

Poetiken des Fehlers

Zu Oulipo und Glitch-Art

Johanna-Charlotte Horst

I. Fehler im System

Georges Perec zitiert in einem Interview zu seinem Roman *La Vie mode d'emploi* den Modernisten Paul Klee: »Le génie, c'est l'erreur dans le système.« (»Das Genie ist der Fehler im System.«)¹ In diesem Satz wird das Genie zwar noch einmal aufgerufen, im gleichen Atemzug aber verabschiedet. Genialität entsteht hier nicht mehr über prototranszendenten Inspiration, als genial gilt vielmehr der Fehler im System. Die oulipotische Schreibpraxis, die *écriture sous contrainte*, formalisiert dieses ästhetische Programm, indem sie den Schreibprozess zu ›maschinisieren‹ versucht. Der Schreibtisch wird dabei zu einer Werkstatt für potentielle Literatur, zu einer ›ouvroir de la littérature potentielle‹, zu Oulipo. Dem eigentlichen Schreiben geht die Erfindung bzw. die Wahl formaler Beschränkungen voraus. Eine solche Beschränkung besteht zum Beispiel in dem Verbot, den Vokal ›e‹ zu verwenden. Die *écriture sous contrainte* ist eine Regelpoetik, die im Sinne Klees mit einem Regelbruch rechnet, wobei dessen konkreter Eintritt nichtkalkulierbarer Zufall bleibt.

Perec behauptet immer wieder, er habe keine Inspiration und müsse sich mit Reglements dazu zwingen, etwas zu Papier zu bringen. Auch wenn diese Selbstauskunft unzuverlässig sein mag, setzt sie doch die notwendige Ausgangsbedingung für Perecs Schreibpraxis. Keinen wiedererkennbaren Stil zu etablieren, sondern immer wieder neu und anders zu schreiben, habe ihm die willkommene Reputation eingebracht, »une sorte d'ordinateur, une machine à produire des textes«

1 Georges Perec: »La vie: règle du jeu. Propos recueillis Alain Hervé«, in: ders.: *Entretiens et conférences 1965–1978*, Bd. 1, hg. von Dominique Bertelli/Mireille Ribière, Nantes 2003, S. 267–285, hier S. 281; Übersetzungen hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, J.-C. H. Dieser Ausspruch Klees ist zwar nicht schriftlich überliefert, ist aber sprichwörtlich für sein Konzept vom Schöpferischen.

(»eine Art Computer, eine Texthervorbringungsmaschine«)² zu sein. Dabei zielt die Computerwerdung nicht darauf ab, die »contraintes« perfekt einzuhalten. Im Gegenteil werden durch das oulipotische Schreibsetting Fehler als Sprachereignisse provoziert.

Paul Virilio zufolge geht mit jeder technischen Erneuerung eine spezifische Form ihrer Fehlleistung einher. Dieser »accident originel« (»eigentliche Unfall«)³ sei mindestens so innovativ wie die Erfindung selbst. Denn er stelle eine Art Techno-Analyse dar, die im Aussetzer zeige, worauf das neue Wissen aufbaue.⁴ Virilio nennt als ein Beispiel hierfür »la panne des systèmes informatiques« (»de[r] Ausfall der informatischen [...] Systeme«)⁵, durch die das versteckte Gesicht der Informatik an die Oberfläche trete. Die aktive Produktivität maschineller Neuerungen, so lässt sich mit Virilio schließen, ist an ihren Ausfällen, keineswegs an perfekter Funktionalität erkennbar. Auf diesen Prämissen basiert auch die digitale Glitch-Art. So zeichnet Mark Nune den Fehler als dasjenige Phänomen aus, »in which failure, glitch, and miscommunication provide creative openings«.⁶ Damit ist präzise beschrieben, worum es in der oulipotischen Schreibpraxis geht.

Bereits der Klassizist Nicolas Boileau hatte den zufälligen Irrtum als Merkmal besonderer Schönheit im Blick. So heißt es im zweiten Gesang seiner *Art poétique* über die Ode: »Son style impétueux souvent marche au hasard./Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.« (»Ihr mitreißender Stil folgt oft dem Zufall./Eine schöne Unordnung ist bei ihr Ausdruck der Kunst.«)⁷ Die Unordnung, die sich ereignishaft vom Durchreglementierten abhebt, mache ein Gedicht erst zur Kunst. Im Selbstkommentar zu dieser zitierten Stelle bezeichnet Boileau den Zufall bzw. die schöne Unordnung als »précepte« (»Regel«),⁸ als einen Grundsatz, den nur begreifen könne, wer Geschmack habe. Bei aller Nähe zu der oulipotischen Schreibpraxis münden diese Überlegungen in die Idee des Genies, das bei aller Beherrschung der

2 Georges Perec: »Notes sur ce que je cherche«, in: ders.: *Penser/Classer*, hg. von Maurice Olen-der, Paris 2003, S. 9–12, hier S. 9; Georges Perec: »Anmerkungen über das, was ich suche« (1996), in: ders.: *Denken/Ordnen*, übers. von Eugen Helmle, Berlin 2014, S. 7–10, hier S. 7.

