praxeologisch, materialitäts- und medientheoretisch informiert, mithilfe der sogenannten ›Schreibszene‹ zu flexibilisieren. Rüdiger Campe hat die schon bei Claude Lévi-Strauss und im Anschluss an ihn und Sigmund Freud auch bei Jacques Derrida einschlägige ›Schreibszene«⁸ in ein seit 2012 vielfältig evoziertes literaturwissenschaftliches Konzept überführt.⁹ In Campes Verständnis umfasst die

-
- 4 Zur Diskussion um Kontinuitäten und Diskontinuitäten vgl. Alexander Böhnke/Jens Schröter (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004; John Lavagnino: »Digital and Analog Texts«, in: Ray Siemens/Susan Schreibman (Hg.): *A Companion to Digital Literary Studies*, 2008, https://companions.digitalhumanities.org/DLS/?chapter=content/9781405148641_chapter_22.html (aufgerufen am 30.01.2023).
- 5 *Text + Kritik* X/21 (2021): Sonderheft *Digitale Literatur II*, hg. von Hannes Bajohr/Annette Gilbert.
- 6 Zur Topik dieser Schreibszene, die schon bei Quintilian zu finden ist, vgl. Rüdiger Campe: »Stil als Übung: Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszene«, in: *Interjekte* 14 (2022): *Stil und Rhetorik*, hg. von Eva Geulen/Melanie Möller, S. 17–31, <https://doi.org/10.13151/IJ.2022.14.03>.
- 7 Niels Penke: »Populäre Schreibweisen. Instapoetry und Fan-Fiction«, in: *Text + Kritik* X/21 (2021): Sonderheft *Digitale Literatur II*, hg. von Hannes Bajohr/Annette Gilbert, S. 91–105, hier S. 95.
- 8 Zum Begriff der Schreibszene vgl. Rüdiger Campe: »Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript«, in: *Modern Language Notes* 136/5 (2022), S. 1114–1133.
- 9 Vgl. Katja Barthel (Hg.): *Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne*, Berlin/Boston 2022.

Schreibszenen das Ensemble der in Schreibakte involvierten Elemente.¹⁰ Nach Art einer Assemblage versammelt eine Schreibszenen unterschiedliche und voneinander unabhängige Faktoren, die mindestens drei verschiedenen Sphären entstammen: das Technische beziehungsweise Technologische, also die Instrumente des Schreibens; sodann die Gesten, also die sozialen Bedingungen, alles, was Körper und Seele an Bewegung oder Haltung beim Schreiben abverlangt wird; und schließlich das jeweilige Schriftsystem. In der Schreibszenen bilden diese verschiedenen Faktoren ein Ganzes beziehungsweise eine Form; ihr punktuell Zusammenwirken in der und als eine Szene bedeutet jedoch nicht, dass die Elemente intrinsisch zusammenhängen. Ihre partikuläre Eigenlogik oder Autonomie und auch die ihnen jeweils zugehörigen Geschichten verlieren die Elemente nur, sozusagen theatralisch beziehungsweise szenisch, *in* der Schreibszenen *als* einer Form. Und als Form interveniert die Schreibszenen ihrerseits in »an open and categorically diverse field of autonomous forces, materials and principles of agency«. ¹¹ Das hat methodische Konsequenzen für Interpretation und Analyse von Schreibszenen:

»Respecting the autonomy of the assembled factors is as important as recognizing the emergence of the writing scene as form and function of connectivity. Failing to respect the irreducibility of technology, gesture, and meaning leads to mechanical or, more often, idealistic hypostatization [...]; the history of literature is the history of meaning [...]. [...] Failing to recognize the irreducibility of the writing scene as a functional form leads to untenable claims regarding cause and effect (this technology produces this kind of meaning; producing meaning is the product of certain disciplines and pedagogies etc.).«¹²

Kürzlich hat Campe sein Verständnis der Schreibszenen noch einmal formtheoretisch präzisiert und dabei zwei Schreibszenen oder vielleicht besser: zwei Erscheinungsweisen der Schreibszenen unterschieden. Ist die Schreibszenen einerseits das, was man in einem Text antrifft und vor sich hat, so spielt die wahrnehmende Rezipientin ihrerseits eine aktiv reflektierende und ebenfalls intervenierende Rolle in der Szene. So eröffnet die Schreibszenen bei Lévi-Strauss beispielsweise dem Anthropologen bestimmte Möglichkeiten der Reaktion und der Deutung. Dabei wird die Schreibszenen gewissermaßen verdoppelt: »The writing scene implies [...] a reflection

10 Vgl. Rüdiger Campe: »Die Schreibszenen, Schreiben«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*, Berlin 2012, S. 269–282; Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988; Rüdiger Campe: »Schreiben im Process. Kafkas ausgesetzte Schreib-Szenen«, in: Martin Stingelin et al. (Hg.): *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen: Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 115–132.

11 Campe: »Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript«, S. 1131.

12 Ebd., S. 1124.

in which an image or a double can be formed which one might call the ›scene of writing‹ in order to distinguish it from the ›writing scene‹ as the primary object of the ›empirical perception‹.¹³ Diese reflexive Verdopplung ermöglicht nicht nur die Intervention von außen in die Schreibszene, sondern erschließt der Schreibszene auch die Möglichkeit ihrer Bezugnahme auf sich selbst als ein Außen, also ihre Selbstreferenz. Der eigentlich bekannte, aber meistens vergessene Umstand, dass alle Texte, auch literarische, in (empirisch gegebenen) Schreibszenen entstehen, drängt in literarischen Schreibszenen in den Vordergrund; in ihnen wird thematisch und damit sinnfällig, *dass* sie geschrieben wurden. Durch die reflexive Verdopplung fungiert die Schreibszene einerseits als Interface zwischen Texten und Leserinnen und Lesern, andererseits ermöglicht sie es Texten, auf sich selbst als Schrift und Literatur zu verweisen. Und das eine wie das andere wird man als genuine, in der wissenschaftlichen Praxis einander allerdings meistens ausschließende, Möglichkeiten des Umgangs und der Auseinandersetzung mit Literatur betrachten dürfen.

