

LITERALE UND VISUELLE KULTUR

RALF SCHNELL

I.

»Das Photo ist es«, so schrieb Johannes Molzahn, Dozent an der Breslauer Kunstakademie, 1928 in der Fachzeitschrift *Das Kunstblatt*, »das uns dauernd informiert und das neue Werkgeschehen der Zeit suggeriert durch eindringliche Sprache des Bildes«:

»Das Photo als Schrittmacher des Zeit- und Entwicklungstempos: die Vielzahl und Reihung der optischen Sensationen erzwingt die andauernde Assimilation des Auges und der Psyche. Jede Neuform wird sehr schnell zu einer Realität geführt und überschritten; eines Tages – und dieser Tag wird nicht sehr ferne sein – werden wir nicht nur das Bild, auch den Geist dieser Zeitgestalt in uns aufgenommen haben und aus diesem Geiste handeln. Ja – diese wahrhaft optische Gegenwart wird ihre größten Wirkungen auf optische Medials stützen und gründen müssen. Das Bild wird eine der wirksamsten Waffen werden gegen den Intellektualismus, gegen die Mechanisierung des Geistes. ›Nicht mehr lesen! Sehen!‹ wird das Motto der Erziehungsfragen sein. [...] Jede Tradition entgleitet unseren Händen. Ob gut oder nicht gut! Nichts vermögen wir gegen die Konsequenz des Wirkens der Naturgesetzlichkeit. Wir werden dieses Wirken nicht aufhalten können, bis nicht die letzte Schraube der Werkarbeit, die letzte Lebensform, – die letzte Geste unserer Hand von diesem Geiste durchdrungen ist« (Molzahn [1928] 1983: 228).

Wie ein melancholisches Echo auf diese Fortschrittsemphase liest sich ein Text, den Walter Benjamin in eben diesem Jahr 1928, in seiner von Tiefsinn funkelnden Essaysammlung *Einbahnstraße* unter dem Titel »Vereidigter Bücherrevisor« veröffentlicht. »Alles«, so heißt es dort, »alles deutet darauf hin, daß das Buch in seiner überkommenen Gestalt seinem Ende entgegengeht«:

»Die Schrift, die im gedruckten Buche ein Asyl gefunden hatte, wo sie ihr autonomes Dasein führte, wird unerbittlich von Reklamen auf die Straße hinaus

gezerzt und den brutalen Heteronomien des wirtschaftlichen Chaos unterstellt. Das ist der strenge Schulgang ihrer neuen Form. Wenn vor Jahrhunderten sie allmählich sich niederzulegen begann, von der aufrechten Inschrift zur schräg auf Pulten ruhenden Handschrift ward, um endlich sich im Buchdruck zu betten, beginnt sie nun ebenso langsam sich wieder vom Boden zu heben. Bereits die Zeitung wird mehr in der Senkrechten als in der Horizontale gelesen, Film und Reklame drängen die Schrift vollends in die diktatorische Vertikale. Und ehe der Zeitgenosse dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, daß die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind. Heuschreckenschwärme von Schrift, die heute schon die Sonne des vermeinten Geistes den Großstädtern verfinstern, werden dichter mit jedem folgenden Jahre werden« (Benjamin [1928] 1972: 103).

Die Differenz zwischen dem Photographiedozenten und dem Kulturessayisten liegt auf der Hand. Man könnte sie als Kluft zwischen Techniqueuphorie und Kulturpessimismus bezeichnen, und vermutlich lohnt sich die philologische Mühe, der Metaphorik und den rhetorischen Figuren nachzugehen, die strategisch jeweils als Ausdrucksmedium eingesetzt werden. Das kann und soll an dieser Stelle nicht versucht werden. Nur andeutungsweise sei darauf hingewiesen, dass Benjamins Argumentation in einer alten Tradition steht, die mit Platons *Phaidros*, freilich ironisch gebrochen, einsetzt: nämlich neu entstehende soziokulturelle Paradigmen im Namen einer erprobten und bewährten kulturellen oder ästhetischen Technik oder Form abzuwehren (Schnell 2000). Diese neuen Paradigmen erfahren – von der Ablösung der mündlichen durch die Schriftkultur über die Verdrängung der Malerei durch die Fotografie bis zur Konfliktkonstellation zwischen Theater und Film – eine Ablehnung im Namen jener Leistungen, welche die bereits bekannten kulturellen Paradigmen erbracht haben oder doch zu verbürgen scheinen. Dass der Kosmos der bewegten Bilder die Welt der Literatur bedrohe, gehört seit jeher und noch heute zu den Stereotypen jeder Schrift-zentrierten Kulturkritik. Diese sieht in der Konkurrenz des bewegten Bildes zum poetischen Text die Entmächtigung der Kunst angelegt, erblickt im Anbruch der Film-, dann der Fernseh-Ära den Sieg des flachen Massenvergnügens und diagnostiziert mit der Ausbreitung des Computers das Ende des Gutenberg-Zeitalters. Und ebenso, kann man sagen, findet sich auf der komplementären Seite der Techniqueuphorie eine alte Tradition der Innovationsverklärung, welche die Geschichte der optischen Medien ihrerseits begleitet hat, jubelnd und erfolgsverwöhnt, von der Camera obscura über die Laterna magica und das Panorama bis zu den jüngsten Zeugnissen der Cyberspace- und Digitalisierungserregung.