3 So der Titel der Studie, in der Virilio diese Beobachtung macht, vgl. Paul Virilio: *L'accident originel*, Paris 2005; Paul Virilio: *Der eigentliche Unfall*, übers. von Paul Maercker, Wien 2009.

4 »Inventer le navire à voile ou à vapeur, c'est inventer le naufrage. Inventer le train, c'est inventer l'accident ferroviaire du déraillement. Inventer l'automobile domestique, c'est produire le télescope en chaîne sur l'autoroute.« Ebd., S. 27. (»Das Segel- oder Dampfschiff zu erfinden, bedeutet, den Schiffbruch zu erfinden. Die Eisenbahn zu erfinden, bedeutet, das Eisenbahnunglück des Entgleisens zu erfinden. Das private Automobil zu erfinden, bedeutet die Produktion der Massenkarambolage auf der Autobahn.« Virilio: *Der eigentliche Unfall*, S. 24).

5 Ebd.

6 Mark Nune: *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, New York 2012, S. 3f.

7 Nicolas Boileau: »L'art poétique«, in: ders.: *Art poétique*, hg. von Sylvain Menant, Paris 1969, S. 87–115, hier S. 95.

8 Ebd., S. 120.

Regeln Schönheit im abweichenden Moment erfassen könne, ohne zu wissen, wie ihm geschehe.

Perecs Computermimesis antizipiert digitale Kunstformen, die in den 1960er und 1970er Jahren technisch noch nicht umsetzbar waren. Damit erfüllt er laut Walter Benjamin eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst, nämlich »eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist«.⁹ So drängt Perecs Schreiben auf Effekte hin, »die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d.h. in einer neuen Kunstform ergeben können«.¹⁰ Inwiefern der Fehler im prädigitalen, d.h. hier im oulipotischen System den digitalen und postdigitalen Fehler, den Glitch, vorwegnimmt, sollen die folgenden Überlegungen ausloten.

II. *clinamen* und Glitch

Befragt nach seiner Schreibpraxis verweist Perec im Anschluss an einen Vortrag, den er 1981 in Kopenhagen hielt, auf das Lukrez'sche *clinamen*. In Lukrez' *De rerum natura* bezeichnet *clinamen* die Ausscherung eines einzelnen Atoms aus dem geradlinigen Fall des vorweltlichen Atomregens. Dabei, so Lukrez, sei erst ein Wirbel und schließlich die Welt entstanden. Der Fehler im oulipotischen System gilt entsprechend als schöpferisches Moment. Er resultiert aus der List des oulipotischen Verfahrens, in dessen Vollzug das entscheidende Moment der Abweichung für intentionelle Formgebungsversuche unverfügbar bleibt: »[À] l'intérieur d'une contrainte, on peut trouver des choses auxquelles on n'aurait pas pensé sans cela.« (»Im Inneren einer Regelsetzung kann man Dinge finden, auf die man ohne sie nicht gekommen wäre.«)¹¹ Die Übertragung der Weltschöpfung auf den künstlerischen Schöpfungsakt hat eine lange Tradition und spielt bereits bei Lukrez eine Rolle. So führt dieser als Beispiel für den Atomwirbel die Vertauschung einzelner Buchstaben an, durch die eine ganz neue Bedeutung zustande komme: »[T]antum elementa queunt permutato ordine solo.« (»So viel vermag der Buchstabe schon durch geänderte Ordnung.«)¹²

Perec beschreibt das *clinamen* nicht nur als Abweichung, sondern auch als Schummeln. Wenn es nicht gelinge, die zum Teil sehr schwierigen Regeln zu erfüllen,

⁹ Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2: *Abschreibungen*, Frankfurt a.M. 1991, S. 431–508, hier S. 500.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Jacques Bens: *Génèse de l'Oulipo. 1960–1963*, hg. von Jacques Duchateau, Bordeaux 1980, S. 186. Dieser Band besteht vornehmlich aus Protokollen der regelmäßigen Treffen von Oulipo. Den zitierten Satz hat François Le Lionnais bei einem Treffen im Dezember 1962 geäußert.

¹² Titus Lucretius Carus: *De rerum natura/Welt aus Atomen. Lateinisch und Deutsch*, übers. und hg. von Karl Büchner, Stuttgart 1973, S. 64f.

len, dann schummelte er: »[J]e «triche» et j'appelle ça un *clinamen*« (»[I]ch »schummel« und bezeichne dies als *clinamen*«)¹³. Wie beim Glitch geht hier aus Sicht des Systems etwas schief, ohne dass der vorgesehene Ablauf nachhaltig ge- oder gar die ganze Anlage zerstört würde. Schummeln und Abrutschen lassen sich vielmehr als Metaphern für ein spielerisches Vom-Wege-Abkommen, als kurzes Intermezzo einer umherirrenden Bewegung beschreiben. Dabei wären weder Glitch noch *clinamen* ohne ihr jeweiliges Eingebundensein in ein Regelsystem denkbar.