Dass die Schreibszene sich Binnenunterscheidungen wie etwa der zwischen passiven und aktiven Faktoren entzieht, versteht sich. Die spannendere Frage lautet aber: Ist die strukturell offene und als eine Form aufgefasste, literarhistorisch jedoch bislang robuste Schreibszene¹⁴ mitsamt ihren methodologischen Implikationen auch noch anwendbar auf neuere Phänomene kollaborativen Schreibens auf Onlineplattformen und unter Umständen sogar auf digital generierte Literatur (»Communities und Algorithmen«)? Oder hat man umgekehrt davon auszugehen, dass diese jüngeren und jüngsten Phänomene ein Jenseits der Schreibszene markieren? Im ersten Fall könnte man argumentieren, dass das für Schreibszenen charakteristische Zusammenspiel autonomer Elemente je eigenen Rechts im digitalen Schreibuniversum sehr viel schärfer hervortritt als im analogen. Wenn die Schreibszene eine Form darstellt, deren Elemente ihre Kohärenz der zeitweiligen Interaktion in formenden oder ent-formenden Prozessen verdanken, dann sind jüngere Textpraktiken, von Instapoetry und Twitteratur bis zu Literatur auf eigenen Plattformen wie *Wattpad*, immer noch und immer wieder Elaborationen der punktuellen Interaktion für sich genommen autonomer Instanzen in einer instabilen Szene. Für die jüngste (post-)digitale Literatur würde dann gelten: Was an Algorithmen, Daten und KI im Schreiben immer schon mit ›am Werk‹ war, macht sich kenntlich und tritt hervor. Die Blackbox, als die Werkentstehung vor allem in romantischen Schreibszenen erscheint, wird geöffnet; man sieht, wie es

13 Ebd., S. 1118.

14 Es gibt sie je anders bei Quintilian oder Ingeborg Bachmann; obwohl die jeweiligen Schreibszenen Unterschiedliches aufschließen, rücken ihre Texte durch die Schreibszenen in eine historische Kontinuität. Vgl. Campe: »Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript«, S. 1114–1130.

gemacht ist, dass es gemacht ist und dass dabei mehr als nur ein menschliches Subjekt mitgewirkt hat.

Es könnte aber auch genau umgekehrt sein: Postdigitale Literatur im weiten Sinne und vor allem *digitally born literature* unter KI-Bedingungen verschattet wieder, was die literaturwissenschaftlich gerüstete Schreibszenen erhellen und auch entmythologisieren konnte (vor allem das männliche Autorsubjekt beim Lampenschein). Das war das Versprechen des Konzepts der Schreibszenen und ist bis heute sein attraktiver Anspruch. Aber mit einem Deep Learning nutzenden Textgenerator, wie er seit November 2022 mit ChatGPT von Open AI verfügbar ist, kehrt eine Opazität der Schreibszenen zurück, die sich der Rekonstruktion oder Befragung endgültiger entzieht als je ein romantisches Schreibsubjekt.¹⁵ Wie unheimlich es wird, wenn die Maschine halluzinierend die Topik von Genie und Wahnsinn in ihrer dunkelsten Variante reproduziert, erfährt man in dem Gespräch des *New York Times*-Kolumnisten Kevin Roose mit der in Bing eingebauten KI.¹⁶

Weil sich über solche Perspektiven vorläufig nur spekulieren lässt, beschränke ich mich auf die Frage, ob die Schreibszenen denn für die mindestens von ihren Stoffen her sehr digitalaffine Literatur von Joshua Groß und seinem literaturproduzierenden Umfeld noch ein tragfähiges Konzept ist. Dazu möchte ich an dieser Stelle in heuristischer Absicht mit dem Begriff Fanfiction operieren.¹⁷ Fans spielen bei Groß und ihm nahestehenden Autorinnen und Autoren eine wichtige Rolle: man outet sich dort häufig als Fan, z.B. von deutschem Soft-Rap mit Delphinen,¹⁸ aber auch vom Rapper Jellyfish P, Miami, Quallen und anderem mehr. Fanfiction kann unschwer als Ausgestaltung einer Schreibszenen verstanden werden und wird auch dem Primat gerecht, den die Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes der Frage von Darstellungsverfahren eingeräumt haben. Zumindest im Segment der Popliteratur von Rainald Goetz und Benjamin von Stuckrad-Barre bis zu Leif Randt und Joshua Groß gilt, dass sie immer auch Fanfiction ist.

-
- 15 Die Rückkehr der Blackbox oder einer neuen Opazität hatte Sybille Krämer bereits 2018 abgesehen. Auch Bajohr, dessen digitale Textexperimente durchweg einer modernistischen Ästhetik folgen, die die Nachvollziehbarkeit der Verfahren einschließt, treibt die Rückkehr des Opaken um. Mit Blick auf das Sprachmodell GPT-3 heißt es: »So steht etwa mit der Undurchsichtigkeit von KNNs [künstlicher neuronaler Netze, E. G.] die Poetik der Transparenz infrage, der viele Werke der am konzeptuellen Schreiben geschulten generativen Literatur der Gegenwart folgen.« Bajohr: *Schreibenlassen*, S. 199f.
- 16 Vgl. Kevin Roose: »Bing's A.I. Chat: ›I Want to Be Alive. 😊‹«, in: *The New York Times*, 16.02.2023, <https://www.nytimes.com/2023/02/16/technology/bing-chatbot-transcript.html> (aufgerufen am 18.02.2023).
- 17 Vgl. zu Fanfiction als Metafiktion in diesem Band Martina Stemberger: »That's so meta | love it omg: Fanfiction als Metafiktion«, S. 69–96.
- 18 Vgl. das Interview von MC Smook mit Joshua Groß in: ders./Johannes Hertwig/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus*, Fürth 2018, S. 212–223.

Gegenwärtig ist Fanfiction fraglos die häufigste Form von Literatur im Netz (neben erotischen Texten; es gibt jedoch signifikante Überschneidungen). In rauen Mengen wird sie auf Plattformen mit enormer internationaler Reichweite und Millionen von Usern und Userinnen produziert und rezipiert. Mit Gérard Genette kann man Fanfiction auf den Begriff ›allographischer Fortschreibung‹ bringen. Wie man u.a. von Nora Ramtke und Andreas Becker lernen kann, handelt es sich dabei um eine schon in der Frühen Neuzeit verbreitete Praxis, die die weitere Entwicklung des Urheberrechts seit dem 18. Jahrhundert überlebt hat, um schließlich in der digitalen Welt besonders üppige (von Kommerz eben aufgrund des Urheberrechts erfrischend freie) Blüten zu treiben.¹⁹ Die häufig streng regelgeleiteten und detaillierten Anforderungsprofile von Fanfiction im Netz erinnern an rhetorische Aufgaben und den Übungscharakter älterer Schreibszenen.²⁰ Zu den gattungspoetischen Regeln gehört beispielsweise das obligatorische *Taggen* eines Fanfiction-Textes, das sowohl Bewerbungsfunktionen erfüllt als auch eine sehr ausführliche Triggerwarnung zu liefern hat und damit weite Teile des Plots vorab preisgeben muss. Die Subgenres sind zahllos. Voraussetzung der meistens personal erzählten Um- und Weiterdichtungen (von literarischen Klassikern bis zu Serien, Filmen und der freilich umstrittenen *real person fiction*) ist die Identifikation mit einer Figur – und das muss kein Mensch sein; *Moby Dick* kann auch aus der Perspektive des Wals erzählt werden – sowie die Entdeckung von ›Lücken‹ im Plot, die weitere Entwicklungen oder alternative Handlungsverläufe ermöglichen. Den scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten der Adaptation und Umschrift steht die umfassende Reglementierung von Fanfiction seltsam gegenüber. Ungeachtet der Beschränkungen und Regularien, denen Fanfiction genretechnisch unterliegt, werden die Produkte dieser sekundären Autorschaft im wissenschaftlichen Diskurs überwiegend enthusiastisch als Ermächtigung der Schreibsubjekte, Demokratisierung und Enthierarchisierung des Literatursystems und des Kanons gefeiert: *transgressive appropriation* ohne schlechtes Gewissen.²¹ Eher selten trifft man auf den auch naheliegenden Gedanken, dass Fanfiction eigentlich genau das Gegenteil von alledem ist, nämlich noch in der vermeintlichen Überschreitung (etwa im erotischen Register) zur Affirmation des Prätextes verurteilt. Wahrscheinlich gehört