Aufschlussreicher aber als die Erörterung solch offenkundiger Differenzen ist etwas anderes: die Übereinstimmung in der Diagnose nämlich, die der Gegenwart des Jahres 1928 in den beiden zeitgleich erschienenen Texten gestellt wird, eine Diagnose, die – gleichviel ob hier mit positivem, dort mit negativem Vorzeichen – übereinstimmend die Verdrängung einer gewachsenen kulturellen Tradition durch ein neues Medium konstatiert, und zwar unter ausdrücklichem Bezug auf das Verhältnis von Schrift und Bild. Diese Übereinstimmung wird man überraschend nennen können, und zwar nicht so sehr angesichts der nachvollziehbaren Glücksempfindung des Fotografiefachmanns, sondern vor allem im Hinblick auf Benjamins nur drei Jahre später erschienene *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) und insbesondere seinen epochemachenden Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

II.

Woran sich die Bibliophilie Benjamins zum Zeitpunkt der Arbeit an *Einbahnstraße* reibt, das ist der *impact*, den die Medienavantgarden nach 1900 auf die literale Kultur ausüben konnten. Freilich: Je eingehender man sich mit avantgardeorientierten Theoriekonzeptionen befasst, desto geringer ist die Chance, zu einem überzeugenden, zudem verbindlichen Avantgarde-Begriff zu gelangen. Lexika und Wörterbücher vermitteln – dem jeweiligen Ansatz entsprechend – eine kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringende Vielfalt von Bestimmungen, die ein bisweilen heterogenes, bisweilen ein von Überschneidungen und Überlappungen geprägtes Bild politischer und sozialer, philosophischer und künstlerischer Avantgarden vermitteln. Und vollends die Versuche einer gleichsam transzendentalpragmatischen Letztbeschreibung aller denkbaren Avantgardemodelle münden in aporetische Definitionen, die mehr Fragen aufwerfen als Irritationen zu beseitigen, da sie sich im wesentlichen Entdifferenzierungen des komplexen Phänomens verdanken.

Die kulturelle Entwicklung in Europa, insbesondere jene avantgardistischen Tendenzen, die wir mit den vielfältigen postnaturalistischen Ismen um die Jahrhundertwende in Verbindung bringen – Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus, Konstruktivismus, Futurismus, Jugendstil, L'art pour l'art, Dadaismus –, diese zum Teil genuin *literarischen* Tendenzen des *fin de siècle* (Schnell 2004) stehen in einem oszillierenden, vibrierenden Raum, der erfüllt ist von Impulsen, die ihrerseits den Begriff einer spezifisch nationalen Kultur fragwürdig erscheinen las-

sen, zumindest ihn relativieren. Es handelt sich um geistesgeschichtliche, kulturphilosophische und naturwissenschaftliche Leitgedanken und Ereignisse europäischen Zuschnitts. Sie verbinden sich in den Jahren zwischen 1895 und 1905 zu einer Art Gründungsdekade des 20. Jahrhunderts und kulminieren – inmitten des erwachten Kapitalismus, des Imperialismus und des hegemonialen Anspruchsdenkens – in jenem »Griff nach der Weltmacht“ (Fritz Fischer), mit dem die Geburtsstunde der europäischen Avantgarden historisch zusammenfällt.