Was die genauen technischen Ursachen für Glitches sind, weiß man nicht. Informationstheoretisch formuliert handelt es sich um ein Rauschen, das auf dem Weg vom Codierer zum Decodierer durch Verlust an Informationen oder durch eine fehlgeleitete Feedbackschleife entsteht. Die ersten künstlerischen Verwendungen von Glitches nehmen die Irritation auf der digitalen Oberfläche als eine Art *objet trouvé* auf. Sie zweckentfremden, was im originalen Zusammenhang seinen Zweck verfehlt. Die sich daraus entwickelnde Glitch-Art produziert schließlich absichtlich den Effekt digitaler Fehler, der als Glitch-Fälschung oder »glitch-alike«¹⁴ bezeichnet wird. Abgrenzend von dem sogenannten »wild glitch«¹⁵ sind die *glitch-alikes* Ästhetisierungen technischer Defekte, die mit der Glitch-Art rasch in den Katalog der Sehgewohnheiten aufgenommen werden. In diesem Sinn stellt der Glitch-Artist Michael Betancourt fest: »Instead of being an exceptional occurrence, they [digital failures, J.-C. H] are commonplace part of using digital technology.«¹⁶ Betancourt zufolge geht der Glitch-Art dabei ihr ursprüngliches kritisches Potenzial verloren, denn im Gegensatz zu den Thesen anderer Glitch-Art-Theoretiker wie Rosa Menkman oder Iman Moradi würden domestizierte Glitches nicht mehr die Aufmerksamkeit auf die materielle Basis digitaler Technologien lenken,¹⁷ sondern als wohlfeile »edginess« rezipiert. Dagegen ließe sich einwenden, dass *glitch-alikes* zwar nicht tatsächlich kritisch auf die Produktion des Unhinterfragten verweisen, aber doch zur wirkmächtigen Metapher für die Irritation von Konventionen geworden sind.¹⁸ So dient »glitch« etwa im »glitch feminism« von Legacy Russell

13 Perec: »La vie«, S. 281.

14 Iman Morandi: »Glitch Aesthetics«, 27.01.2004, <https://www.organised.info/wp-content/uploads/2016/08/Moradi-Iman-2004-Glitch-Aesthetics.pdf> (aufgerufen am 22.02.2023).

15 Michael Betancourt: »Critical Glitches and Glitch Art«, *hz-journal*, <https://www.hz-journal.org/n19/betancourt.html> (aufgerufen am 22.02.2023). Ich danke Viktor Fritzenkötter für den Hinweis auf Betancourt und für viele weitere Texte zum Glitch.

16 Ebd. In diesem Zusammenhang heißt es dort weiter: »[T]he ontological origins of any particular glitch are not necessarily apparent in it because the meaning presented by a work is separate from the physical representation of the work.« Ebd.

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Rosa Menkman: *The Glitch Moment(um)*, Amsterdam 2011, S. 34.

als Konzept, mit dem sich Abweichungen, Unterbrechungen und Verschiebungen gesellschaftlich institutionalisierter Normen denken lassen.¹⁹

III. Perecs Medienpoetik

Perec beschäftigt sich intensiv mit dem Einfluss zeitgenössischer Medien auf die Literaturproduktion. So nimmt er im Herbst 1967 an einer Konferenz in Venedig teil, die den programmatischen Titel *Mass-media et création imaginaire* trägt. Soziolog:innen, Philosoph:innen, Literaturwissenschaftler:innen und Künstler:innen diskutieren fünf Tage lang den Einfluss der Massenmedien auf die Künste. In seinem Beitrag »Écriture et mass-media« schlägt Perec vor, dass die Kunst sich auf der Suche nach Lösungen für das alte Problem, Neues zu schaffen, bei den Massenmedien bedienen solle. Während die bildenden Künste und das Theater im Happening und in der Pop-Art bereits die Formensprache und Artikulationslogik neuer Medien aufgenommen hätten, eröffneten sie für die Literatur noch »une nouvelle structure de l'imaginaires« (»eine neue Struktur des Imaginären«)²⁰. Diese sei durch drei Charakteristika geprägt: Simultaneität, Diskontinuität und die Involvierung der Rezipient:innen.

Wenn Perec dabei feststellt, über Massenmedien könne man nicht sprechen, ohne Marshall McLuhan zu erwähnen, zeigt er sich medientheoretisch auf der Höhe des Diskurses. Ist das Medium die Botschaft, dann muss das Kunstwerk vor allem als Manifestation seines Produziertseins verstanden und analysiert werden. In diesem Sinn dienen die Massenmedien der Literatur als Reflexionsmedium: »[L]es mass-média nous obligent à reconsiderer la nature du discours littéraire.« (»Die Massenmedien zwingen uns dazu, das Wesen des literarischen Diskurses zu überdenken.«)²¹ Perec zeigt entgegen überholten genieästhetischen Positionen – »ils ont

19 Vgl. Legacy Russel: *Glitch Feminism*, London 2020.

20 Georges Perec: »Écriture et mass-media«, in: ders.: *Entretiens et conférences 1965–1978*, Bd. 1, hg. von Dominique Bertelli/Mireille Ribière, Nantes 2003, S. 94–103, hier S. 100. Dort heißt es weiter: »Ce problème est un problème de forme et non de contenu (pour employer une opposition qui, bien qu'ayant perdu toute efficacité, persiste à demeurer parlante dans l'esprit de la plupart d'entre nous); on pourrait peut-être dire, pour rester dans la seule perspective de l'auteur, que ce qui est en cause ici, c'est l'écriture (l'acte d'écrire) et non l'œuvre émise; la question et non la réponse.« (»Dieses Problem ist ein Problem der Form und nicht des Inhalts (um einen Gegensatz zu bemühen, dessen Anschaulichkeit im Verständnis der meisten von uns beharrlich fortwirkt, auch wenn er längst obsolet geworden ist); um bei der einzelnen Perspektive des Autors, um die es hier geht, zu bleiben, könnte man vielleicht sagen, es geht um die Schrift (den Akt des Schreibens) und nicht um das abgeschlossene Werk; um die Frage und nicht um die Antwort.«) Ebd., S. 98.