19 Andreas Becker/Nora Ramtke (Hg.): *Imitat, Zitat, Plagiat und Original in Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 2016. Vgl. zum wissenschaftlich inzwischen sehr differenziert diskutierten Konzept von Fanfiction u.a. Nacim Ghanbari: »Fan Fiction (18. Jahrhundert – Gegenwart)«, in: Anne Ganzert/Philipp Hauser/Isabell Otto (Hg.): *Following. Ein Kompendium zu Medien der Gefolgschaft und Prozessen des Folgens*, Berlin 2023 [im Druck]; Matthew H. Birkhold: *Characters before Copyright. The Rise and Regulation of Fan Fiction in Eighteenth-Century Germany*, Oxford 2019.

20 Vgl. Campe: »Stil als Übung«.

21 Vgl. Penke: »Populäre Schreibweisen. Instapoetry und Fan-Fiction«.

die Suspendierung dieser Alternative zum Reiz von Fanfiction und ist Teil ihres Betriebsgeheimnisses.

II.

Solches Oszillieren zwischen Transgression und Affirmation, das Bedürfnis, ihre Unterschiede zu verschleifen, bildet ein prominentes Motiv von Joshua Groß' poetologischen Selbstbeschreibungen. Die Geschichte um den Rapper Jellyfish P, aber auch das *Cloud Control*-Spiel in seinem Roman *Flexen in Miami* reflektieren die Ambivalenzen von Fanfiction in der postdigitalen Welt zwischen affirmativer Reproduktion und kreativer Aneignung, zwischen Entfremdung und Erweiterung. In dem manifestartigen Band *Mindstate Malibu* (mit dem kessenen Untertitel *Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus*) bringt Groß es auf den (verschiedene Standpunkte emphatisch nivellierenden) Punkt: »Wer es nicht permanent schafft, gleichzeitig Ironie, Selbsthass, Nostalgie, Affirmation und Konterrevolution in sich selbst auszuhalten, ist ein Hurensohn, der die Schichtungsverhältnisse der Gegenwart nicht verstanden hat.«²² Das Kalkül der Überdetermination bestimmt auch den Umgang mit zahlreichen theoretischen Prätexten: »[W]ie wir von Adorno wissen«, heißt es bei Charlotte Krafft in einem Beitrag mit dem Titel *Utopie der ›Hyperironie‹*.²³ Daraufhin wird eingespielt, was in Sachen Ironie Rang und Namen hat: Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Lévi-Strauss und Richard Rorty, Herbert Marcuse, Susan Sontag und schließlich noch Hans Vaihingers Philosophie des ›Als ob‹. Systematisch arbeitet der Text sich an den beiden Lesarten ab, die er anbietet: Einerseits liefert er die Theorie zur Praxis der Hyperironie, andererseits will er diese Theorie durch hyperironische Praxis überbieten und unterlaufen. Dieses Doppelspiel erweist sich als Bauprinzip einer ganzen Reihe von Texten in diesem Band, bestimmt zum Beispiel auch Lisa Krusches gequälten Abgesang auf die Authentizität, von der sie doch nicht lassen mag.²⁴ In der Einleitung wird dann auch das mediale Dispositiv angeführt, dem sich die Ausweitung der Zone für Fanfiction praktisch und theoretisch verdankt: »Dieses verdammte Internet. Ein Ort, in dem alles, was seinen Weg einmal hineingefunden hat, recycelt, rekontextualisiert, manipuliert und invertiert werden kann

22 Joshua Groß: »Die Zauberberg-Bubble«, in: ders./Johannes Hertwig/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form des Eskapismus*, Fürth 2018, S. 300–309, hier S. 307.

23 Charlotte Krafft: »Utopie der ›Hyperironie‹«, in: Joshua Groß/Johannes Hertwig/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form des Eskapismus*, Fürth 2018, S. 166–189, hier S. 179.

24 Vgl. Lisa Krusche: »Eine Nuss aus Titan«, in: Joshua Groß/Johannes Hertwig/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form des Eskapismus*, Fürth 2018, S. 98–105.

und wird.«²⁵ Im politischen Register betrifft das den Neoliberalismus ebenso wie den avantgardistischen Widerstand gegen ihn: »Diese Grind-Gang weiß, dass der Neoliberalismus die Ablehnung, die ihm entgegenschlägt, bereits mitdenkt«, und deshalb setzt die »neue Avantgarde« auf dasselbe Prinzip: »Je perfekter die Kritik mit ihrem Gegenstand verschmilzt, desto erfolgreicher funktioniert sie jenseits ihrer eigenen Grenzen.«²⁶ Es gibt dann eigentlich nichts, was man unter Gesichtspunkten der Fanfiction nicht in diesem Sinne deuten, umdeuten und weiterschreiben könnte. Auch alt-avantgardistische Positionen werden so wieder neu beziehbar: Dada ist »in seiner Ausgangsidee immer noch relevant«.²⁷

Dass diese Erweiterungen von Fanfiction bis in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur reichen, bezeugt nicht nur der von Jochen Venus geprägte Begriff der ›Stilgemeinschaft‹,²⁸ sondern auch die von Moritz Baßler und Heinz Drügh verfasste Studie zur *Gegenwertsästhetik*, deren Sound durchaus auf der Linie der Autor:innen von *Mindstate Malibu* liegt. Etwas überspitzt formuliert geht es in *Gegenwertsästhetik* darum, die Geschmackspräferenzen zweier Wissenschaftler, also ihre Fan-Disposition mit Rücksicht auf bestimmte Stilgemeinschaften, auf dem Umweg über die Logik des kantischen Geschmacksurteils zu objektiveren. Die Verfasser sind jedoch keineswegs im kantischen Sinne interesselose Betrachter ihrer Lieblingsautoren. Sie agieren vielmehr in einer Kampfzone, in der es nicht bloß um Gegenwartsdiagnostik geht, sondern auch um handfeste Kanonisierungsanliegen, mithin um die Deutungshoheit der Wissenschaft – die auch das Recht haben soll, Fan zu sein, aber die guten Gründe dafür nicht schuldig bleiben möchte. Deshalb wird die Eigenschaft des kantischen Geschmacksurteils bemüht, die subjektive Präferenz als allgemeingültig auch anderen anzusinnen (*sensus communis*). Bundesgenossen bei diesem Unterfangen sind unter anderen Christian Kracht, Leif Randt und Joshua Groß. Man darf sie die Helden dieser wissenschaftlichen Fanfiction nennen, die auch ein Hohelied auf die (autonome) Kunst anstimmt. Denn auch wenn die prämierten Gegenwartsautoren sich in vielem (z.B. Pop und Warenästhetik) von ihren idealistischen Vorfahren unterscheiden, geht es Baßler und Drügh letztlich um den Nachweis einer Kontinuität der jüngsten mit sehr viel älterer Literatur. Der gemeinsame Nenner lautet hier allerdings nicht ›postdigital‹, sondern: »Kunst bleibt Kunst«.²⁹ Und damit ist mittelbar auch schon das Feindbild

25 Johannes Hertwig: »Grinden wie Delphine im Interwebs«, in: ders./Joshua Groß/Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form des Eskapismus*, Fürth 2018, S. 16–39, hier S. 18.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 38.