21 Ebd., S. 100.

beaucoup de réticence à avouer qu'il y a cette part de mécano« (»sie haben großen Widerwillen dagegen, den mechanischen Anteil einzustehen«²² – die mechanische Dimension literarischen Schreibens auf. Um diese Mechanik produktiv zu machen, so Perec, müsste die Logik massenmedialer Kommunikationsformen in das Schreiben implementiert werden.

Mit dem Hörspiel *Die Maschine*, das im November 1968 im Saarländischen Rundfunk ausgestrahlt wird, setzt Perec seine medienpoetischen Forderungen in die Tat um. Das Radio weist diejenigen medialen Formatierungen auf, mit denen Perec experimentieren möchte: Es operiert simultan (mehrere Stimmen können parallel laufen), diskontinuierlich (die Tonbandaufnahmen werden am Ende geschnitten) und es ermöglicht per Zuschaltung die Einbeziehung der Zuhörer:innen. Am Ende der im Paratext skizzierten Produktionspoetik heißt es Perecs venezianischen Thesen entsprechend explizit: »Dem aufmerksamen Hörer kann somit deutlich werden, daß dieses Spiel über die Sprache nicht nur die Arbeitsweise einer Maschine beschreibt, sondern auch, wenngleich verborgener und subtiler, den inneren Mechanismus der Poesie aufzeigt.«²³

Die Maschine soll »die Arbeitsweise eines Computers [...] simulieren, der die Aufgabe gestellt bekam, *Wanderers [sic!] Nachtlid* von Johann Wolfgang von Goethe systematisch zu analysieren und aufzugliedern.«²⁴ Bis die ersten *home computer* zu kaufen sind, dauert es 1967 noch eine Weile. Folglich ahmt *Die Maschine* hier ein Medium nach, mit dem bis dahin nur Expert:innen vertraut sind. Die Rundfunktechnik ist dabei das darstellende, die Rechenmaschine das dargestellte Medium. Es sind zwei Ausführungen der Computersimulation entstanden: ein Hörspiel und ein Buch, das wiederum auf der Titelseite gattungstypologisch als »Hörspiel« ausgewiesen ist. Die typografische Gestaltung des Textes geht über ein bloßes Skript des im Stück Gesprochenen hinaus. So sind beispielsweise die einzelnen Buchseiten mal horizontal, mal vertikal ausgerichtet. Dem noch in der üblichen Weise vertikal ausgerichteten einleitenden Paratext folgt die horizontal gesetzte »Partitur« des Hörspiels. Die Seitenangaben befinden sich allerdings weiterhin an der kürzeren unteren Kante des Buches. Diese typografisch sorgfältige Kuratierung zeigt, dass auch noch das gedruckte Buch in seiner spezifischen Medialität bedacht wird.

In *Die Maschine* werden die Protokolle eines digitalen Programms simuliert. Dabei verfügt Perecs Apparatur über unterschiedliche Wissensspeicher, mit denen die Programme von einer Kontrollinstanz »gefüttert« werden. Die »Partitur« teilt

22 Georges Perec: »Création et contraintes dans la production littéraire«, in: ders.: *Entretiens et conférences 1979–1981*, hg. von Dominique Bertelli/Mireille Ribière, Bd. 2, Nantes 2003, S. 307–323, hier S. 321.

23 Georges Perec: *Die Maschine. Hörspiel*, übers. von Eugen Helmlé, Stuttgart 1972, S. 5. Da das Stück original auf Deutsch gesendet wurde, wird es auch hier im Original auf Deutsch zitiert.

24 Ebd., S. 4.

sich durchgehend in vier Sprechpositionen auf: in drei Speicher und eine Kontrolle. Deren Verschaltungen resultieren in fünf verschiedenen Protokollen, die der Text nacheinander zu lesen gibt: Im Protokoll Nr. 0 geht es um die »zahlenmässige systematisierung des sprachmaterials«, zum Beispiel: »02: anzahl der Wörter – acht«.²⁵ Im Protokoll Nr. 1 werden »innere operationen«²⁶ durchgeführt und die linguistische Ebene zerlegt, zum Beispiel: »141: verdopplung – über über allen allen gipfeln gipfeln«.²⁷ Im Protokoll Nr. 2 kommen »äußere operationen«²⁸ zum Zug, die das Sprachmaterial des Gedichts verändern, zum Beispiel: »242: proverbialisierung [...] wo ein wipfel ist, ist auch ein weg«.²⁹ Im Protokoll Nr. 3 geht das Programm kritisch, man könnte auch sagen: pseudophilologisch vor und konfrontiert das Gedicht mit biografischen Daten aus Goethes Leben, zum Beispiel: »gedanken goethes [...] ungefähr sagt das der pfarrer auch«.³⁰ Das Protokoll Nr. 4 wird als »zitatenexplosion«³¹ beschrieben. Den Speichern übergeordnet ist die Kontrolle. Sie bringt das »Spiel über die Sprache«³² in Gang und entscheidet, wann ein Programm stoppt, wann ein neues beginnt und was tabu ist. Trügerisch stellt sie sich als die liebliche Muse der Lyrik vor: »hier erato«.³³ Ihre Syntax ist imperativisch, ihr Ton herrisch genervt.

Die Anlage von *Die Maschine* lässt sich nicht nur als prä- und protodigital, sondern auch als Verbuchstäblichung oulipotisch-poetologischer Metaphoriken entziffern. So überrascht es kaum, dass die Arbeit an dem Radiostück mit Perecs Aufnahme in das Künstlerkollektiv Oulipo zusammenfällt.³⁴ Die Autonomie der Regelsetzung wird in eine Automatik der Regelanwendung übersetzt, um die nicht genutzten Möglichkeiten sprachlicher Konstellationen auszuschöpfen. Perec bezeichnet die *contrainte* dementsprechend auch als »dynamite« (»Dynamit«), das das »système d'écriture« (»System des Schreibens«)³⁵ aufsprengt, um ungeahnte Formen freizulegen.

25 Perec: *Die Maschine*, S. 7.

26 Ebd., S. 9.

27 Ebd., S. 31.

28 Ebd., S. 46.

29 Ebd., S. 46f.

30 Ebd., S. 65.

31 Ebd., S. 67.

32 Ebd., S. 5.

33 Ebd., S. 6.

34 Perecs Eintrittskarte zu Oulipo trug bereits das Wort »Automatique« im Titel. Es handelte sich um ein gemeinsames Schreibprojekt mit Marcel Bénabou: *P.A.L.F.–Production Automatique de Littérature Française*. Vgl. Marcel Bénabou: *Presbytère et Proletaire. Le dossier P.A.L.F.*, Paris 1989.

35 Perec: »Création et contraintes dans la production littéraire«, S. 321.

IV. Fehler in *Die Maschine*

Mit seinem Radiostück übt sich Perec in die oulipotische Produktionspoetik ein. Dabei geht es weder darum, den für tot erklärten Autor durch eine Maschine zu ersetzen, noch um die Produktion stochastischer Texte bzw. um computergenerierte Poesie. Auf der bereits erwähnten Konferenz in Kopenhagen versucht Perec zu erklären, warum er nicht tatsächlich mit einem Computer arbeitet: »Mais en fait, l'err-eur, l'ordinateur ne peut pas... c'est très difficile à programmer.« (»Aber eigentlich kann der Computer keine Fehler... das ist sehr schwer zu programmieren.«)³⁶ Dass man digitale Programme einfach nur lange genug laufen lassen muss, damit sie einen Fehler, einen Glitch, produzieren, hatte Perec noch nicht im Blick. Seine prä-digitalen Anleihen am Computerprogramm dienen vielmehr der Einrichtung einer Schreibszene,³⁷ in der die zufällige, d.h. nicht von vornherein geplante Abweichung möglich ist. Als eine »caricature d'ordinateur« (»Computerkarikatur«)³⁸ verhält sich der Schreibende so, als könne er Sinn nicht von Nichtsinn unterscheiden. Zweck dieser Übung ist die Vermeidung stilistischer Muster. Poetische Sinneinheiten entstehen durch Zufall, nicht durch Einfall.³⁹ Dafür muss die oulipotische Schreibmaschinerie das Sprachmaterial möglichst erschöpfend ausschöpfen, um schließlich auf eine Neuschöpfung zu stoßen.⁴⁰

Da die Speicher in *Die Maschine* Auswendiggelerntes bzw. Gespeichertes ohne Rücksicht auf den Inhalt ›ausspucken‹, weist der Text viele redundante Passagen auf. In dem Protokoll Nr. 1: »innere operationen«,⁴¹ dritte Gruppe: »aleatorische neuschöpfungen«⁴² bildet beispielsweise die Aneinanderreihung einzelner Silben eine Serie, die an Deklinationen im Lateinunterricht erinnern, zumal sich darin

³⁶ Ebd., S. 317.

³⁷ Dieser Begriff wird hier im Anschluss an das ausgehend von Roland Barthes' *écriture*-Begriff entworfene Konzept der Schreibszene bei Rüdiger Campe verwendet. Campe bezeichnet die Schreibszene als »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«. Rüdiger Campe: »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772, hier S. 760; vgl. auch in diesem Band Eva Geulen: »Schreibszene: Fanfiction (mit einer Fallstudie zu Joshua Groß)«, S. 51–68.