28 Vgl. Jochen Venus: »Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie«, in: Marcus S. Kleiner/Thomas Wilke (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden 2013, S. 49–73, hier S. 67.

29 Baßler/Drügh: *Gegenwertsästhetik*, S. 140.

der Studie benannt. Baßler und Drügh missfällt die Privilegierung ethisch-moralischer Anliegen über ästhetische in weiten Teilen der Gegenwartsliteratur, die inzwischen auch den literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs bestimmt: »dass Gespräche über einen ästhetischen Gegenstand« so »schnell und unweigerlich auf ethische Fragen hinauslaufen.«³⁰ Nun hat das ästhetische Urteil bei Kant bekanntlich durchaus mit dem ethischen bzw. moralischen Urteil zu tun. Gelegentlich droht die von Baßler und Drügh forcierte Entkopplung und Entgegensetzung von Ästhetik und Ethik spiegelbildlich die Einseitigkeiten des Diskurses zu reproduzieren, dem die Kritik der Autoren gilt. (Polarisierungsschicksale bestimmen immer häufiger nicht nur den politischen, sondern auch den wissenschaftlichen Diskurs der Gegenwart.)

Prämiert wird hier die ästhetische Anstrengung einzelner Texte durch den (manchmal freilich auch bloß behaupteten) Nachweis ihrer Selbstreflexivität.³¹ In Randts *Allegro Pastell* sei alles »eben nicht eitel, sondern reflektiert.«³² In diesem Roman gehe es darum, »Codes des Gegenwärtigen in künstlerischer Form ebenso emotional nachvollziehbar wie intellektuell reflektierbar zu machen.«³³ Und damit es ganz klar ist, folgt der Zusatz »Ästhetik at its best.«³⁴ Nun ja! Partizipieren Baßler und Drügh mimetisch an der Aura ihrer jungen Helden, die, muss man schon sagen, überwiegend männlichen Geschlechts sind? Ist das nicht ein bisschen viel »getten«, ein bisschen viel Fanfiction und ein bisschen wenig Freiheit zum Objekt?

Ist Fanfiction vielleicht ein geeigneter Weg, die Spezifika des fraglichen Segmentes der Gegenwartsliteratur in den Blick zu rücken? Eine Schwäche des oben vorgeschlagenen heuristischen Konzeptes von Fanfiction könnte sein, dass letztlich jeder Text irgendwie als Fanfiction aufgefasst oder ausgewiesen werden kann. Mir kommt es hier jedoch nur auf jene populäre Fanfiction im Netz an, die man Fanfiction erster Ordnung nennen und von dem, was Groß in seinen Texten macht, als Fanfiction zweiter Ordnung abheben kann. Groß geht es nicht um die Entdeckung von »Lücken« in einem Prätext, nicht darum, ihn auf neue, genretechnisch sortierte Weise zu überschreiben oder neue Perspektiven zu erproben (z. B., wie der weiße Wal Captain Ahab sieht). Groß' Verfahren ähnelt dem, was Heimito von Doderer

30 Ebd., S. 7. Wo das in literarischen Gebilden der Fall ist, verfallen diese dem von Eco übernommenen Verdikt des »midcult«, dem Baßler inzwischen eine ganze Typologie gewidmet hat. Moritz Baßler: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, Hamburg 2022.

31 Zum Problem der Selbstreflexivität vgl. Eva Geulen/Peter Geimer: »Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften?«, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89.4 (2015), S. 521–533.

32 Baßler/Drügh: *Gegenwartsästhetik*, S. 67.

33 Ebd., S. 64.

34 Ebd.

mit seinen sieben Variationen auf eine Anekdote von Johann Peter Hebel macht.³⁵ In allen sieben Erzählungen ist die Wiederkehr einzelner Aspekte des Ausgangstextes zu beobachten, wenngleich das Tertium Comparationis nicht greifbar wird. Das Grundmotiv ›tödliches Erschrecken‹ ist jedoch spätestens ab der dritten Erzählung in die Winkelzüge des Plots so eingegangen, dass man es als Motiv nicht mehr herauslösen kann. Dieser Fanfiction geht es nicht um thematisch-motivische Konstanten, auch nicht um atmosphärische und nur sekundär um stilistische Kontinuitäten. Gleichwohl werden die sieben Texte mit unterschiedlichen Plots in sehr unterschiedlichen Wirklichkeiten durchlässig füreinander.

Durchlässigkeit ist ein Schlüsselwort von Groß.³⁶ Aber dabei handelt es sich meistens um die Forderung des Subjekts an sich selbst. Mir geht es im Unterschied dazu um die Durchlässigkeit verschiedener Welten füreinander als Strukturdimension dieses Typus von Fanfiction. Sie ist nie gegeben, sondern nur literarisch, erzählend herzustellen. Science-Fiction ist wohl auch deshalb besonders geeignet für ihre Effekte, weil Plot für dieses Genre so zentral ist. Nicht zufällig wird der Zusammenhang von Sci-Fi und Fanfiction an einem Autor wie H. P. Lovecraft besonders sinnfällig: Lovecrafts literarische Fiktion des *Necronomicon*-Buches macht die innerliterarische Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit so porös, dass die Texte sich wie von selbst dem Fan-Umgang öffnen, den die Lovecraft-Gemeinde bis heute pflegt.³⁷ Das Durchlässigwerden ist keine direkte Verbindung, kein Übergang zwischen zwei Welten, sondern privilegiert diffusere Zusammenhänge: Welten erscheinen dann zugleich realistisch und verrätselt wie bei Doderer und Lovecraft. Wie weit das für Groß trägt, möchte ich anhand des zweiteiligen Textes *Staumasse und Speed* erproben, den der Autor auf der von Leif Randt, Jakob Nolte und Manuel Bürger betriebenen Onlineplattform *Tegel Media* publiziert hat.

III.