³⁸ Perec: »Création et contraintes dans la production littéraire«, S. 305.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ »[D]ie Maschine hat in gewissem Sinne die Goethe'sche Dichtung erschöpft und auch die Dichtung im Allgemeinen, bevor sie sich zurück in ihr Schweigen flüchtet. Das klingt jetzt vielleicht etwas lyrisch, aber ich bin sicher, dass es im Hörspiel wirklich gut funktionieren wird.« Georges Perec/Eugen Helmlé: »Cher Georges«–»Cher Eugen«. *Die Korrespondenz zwischen Eugen Helmlé und Georges Perec 1966–1982*, hg. von Élise Clément/Tilla Fuchs, übers. von Ralph Schock, St. Ingbert 2015, S. 91.

⁴¹ Perec: *Die Maschine*, S. 9.

⁴² Ebd., S. 16.

tatsächlich der Ablativ von ›res‹ finden lässt. Die Sprecherinstanz verwandelt sich hier in eine:n abgerichtete:n Schüler:in:

»ra
rä
re
ri
ro
rö
ru«.⁴³

Als poetologische Pointe dieser Insistenz auf Insignifikanz erklärt Perec: »C'est qu'à force de précision, le système explode.« (›Es ist die Kraft der Genauigkeit, die das System zum Explodieren bringt.‹)⁴⁴ Die funktionale Aussetzung des Systems ist von vornherein das Ziel mechanisierten Schreibens. Sie manifestiert sich in dem unintendierten Aufploppen singulärer Bedeutungselemente innerhalb einer Serie von nicht sinnhaften Elementen. Die Maschine selbst tut zwar so, als ob sie diese aleatorischen Zusammentreffen verhindern müsse. Tatsächlich aber weist der mal aggressiv, mal genervt, mal erschrocken intonierte Ausruf »stop«⁴⁵ der Kontrollinstanz erst darauf hin, dass etwas Bedeutendes passiert ist. Ohne diese Arretierungen würde das zufällige Semem vermutlich in der Fülle mechanischer Wortpermutationen untergehen.

So soll zum Beispiel in Protokoll 13 Goethes Gedicht rekonstruiert werden, indem die Speicher das Alphabet durchgehen und jeweils bei demjenigen Buchstaben stoppen, der das Gedicht korrekt fortsetzt. Auf der Suche nach den richtigen Buchstaben werden viele letztendlich wieder zu verworfene Buchstabenkombinationen auf ihre Brauchbarkeit geprüft. An der Stelle, an der das Wort »hauch«⁴⁶ zusammengesetzt wird, entsteht unerwartet die Buchstabenfolge »heil hi«. Der Autor lässt seine Maschine in einer Art Übersprungshandlung und entgegen ihrer Mechanik nicht sofort den Buchstaben ›i‹ verwerfen, um weiter zum ›u‹ zu rücken. Der Laut »hai«⁴⁷ führt vielmehr wie automatisch zu den ersten Lautfolgen des faschistischen Grusses: »heil hi«.⁴⁸ Die Kontrolle schreitet ein und ruft empört »stop«.⁴⁹ Sie hat gerade noch gemerkt, dass etwas aus dem Ruder läuft. Die automatische Selektion ist hier

43 Ebd., S. 20.

44 Georges Perec: »Pour Georges Perec, le banal est explosif«, in: ders.: *Entretiens et conférences 1979–1981*, hg. von Dominique Bertelli/Mireille Ribiére, Bd. 2, Nantes 2003, S. 80–83, hier S. 82.

45 Perec: *Die Maschine*, S. 25.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

nicht der technischen Mechanik, sondern kollektiven Sprechgewohnheiten geschuldet, die politisch inakzeptabel geworden sind. Dieser prädigitale Glitch ist insofern schöpferisch, als er eine Kritik an Automatismen sozialisierten bzw. habitualisierten Sprechens auslöst. Ähnliches passiert in demselben Protokoll ein zweites Mal. Da empört sich die Kontrolle über Permutationen in der Goethe'schen Wortfolge »die vögelein«⁵⁰, aus der sich die Syntagmen »die vögeln«⁵¹ sowie der Ausdruck »die vögeleien«⁵² ergeben. Auf das einhaltgebietende »stop«⁵³ reagiert Speicher 1 mit einem lang gezogenen Ei bzw.:

»a
ä
e
i«.⁵⁴

In metonymischer Nähe zu den eierlegenden Flugtieren scheint das Ei die Kontrollinstanz angesichts der vorhergehenden Anzüglichkeiten beschwichtigen zu wollen wie ein Kind, zu dem man »ai, ai« sagt.

V. Rauschen

Wie Perec im Briefverkehr mit seinem deutschen Übersetzer Eugen Helmlé erklärt, geht es in *Die Maschine* um die »Fehlbarkeit ihres Systems«.⁵⁵ Das Stück ist ein Sprachspiel, das mit der maschinellen Funktions- und Dysfunktionsweise »den inneren Mechanismus der Poesie«⁵⁶ aufzeigen soll. Dieses Vorhaben ist offensichtlich einer linguistischen Perspektive geschuldet. So betont Perec immer wieder, wie wichtig die Linguistik für sein Schreiben sei, sie konstituiere »la base théorique de toute l'écriture« (»die theoretische Grundlage allen Schreibens«)⁵⁷. Über seinen Lehrer Roland Barthes kennt Perec Roman Jakobson, dessen Frage: »[W]elches unabdingbare Merkmal wohnt jedem dichterischen Werk inne?«⁵⁸ für seine eigene Arbeit anstoßgebend ist. Um sie zu beantworten, so Jakobson, müsse man »auf

⁵⁰ Ebd., S. 26.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Georges Perec/Eugen Helmlé: »Cher Georges« – »Cher Eugen«, S. 88.