Furioser kann Fanfiction eigentlich nicht sein. Die Produktionslogik des Ausgangstextes, die *Fast & Furious*-Filme 1 bis 9 mit den harten Männern in ihren schnellen Autos am Rande der Legalität, folgt ihrerseits bereits verlässlich der einfachen Logik von Fanfiction erster Ordnung: immer dieselben Versatzstücke, Running Gags, tendenziell schwache Handlungsverläufe und noch schwächere Erzählstrukturen. Auf

35 Vgl. Heimito von Doderer: »Sieben Variationen über ein Thema von Johann Peter Hebel« (1926), in: ders.: *Die Erzählungen*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, München 1995, S. 190–207.

36 Vgl. Groß: *Entkommen*, S. 12 et passim.

37 Vgl. Eva Geulen: »H. P. Lovecraft. Seine Welten und ihre Fans«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 844 (September 2019), S. 57–65.

dieser schon sehr überdeterminierten Basis wird bei Groß, ähnlich wie bei Doderer, mit Rücksicht auf Durchlässigkeit geschichtet. Teil 1 erzählt unter dem Titel *Stau- nässe*³⁸ von einem Sonntagnachmittag im Jahre 2003, an dem ein 14-jähriger Autor- Erzähler *Fast & Furious 2* auf DVD sieht. Mit der ersten (natürlich in Miami spielen- den) Szene ist es um ihn geschehen. Ganz ähnlich wie in *Gegenwartsästhetik* heißt es: »Dieser Nachmittag zeigte mir, was Kunst leisten konnte. Dieser Nachmittag er- möglichte es mir, *Flexen in Miami* zu schreiben« (SuS 1). Das klingt zunächst wie ein antibürgerlicher Initiationsritus im autofiktionalen Modus. Allerdings wird er auch kalkuliert entstellt, weil die nachträgliche Erinnerungsperspektive mit der prospek- tiven Angst des 14-Jährigen vor einer lebenslangen Psychose so verschmilzt, dass die chronologische Zeit schon durchlässig geworden ist: »Seelisch wate ich noch im- mer durch diesen Nachmittag, auch wenn ich weiß, dass das biografische Illusio ist« (SuS 1). Jedenfalls wird ein Groß an diesem Nachmittag instantan zum Fan der Figur Brian O’Connors. Die Synchronisierung der Coming-of-Age-Story des Autors mit der *Fast & Furious*-Reihe nimmt ihren Lauf. Es geht weiter mit dem 2. April 2015: *Fast & Furious 7*. Bei den Dreharbeiten zu diesem Film verunglückte der O’Conner verkörpernde Schauspieler Paul Walker tödlich in seinem Porsche 911. Wir betre- ten eine sehr reale Metaebene der Fanfiction. Die sogenannte Wirklichkeit hat eine Lücke in die *Fast & Furious*-Fangemeinde gerissen. Verstört nimmt man in den For- ren zur Kenntnis, dass der Film mithilfe von Walkers Brüdern und digitaler CGI- Technologie zu Ende gedreht werden soll. Aber die Sorge des erzählenden Autors gilt nicht dem Einsatz solcher Mittel, sondern der Frage, ob die zugegebenermaßen extrem laxen »Erzählstruktur komplett zerfallen würde«. Die Befürchtungen bestäti- gen sich nicht, denn: »*Fast & Furious 7* ist eines der überzeugendsten erzählerischen Erzeugnisse der letzten Jahre.« (SuS 1) Die Alternative, die Figur entweder sterben oder weiterleben zu lassen – und das ist die Alternative, vor der Fanfiction erster Ordnung üblicherweise steht, um sich meistens fürs Weiterleben zu entscheiden –, wird im Film erzählerisch stringent so aufgekündigt, dass der Figur weder das ei- ne noch das andere geschieht und sie doch in keinem weiteren Film mehr auftreten muss. Ob aus Groß’ Lob dieser Lösung gefolgert werden darf, dass *Fast & Furious 7* ein großes Kunstwerk ist, weil es »Pop, übermäßigen Schwachsinn, Entertainment und Metakommentar auf seine eigene Entstehungsgeschichte in todernter Unan- gestrengtheit [vereint]« (SuS 1), sei dahingestellt. Diese Art von Begründungsfigu- ren prägen eher das Buch über *Gegenwartsästhetik* oder werden in *Mindstate Malibu* ventiliert. Und freilich könnte Groß’ Kommentar immer auch ein Fall von Hyperirone- nie sein.

38 Joshua Groß: »Stau- nässe und Speed. Teil 1: Stau- nässe«, *Tegel Media*, 23.10.2022, <https://tegel media.net/entry/staunaesse/> (aufgerufen am 30.01.2023), o.S. Nachweise hieraus im Folgen- den mit der Sigle SuS 1 direkt im Text.

Dagegen spricht, dass man erst einmal etwas penetrant – einschließlich Passagen von Luise Meier über systemischen Paternalismus – über den Sexismus der *Fast & Furious*-Filme belehrt wird. Auch die christlichen Moralvorstellungen der Jungs werden pflichtschuldig in Augenschein genommen. Aber über den Vergleich mit dem Wrestling, das seit Roland Barthes' *Mythen des Alltags* ikonisch und über jeden ideologischen Zweifel erhaben ist, wird die Serie von derartigen Einwänden tendenziell entlastet, bis es dann heißt: »Ich könnte das alles noch feingliedriger aufdröseln, aber es ist erst mal okay so, denke ich.« (SuS 1) Nach diesen retardierenden Metamomenten geht dann der letzte Akt, überschrieben mit »Speed«, ³⁹ *fast and furious* über die Bühne. Weil das Problem von Walkers Tod »anständig künstlich« gelöst worden sei, werde es möglich und nötig, Geschichten zu erzählen, die nicht einfach fortgeschrieben werden können, sondern imaginiert werden müssen: »Hier betreten wir über Umwege einen Bereich, in dem Literatur ihre eigentümliche Kraft beweisen kann.« (SuS 1)

Auf einer Ebene ist, was nun im zweiten Teil des Textes folgt, immer noch einfache Fanfiction erster Ordnung, wie sie auf den einschlägigen Plattformen zu finden ist: Der Sexismus der Filme wird durch ein glückliches Familienleben ersetzt und die Coming-of-Age-Story des Autors durch eine Coming-out-Story der Filmfigur doppelt überschrieben. O'Conner gärtner (Wassermelonen) und liest, beschäftigt sich immer noch mit Geschwindigkeit, aber theoretisch, entdeckt Paul Virilio, lernt den 2015 noch lebenden Theoretiker in Paris kennen, gelangt zu einiger Berühmtheit in akademischen Kreisen, fälscht schließlich noch einmal, wie in alten Zeiten, Pässe und Identitäten, um sich und Virilio Zutritt zum Teilchenbeschleuniger in Genf zu verschaffen, wo sie sich auf dem Motorrad ein Wettrennen mit den Teilchen liefern. »Virilio schrie auf vor Glück« (SuS 2) lautet einer der letzten Sätze. So weit, so gut, und auch: so witzig – weil die einfache Logik der Fanfiction ebenso gut zu erkennen ist wie die Gattungsklitterungen. Aber darin erschöpft sich der Text nicht. Im zweiten Teil tauchen Dinge aus dem ersten, etwa die titelgebende »Staanässe«, wieder auf. Sie verrätseln rückwärts die Chronologie und irritieren die Synchronizität von Autofiktion, Filmfiktion und Fanfiction. Wie in *Flexen in Miami* verselbständigen sich Einzelheiten des liebevoll gesponnen Plots zu surrealen, allegorisch anmutenden Elementen,⁴⁰ die mit dem Material, das sie einspielen oder recyceln, so wenig mehr zu tun haben wie Doderers letzte Geschichte mit Hebels Anekdote. Es gibt eine Passage, in der O'Conner das häusliche Badezimmer betritt, um sich zum ersten

39 Joshua Groß: »Staanässe und Speed. Teil 2: Speed«, *Tegel Media*, 23.10.2022, <https://tegelmedia.net/entry/speed/>(aufgerufen am 30.01.2023), o.S. Nachweise hieraus im Folgenden mit der Sigle SuS 2 direkt im Text.

40 Vgl. etwa die Szene aus *Flexen in Miami*, in der ein automatischer Poolreiniger ins Meer entlassen wird: Joshua Groß: *Flexen in Miami*, Berlin 2020, S. 176–178.

Mal die Lippen zu schminken, die die Effekte des Darstellungsverfahrens in Zeitlupe filmreif vorführt:

»Es passiert, dass wir uns, ob gewollt oder nicht, Türklinken gegenüber finden; waagrechten Griffen aus Messing, die berührt werden wollen. Dann gilt es, die unbekümmerten, aus ihrer Umgebung freigestellten Griffe in unsere Faust zu schließen, ihr kühles Material zu ergründen, und sie schließlich in einem dynamischen Akt runterzudrücken. Ein Akt, in dem verschiedene Bewegungsmomente aufeinander folgen, weshalb alles geordnet passieren muss, wenn beispielsweise das Ziel besteht, eine Tür zu öffnen. Türen lassen sich auch durch andere Methoden öffnen, telekinetisch oder durch Bewegungsmelder, aber gerade geht es um den manuellen, körperlichen Vorgang.« (SuS 2)

Die Perspektive schwenkt auf O'Conner mit der Hand an der Türklinke, was eine halbe Seite in Anspruch nimmt, bis die Erzählstimme sich wieder meldet:

»Wenn wir dieses Prinzip verinnerlicht haben, ist es uns eigentlich möglich, alle Türen, die auf diese Weise funktionieren, zu benutzen. Das heißt, wir sind imstande, zu überlegen, ob sich hinter der Tür zwangsweise das Badezimmer befinden muss, oder ob sich dort nicht jäh ein Areal auftun könnte, das plötzlich und unermesslich und konturlos ist.« (SuS 2)

Genau darum geht es, nämlich um Entselbstverständlichung und um Desidentifikation. Sie wird erzählerisch, vulgo literarisch, geleistet, kommt aber nicht ohne das Quäntchen Imagination aus, die sich hinter der Türe etwas anderes als das vertraute Badezimmer vorzustellen vermag. Fanfiction erster Ordnung richtet sich in den Prätexten sozusagen häuslich ein und pflegt die Möglichkeiten der Identifikation. Die literarische Leistung der Fanfiction zweiter Ordnung sprengt jedoch den Prätext. Daran hat erzählerisch kontrollierte Übertreibung einen signifikanten Anteil.

Um solche Entselbstverständlichung und Desidentifikation ist es vielleicht nicht immer, aber doch schon ziemlich lange gegangen, ob minimalistisch bei Franz Kafka, überladen bei Doderer, obsessiv bei Lovecraft. Entweder waren diese Autoren auch schon postdigital oder Joshua Groß ist dem Eindruck entgegen noch analog. Er ist jedenfalls ein großartiger Erzähler, mit einer großen Einbildungskraft. Der Rest, die Gattungen, die Glitches, die Songs, die Filme, die Drohnen, die Computerspiele, die sprechenden Kühlschränke, die Quallen, die Politik, die Liebesgeschichten, die Theorie, das eigene Ich und Miami – das ist alles bloß sein Stoff. Damit ist keine Abwertung verbunden und auch noch nichts über die Erkenntnisleistungen seiner Texte gesagt, sondern bloß die Tradition der Fanfiction zweiter Ordnung bezeichnet, die er fortführt.

IV.

Diese Tradition begann spätestens mit Miguel de Cervantes' *Don Quijote*, dem Roman, der Fanfiction zur praktischen Lebensform einer fiktiven Gestalt machte. Jorge Luis Borges hat sie in seiner Erzählung über *Pierre Menard, Autor des ›Quijote‹* von 1939 einem literarischen Experiment unterzogen, das ziemlich direkt in die Welt auch solcher Texte führt, die *born digital* heißen. Seit der Debatte zwischen Nelson Goodman und Arthur C. Danto ist dieser Text einschlägig für die Frage nach den Voraussetzungen und Möglichkeiten allographischer Texte, den Status eines ›Werks‹ zu erlangen.⁴¹

Die von Borges' Erzähler erstellte Liste der verfügbaren Werke des fiktiven Romanciers Menard weist diesen als einen Autor aus, der sich (wie Borges selbst auch) an der modernistischen Poetik Edgar Allan Poes, Stéphane Mallarmés und Paul Valéry orientiert. Davon zeugt zum Beispiel seine Monografie »über die Möglichkeit, ein poetisches Vokabular zu erstellen, dessen Begriffe nicht Synonyme oder Umschreibungen der in der gewöhnlichen Sprache verwendeten Begriffe sein sollten, ›vielmehr von einer Konvention erschaffene und hauptsächlich für dichterische Bedürfnisse bestimmte Idealgegenstände«.⁴² Aber in den Augen des Erzählers kann nichts davon sich mit Menards Projekt messen, den *Don Quijote* zu schreiben. Als Vorbild dieses Fanfiction-Projektes wird u. a. die Idee der »totalen Identifikation mit einem bestimmten Autor« bei Novalis angeführt.⁴³ Allerdings möchte Menard gerade nicht »Cervantes sein«,⁴⁴ sondern als Menard der Autor des spanischen Romans. Verworfen wurden folglich diejenigen Möglichkeiten, die ich oben der Fanfiction erster Logik zugeordnet habe, also etwa die Wahl eines anderen historischen Settings (»eines jener parasitären Bücher, die Christus auf einem Boulevard, Hamlet auf die Cannabière oder Don Quijote auf die Wall Street versetzen«⁴⁵). Obwohl der Wortlaut von Cervantes' *Don Quijote* identisch ist mit dem von Menard geschaffenen, gibt es in der Werkgenese einen (freilich nach Zerstörung aller Arbeitsnotizen nicht mehr sichtbaren) Unterschied. Was bei Cervantes ein kontingentes Schreiben »à la diable« war, ist beim modernistisch geschulten Menard zum poetischen Kalkül geworden. In seinen eigenen Worten: »Ich habe die geheimnisvolle Pflicht übernommen, sein spontanes Werk Wort für Wort zu rekonstruieren. Mein einsames Spiel

41 Annette Gilbert referiert die Diskussion in dem Kapitel »Appropriation Literature: Different Texts, One Work« in dies.: *Literature's Elsewheres. On the Necessity of Radical Literary Practices*, Cambridge, Mass. 2022, S. 163–186, hier S. 165f.