⁵⁶ Perec: *Die Maschine*, S. 5.

⁵⁷ Perec: »Écriture et mass-media«, S. 98.

⁵⁸ Roman Jakobson: »Linguistik und Poetik«, in: ders.: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, Bd. 1, hg. von Hendrik Birus/Sebastian Donat, Berlin 2007, S. 155–216, hier S. 170.

die zwei grundlegenden Ordnungsweisen zurückkommen, die in sprachlichem Verhalten Verwendung finden: die *Selektion* und die *Kombination*.⁵⁹ Dabei geht der strukturalistische Analytiker verschiedene textuelle Ebenen durch. Er beginnt bei den Buchstaben und endet bei größeren Sinnzusammenhängen. Die fünf Protokolle der Perec'schen Maschine bilden Jakobsons analytische Maschinerie ab. Fordert das erste Protokoll zunächst dazu auf, die Buchstaben zu zählen, so fragt es am Ende nach intertextuellen Bezügen, gar nach freien Assoziationen.

Jakobsons Antwort auf die Frage nach der Poetizität ist bekanntermaßen das Äquivalenzprinzip, nach dem beispielsweise Reime als Produkt einer Projektion von der paradigmatischen auf die syntagmatische Achse beschrieben werden können. *Die Maschine* führt Jakobsons Definition poetischer Verfahren in der fünften Gruppe des 2. Protokolls vor. Hier soll »jedes wort des gedichts [...] durch ein semantisch ähnliches wort ersetzt werden«.⁶⁰ Die Partitur des Hörspiels ahmt in der vertikalen Anordnung der potenziellen Wörter die bei Jakobson ebenfalls vertikal ausgerichtete Achse des Paradigmas nach. Entsprechend ist die »anwendung der synonyme«⁶¹ analog zu der Jakobson'schen Achse des Syntagmas horizontal gesetzt. Dabei überträgt Perec Jakobsons Anspruch, die sprachlichen Ebenen eines Gedichts erschöpfend zu analysieren, in eine Erschöpfungspoetik. Was der Dichter für gewöhnlich unter seinen Schreibtisch fallen lässt, wird hier sorgsam wieder aufgelesen und aneinander gereiht. Technisch formuliert: Die Maschinerie des Hörspiels kehrt das Äquivalenzprinzip um und projiziert das Prinzip der Kontiguität auf die Achse der Selektion. Was als verworfene Möglichkeiten in die zu deutenden Tiefenschichten des Textes eingegangen ist, wird an die textuelle Oberfläche geholt. Die Protokolle nehmen Goethes Selektionen nachträglich zurück und lassen nicht zu, dass eine potenzielle Formulierung unausgeschöpft bleibt. An die Stelle der Selektion tritt hier die Kombination.

Am Ende von *Die Maschine* geraten die Protokolle und die einzelnen Stimmen durcheinander. Das enzyklopädische Wissen der Speicher über mögliche intertextuelle Bezüge führt schließlich zu keiner philologischen Erkenntnis, sondern dreht sich im Kreis und erweist sich als abgründig zyklische Methode. In der Hörversion klingt das simultane Sprechen wie ein von vielen gleichzeitig heruntergeleiertes Gebet. Der Text scheint in einer Sackgasse totaler Sinnleere zu landen. Man könnte meinen, die Maschine sei heiß gelaufen. Ihre Arbeit mündet in ein unartikuliertes Rauschen unendlicher Kombinationsmöglichkeiten. Perec ist damit zufrieden. Er schreibt Helmlé, die finale Geräuschkulisse sei notwendig. Sie zeige, dass es sich um

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Perec: *Die Maschine*, S. 50.

⁶¹ Ebd., S. 53.

eine Maschine handele.⁶² Schaltet man den Computer aus, rauscht sein Betriebssystem ja auch noch eine Weile nach.

In Bezug auf Glitch-Art ist das ästhetische Phänomen des Rauschens als sinnlicher Effekt des Fehlers zentral. Menkman zufolge sind alle »media-specific artifacts« darauf ausgerichtet, zu zeigen, »how it [any medium J.-C. H.] fails to disappear – as techné«, und insofern ist Glitch-Art wie Perecs *Die Maschine* immer auch eine Art »noise artifac[t]«.⁶³ Das Rauschen lässt sich mit Jakobson als die Manifestation der phatischen Funktion bzw. Dysfunktion der Sprache beschreiben. Es entsteht durch eine Störung in der Übertragung der Nachricht und macht das Medium opak, das transparent bleibt, solange es reibungslos funktioniert. Im Rauschen, so Barthes, artikuliere sich das Nichtbedeutende,⁶⁴ dessen Auftauchen auch in der digitalen Kunst »the notion of the optimally transparent channel«⁶⁵ infrage stellt. Indem der Kanal bzw. das Medium seine Unsichtbarkeit verliert, so Perec, wird die Funktionsweise der Sprache sichtbar.⁶⁶