42 Jorge Luis Borges: »Pierre Menard, Autor des *Quijote*« (1939), in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Gisbert Hafer/Fritz Arnold, Bd. 5: *Der Erzählungen erster Teil*, übers. von Karl August Horst/Wolfgang Luchting/Gisbert Haefs, München 1991, S. 119–129, hier S. 120.

43 Ebd., S. 122.

44 Ebd., S. 123.

45 Ebd., S. 122.

wird von zwei polaren Gesetzen beherrscht. Das erste erlaubt mir, Varianten formaler und psychologischer Art auszuprobieren; das zweite nötigt mich, sie dem ›Original‹-Text zu opfern und diese Tilgung unwiderleglich rational zu begründen ...«⁴⁶ Auch das dritte Problem des Unterfangens, dass der Roman zu Anfang des 17. Jahrhunderts geschrieben werden konnte, aber nicht dreihundert Jahre später, weil in der Zwischenzeit so viele Ereignisse stattgefunden haben, zu denen auch der Roman selbst gehört, kann Menard nicht von seinem Wahnsinnsprojekt abbringen. Natürlich weiß Menard so gut wie der Erzähler: »Es gibt keine intellektuelle Tat, die nicht letztlich nutzlos wäre«,⁴⁷ aber er lässt sich nicht entmutigen:

»Er beschloß, der Vergeblichkeit, die aller Bemühungen des Menschen harret, zuzukommen; er machte sich an ein äußerst kompliziertes und vorn vornherein belangloses Unternehmen. Er verwandte seine Skrupel und durchwachten Nächte darauf [da ist sie wieder, die nächtliche Schreibszenen von Quintilian! E. G.], ein schon vorhandenes Buch zu wiederholen.«⁴⁸

Menards *Don Quijote*-Projekt kann Borges' Erzähler seinerseits nur sekundär und sekundierend umschreiben und rekonstruieren. Unter den technologischen Bedingungen der Gegenwart ist dieses Fanfiction-Projekt aber in gewisser Weise tatsächlich realisierbar geworden. Hannes Bajohr bezieht sich direkt auf Borges' Erzählung, um das Anliegen einer zeitgenössischen künstlerischen Arbeit zu erläutern,⁴⁹ bei der sich Nick Montfort einige Passagen aus Samuel Becketts Roman *Watt* vorgenommen hat. Die »obsessive loops«⁵⁰ des Beckett-Textes muten selbst schon wie Proto-Digitalliteratur an: »In der Tat scheinen diese sich wiederholenden, listenartigen Schleifen einer immanenten Regel zu folgen – einem Algorithmus.«⁵¹ Es geht um »Permutation von kombinatorischen Möglichkeiten aus einer endlichen Menge von Elementen«.⁵² Montforts Projekt *Megawatt* ist aber nicht bloße Rekonstruktion, sondern auch Erweiterung von Becketts Roman. Er »wählte Passagen mit solchen ›obsessive loops‹ aus dem Original und baute sie in der Programmiersprache Python nach«.⁵³ Das Resultat sieht dann so aus, dass die ›Nachdichtung‹ eine Form »algorithmische[r] Einfühlung«⁵⁴ darstellt, die nicht Kopie, sondern eigenständige Rekonstruktion ist⁵⁵ und die man also Fanfiction nennen könnte. Das ist diejenige Dif-

46 Ebd., S. 125.

47 Ebd., S. 128.

48 Ebd.

49 Vgl. Bajohr: *Schreibenlassen*, S. 140–155.

50 Ebd., S. 146.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Bajohr: *Schreibenlassen*, S. 142.

55 Vgl. ebd., S. 146.

ferenz, die Menards Projekt von Imitationen (oder Fanfiction erster Ordnung) unterscheiden soll. Ob das möglich ist, sei dahingestellt. Jedenfalls wird im Verhältnis von *Megawatt* zu *Watt* das gleiche Verhältnis inszeniert, das Borges' *Menard* zu Cervantes' *Don Quijote* unterhält: ein literarisches Reenactment oder Fanfiction zweiter Ordnung. In beiden Fällen ist allerdings der Prätext noch erkennbar. Das gilt von Textgeneratoren wie ChatGPT nicht mehr, denn sie operieren nicht regelgeleitet. Allerdings kann man das Paradigma der Fanfiction auch auf diese neuartigen Textgeneratoren anwenden. Es gibt nicht nur KI-produzierte »klassische« Fanfiction,⁵⁶ sondern die mithilfe statistisch ausgewerteter Textmassen KI-erstellten Texte sind selbst Fanfiction – mit unerkennbaren Prätexten. Bei Borges ging es um die Einführung einer Differenz in scheinbar identische Texte, was im Ideal- und Extremfall die Umkehr der Abfolge von Prätext und nachdichtender Fanfiction bedeutet hätte: »Ich bin zu der Ansicht gekommen, daß es berechtigt ist, im »endlichen« *Quijote* [d.i. Cervantes' Text, E. G.] eine Art Palimpsest zu sehen, auf dem – schwach, aber nicht unentzifferbar – die Spuren der »vorhergehenden« Schrift unseres Freundes durchscheinen müssen.«⁵⁷ ChatGPT löst jedoch jeden Zusammenhang von Prätext und Fanfiction ganz auf. An seine Stelle tritt statistisch determinierte Mimesis. Die Textgeneratoren produzieren mithin Abbilder, die noch unterhalb der Schwelle von Fanfiction erster Ordnung liegen, mit der sie aber nicht mehr verglichen werden können, weil die Masse der eingespeisten Daten unüberschaubar groß ist.

Bajohr unterscheidet deshalb das ältere sequenzielle Paradigma digitaler Literatur von dem neuen, das er konnektionistisch nennt und das vor allem statistisch operiert.⁵⁸ Montforts Arbeit an Beckett, die auch zeigt, dass Beckett schon selbst quasi- oder protoalgorithmisch verfuhr, ist noch sequenziell und gehört in die Kategorie des sogenannten *digital modernism*, also der Rückkehr zur modernistischen Konzeptkunst mit digitalen Mitteln. Das konnektionistische Paradigma folgt nicht mehr klassischen Algorithmen; Textgeneratoren wie ChatGPT arbeiten stattdessen nach der Logik des künstlichen neuronalen Netzwerks analog Neuronen und Synapsen im Gehirn. Es gibt keinen Code, »sondern nur eine Liste von Zahlen, die die Struktur des Netzes und ihre gewichteten Verbindungen darstellen; eine solche Liste ist jedoch ausgesprochen schwer zu interpretieren.«⁵⁹ »Dies ist das berühmte »Black-Box«-Problem neuronaler Netze.«⁶⁰ Algorithmen und Programme funktionieren (wie Literatur meistens auch) über Verfahrensregeln, während neuronale Netzwerke durch Beispiele lernen. Wir kennen den Effekt von den DH-besessenen