Menkman konstatiert das Gleiche für die Glitch-Art: »Rather than creating the illusion of a transparent well-working interface to information, the glitch captures the machine revealing itself.«⁶⁷ Durch den Einbruch des Mediums in das Mediatisierte nimmt der:die Leser:in bzw. der:die Betrachter:in abstrakt wahr,⁶⁸ d.h. anders als in der, wie Friedrich Kittler schreibt, »existenzialen Lebenswelt«.⁶⁹ Sehgewohnheiten werden durch die ästhetische Verfremdung unterbrochen und ein zuvor passives Publikum, wie Perec es in Venedig fordert, zur aktiven Rezeption gezwungen: »To think with glitch [...] is to search for the unfamiliar [...].«⁷⁰ Während in der nicht-künstlerischen digitalen Welt Glitches eine Intensivierung von Kontrolle auslösen,⁷¹ macht der Kontrollverlust im *glitch-alike* auf verwandte Weise wie bei Perec im prä-digitalen *clinamen* das Kunstwerk erst aus.

⁶² »Die Geräuschkulisse (notwendig, damit deutlich wird, dass es sich um eine Maschine handelt) muss ein großes Klangspektrum beinhalten.« Perec/Helmlé: »*Cher Georges*« – »*Cher Eugen*«, S. 91.

⁶³ Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 14.

⁶⁴ Vgl. Roland Barthes: »Le bruissement de la langue«, in: ders.: *Œuvres complètes. 1972–1976*, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 800–803.

⁶⁵ Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 13.

⁶⁶ Vgl. Perec: »Création et contraintes dans la production littéraire«, S. 308.

⁶⁷ Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 28.

⁶⁸ Vgl. Martin Heidegger: »Das Ursprung des Kunstwerkes«, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 2003, S. 1–74, hier S. 11. Kittler zitiert diese Heidegger-Stelle in Friedrich A. Kittler: »Farben und/oder Maschinen denken«, in: Eckhard Hammel (Hg.): *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*, Essen 1996, S. 119–132.

⁶⁹ Ebd., S. 124.

⁷⁰ Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 66.

⁷¹ Vgl. Nune: *Error*, S. 5.

Werden kanonisierte literarische Formen bzw. die glatten Benutzeroberflächen des Digitalen ins Rauschen gebracht, dann steht ihre Notwendigkeit infrage. Dieses irritierende Moment hat Barthes als Denaturalisierung naturalisierter, d.h. zur Gewohnheit und damit zur Norm verfestigter Formen bezeichnet, wobei er bemerkenswerterweise die Sprache als Code des Sprechens ausweist.⁷² An Barthes anschließend zielt Perec mit dem prädigitalen Glitch seiner Schreibpraxis auf eine Befreiung von literarischen Präformationen. Im Register des Ästhetischen geht es um einen ereignishaften Einschnitt in die künstlerische Formgebung, um die »désintégration des formes romanesques« (»Auflösung der Romanformen«).⁷³ Damit buchstabiert Perec Barthes' linguistische Version von Ideologiekritik aus. Literarische Konstruktionen, die sich als natürlich ausgeben und ob ihrer scheinbaren Notwendigkeit umso stärker als Zwangsstrukturen wirken, gilt es infrage zu stellen. Das könnte nur gelingen, wenn die Produktionsverhältnisse von »la Littérature comme une institution« (»der Literatur als Institution«)⁷⁴ in eine Krise geraten.

Sowohl das oulipotische *clinamen* als auch der digitale Glitch unterbrechen den vorab durch *constraints* bzw. durch einen Code reglementierten Prozess. Menkman definiert den Glitch treffend als »an unexpected break within the flow of technology«.⁷⁵ Der postdigitale Glitch beziehungsweise das *glicht-alike* reproduzieren den Effekt eines digitalen Fehlers, ohne dass tatsächlich technische Ursachen vorliegen. Somit korrespondieren in produktionsästhetischer Hinsicht der postdigitale Glitch und das oulipotische *clinamen* als prädigitaler Glitch auf programmatische Weise miteinander. Sie schöpfen durch die Simulation digitaler Fehler das kritische Potenzial der ästhetischen Effekte poetologisch aus. In beiden Fällen wird auf die Produktionsweise der phänomenalen Oberfläche als nicht natürlicher, nicht notwendiger Prozess verwiesen.

72 Vgl. Roland Barthes: *Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 1980, S. 16. Dort heißt es: »Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oubliions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif [...]. Jakobson l'a montré, un idiome se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il oblige à dire.« (»Die Rede ist Gesetzgebung, die Sprache ist deren Code. Wir sehen die in der Sprache liegende Macht deshalb nicht, weil wir vergessen, daß jede Sprache eine Klassifikation darstellt und daß jede Klassifikation oppessiv ist [...]. Jakobson hat gezeigt, daß ein Idiom weniger durch das definiert wird, was es zu sagen erlaubt, als durch das, was es zu sagen zwingt.« Ebd., S. 17.)

73 Georges Perec: »La chose«, in: *Le Magazine littéraire* 316 (1993), S. 57–63, hier S. 62.

74 Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris 1953, S. 9; Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 2006, S. 9.

75 Menkman: *The Glitch Moment(um)*, S. 11.