56 Vgl. *Archive of Our Own*, <https://archiveofourown.org/tags/AI%20generated>, (aufgerufen am 29.01.2023).

57 Borges: »Menard«, S. 128f.

58 Vgl. Bajohr: *Schreibenlassen*, S. 152.

59 Ebd., S. 153.

60 Ebd.

Kunsthistoriker:innen, die so viele ihrer Materialien in solche Netzwerke eingepreist haben, dass man damit unter anderem Kunstwerke ›im Stil von‹ produzieren kann, oder auch jene berühmte Website mit den nicht existierenden individuellen Gesichtern. Umgekehrt gilt aber auch, dass man im konnektionistischen Paradigma nicht so exakt sein kann wie *Megawatt*, weil es sich um statistisch operierendes *approximative computing* handelt. Das ist der Grund, warum ChatGPT bei der Zuordnung von Jahreszahlen und Ereignissen meistens falschliegt. Deshalb stellt Bajohr das sequenzielle Paradigma dem konnektionistischen so kategorisch gegenüber. KI-produzierte Werke – am bekanntesten das *Portrait of Edmond de Belamy* von 2018 – fallen in seinen Augen hinter modernistische ästhetische Errungenschaften zurück, indem sie mimetisch verfahren, damit eigentlich einer vormodernen Gestaltlogik gehorchen⁶¹ und die alten Pfade romantischer Autorschaft neu beschreiten. Der Unterschied zwischen dem Textgenerator und dem romantischen Autorsubjekt ist tatsächlich nicht sehr groß: Blackbox im einen wie im anderen Fall. Folgt man Bajohr, befinden wir uns am Ende der Moderne auf dem Weg zurück in eine Vormoderne. Schreibszenen haben in Sachen Autorschaft und Werk nichts mehr zu enthüllen, zu flexibilisieren oder zu entschlüsseln. Denn auf paradoxe Weise gewinnt die Frage nach der Autorschaft mit ChatGPT neue Dringlichkeit. Wird man menschen- und maschinengemachte Texte künftig unterscheiden können? Und was, wenn nicht? In seiner im Herbst 2022 in Berlin gehaltenen Walter-Höllerer-Vorlesung hielt Bajohr den vielleicht tröstlichen Hinweis bereit, dass diese Frage und die mit ihr implizierte Unterscheidung künftig an Relevanz verlieren werde, zumal wir uns bereits heute von Maschinen zutexten lassen und das Digitale immer tiefer in unsere Schreib- und Lesepraktiken eindringt.⁶² Ob das eine Art Normalisierung oder das Ende von Schreibszenen ist, kann vorläufig nicht entschieden werden.

Aber ein Weilchen noch dürfen wir davon ausgehen, dass Groß, in dessen bisher zwei Romanen das alte Sci-Fi-Thema symbiontischer Verhältnisse von Organismen und Maschinen nicht weniger Raum einnimmt als die Fan-Thematik, seine Texte selbst geschrieben hat. 2022 erschien *Prana Extrem*. In der durch ein winziges Stück Nahzukunft und eine Reihe grotesker Einfälle (einschließlich eines geklauten Meteoriten) durchlässig verrätselten Gegenwart eines viel zu heißen Tiroler Sommers kommt Fanfiction als Schreibszenen vor. Der Autor-Erzähler Joshua scheint damit sein Geld zu verdienen,⁶³ während seine Freundin Lisa als Stadtschreiberin in Tirol

61 Vgl. Eva Geulen/Claude Haas/Diba Shokri/Hannes Bajohr: »Gestalt«, in: Eva Geulen/Claude Haas (Hg.): *Formen des Ganzen*, Göttingen 2022, <https://doi.org/10.46508/83533990-010>.

62 Vgl. Hannes Bajohr: »Artifizielle und postartifizielle Texte. Über Literatur und künstliche Intelligenz«, 14. *Walter-Höllerer-Vorlesung* 2022, 09.12.2022, <https://hannesbajohr.de/blog/2022/12/09/walter-hoellerer-vorlesung/> (aufgerufen am 29.01.2023).

63 Vgl. Joshua Groß: *Prana Extrem*, Berlin 2022, S. 231.

ein Stipendium erhält. Fanfiction als entlohnte Auftragsarbeit? Das geht nicht nur gegen das Ethos der Amateure und Amateurrinnen, sondern auch gegen das Urheberrecht.⁶⁴ Es gibt im Kontext der einschlägigen Plattformen zwar eine Logik der ›Trinkgelder‹ und auch so etwas wie eine Tauschbörse: ein oder mehrere Likes gegen mehr Fanfiction. Während der Pandemie haben Autorinnen und Autoren um finanzielle Unterstützung gebeten und im Gegenzug Fanfiction produziert.⁶⁵ Aber darum geht es in Groß' Roman nicht. Vielleicht ist der Hinweis auf solche Auftragsarbeiten ein Index der Nahzukunft, in der und mit der *Prana Extrem* spielt. Oder die Information bezieht sich auf den Text zu *Fast & Furious*, der im Entstehungszeitraum des Romans auf *Tegel Media* erschien. Vielleicht handelt es sich aber auch um eine ›hyperironische‹ Kontrafaktur der bereits zitierten Aussage aus *Entkommen*: »alle Formen von Leben sind eigentlich fan-fiction.« In der Perspektive von Fanfiction rücken die skurrilen Obsessionen verschiedener Romanfiguren in den Blick, zum Beispiel Skispringen, Paintball, Minigolf, aber auch das Sammeln von Maggi-Tütchen mit verschiedenen Saucenmixturen, alles immer sehr extrem.

Zu den als Fanfiction im weiteren Sinne erkennbaren Lebensformen gehört schließlich auch die Literatur, im Roman vertreten durch Lisa, Joshua und die fiktive Sci-Fi-Autorin Gertrude Rhexus. Es ist nicht zwingend, aber möglich, *Prana Extrem* als die Auftragsarbeit in Fanfiction zu identifizieren, von der im Roman die Rede ist. Hoffentlich verdient sein Autor mit ihm genug, um den nächsten Text zu schreiben. Auf Fans darf er zählen.

64 Seit einigen Jahren bietet die beliebte Plattform *Wattpad* ›Paid Stories‹ an, aber Fanfiction wird dort nicht publiziert oder vergütet. Vgl. *Wattpad Paid Stories*, <https://www.wattpad.com/paidstories/index-de.html> (aufgerufen am 29.01.2023). Für Auskünfte dazu danke ich Nebiha Guiga.

65 Eine ähnliche Aktion hat das Literaturforum im Brecht-Haus 2019 lanciert; vgl. Eva Geulen: »Poetry on Demand: Literatur und Dienstleistung«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 850 (März 2020), S. 58–65.