!AVANTGARDEN! in mitteleuropa 1910-1930. transformation und austausch lautete treffend der programmatische Titel einer Ausstellung, die 2002/2003 in München und Berlin dem nationalstaatlich verstellten Blick ein europäisches Terrain eröffnete. Nicht allein Deutschland, sondern auch das heutige Jugoslawien, Tschechien, Kroatien, Slowenien, Ungarn, Österreich, Rumänien und Polen traten in den Vordergrund, auf eine Weise, die auf medienästhetische Vernetzungen verwies, wo bislang künstlerische Spezialprofile erschienen waren, die subkutane Kommunikationen zwischen Prag, Budapest, Wien und Berlin, zwischen Weimar und Bukarest, Dessau und Zagreb ans Licht brachte, Prozesse des Austauschs, die das Verschwinden eines hegemonialen Kulturdiskurses plausibel machte, eine Ausstellung, die Belgrad und Ljubljana, Poznań und Krakau, Warschau und Łódź so miteinander ins Spiel brachte, dass die mittlerweile legendären Entwicklungen in der Schweiz, Italien und Frankreich mit den signifikanten Strömungen Dadaismus, Futurismus und Surrealismus und den Avantgarde-Leuchttürmen Zürich und Paris, ein Gegengewicht erhielten, wie es wenige Jahr zuvor mit der Einbettung des Londoner Imagismus und Vortizismus (Orchard 1996) ins Spektrum der klassischen Avantgarden gelungen war. Dass in diesen Zusammenhang auch der russische Futurismus der Jahre 1917-1925 einzubeziehen ist, die kulturevolutionären Aktivitäten von LEF bis Majakowski, und ebenso die in Südamerika, insbesondere in Brasilien, entstehenden Avantgardebewegungen versteht sich von selbst.

Ihre europäischen Dimensionen sind eines der beiden Gütesiegel der klassischen Avantgarden – ihr zweites ist der Medienumbruch, der mit ihnen einhergeht. Eine Bestimmung der Avantgarden anhand der programmatischen Zielsetzung einer Revolutionierung der menschlichen Lebensverhältnisse insgesamt, wie sie Peter Bürger verschiedentlich unternommen hat (Bürger 2002), erscheint einzig im Hinblick auf die frühen sowjetischen Impulse sowie auf die zuletzt hervorgetretene unter den klassischen Avantgarden legitim, den Surrealismus und seine – sehr kurzlebige – emphatische Begrüßung der Oktoberrevolution. Doch dieses Merkmal ist nicht verallgemeinerbar. Die avantgardistischen Bewegun-

gen haben, freilich im Sog des ersten futuristischen Manifests aus dem Jahr 1909, nicht das Leben, sondern die Sprache der Künste und die Wahrnehmungsformen der Menschen verändert. Die Erfindung der Kinetographie, die Dynamik der bewegten Bilder weist den Avantgarden die Richtung und bestimmt ihre historische Signatur. Diese führt zur Auflösung der Texte in Bilderschriften, zur typographischen Subvertierung diskursiver Kohärenz. Das heißt: Es sind nicht politisch-soziale, es sind nicht einmal in erster Linie literarische Avantgarden oder Avantgardebewegungen der bildenden Kunst, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts Veränderungen der Wahrnehmungsformen von epochalen Dimensionen hervorrufen. Sondern es sind Medienavantgarden, in einem emphatischen und umfassenden Sinn des Wortes, deren Strategien auf die Destruktion ästhetischer Konventionen zielten, auf die Unterminierung linearer Strukturen, die Dynamisierung der Perzeption und die Neuformierung von Ausdrucksmöglichkeiten im Zeichen der – damals – neuen Medien.

III.

Lässt sich Kultur als symbolischer Verständigungszusammenhang von Menschen verstehen, dann liegt die Frage auf der Hand, nach welchem Zeitmaß und in welchen Rhythmen sich der Prozess kultureller Entwicklungen organisiert (Schnell 2006). Wann, so kann man diese Frage pointieren, kommt es in der Kulturgeschichte zu Umbrüchen, die qualitative Veränderungen mit sich führen, Veränderungen, an deren Ende nichts mehr so ist, wie es einmal war? Immer dann, wenn sich ein kulturelles System oder Subsystem erschöpft hat, wenn es leer geworden ist, wenn es aus sich heraus keine Antworten mehr findet auf die Fragen, die sich ihm stellen, auch dann, wenn es zu langsam geworden ist im Verhältnis zu den Beschleunigungsfaktoren, welche die umgebenden Teilsysteme bestimmen – immer dann setzen Störungen ein, die das kulturelle System oder das Subsystem in Frage stellen (Schnell 2005). An diese systemtheoretisch orientierte Beobachtung ließe sich eine chaostheoretisch orientierte Folgerung anschließen: Die Richtung der Veränderung des kulturellen Systems oder Subsystems ist grundsätzlich unbestimmt. Es kann zu Dynamisierungen, aber auch zu Rückwendungen kommen, selten zum Stillstand, bisweilen zur Implosion, und häufig entstehen Mischformen, aus denen Kräftekonstellationen nicht vorhersehbaren Ausmaßes hervorgehen.

Ob deshalb von einem ›Fortschritt‹ die Rede sein kann, ist freilich die Frage. Ist es, zum Beispiel, ein Fortschritt, dass sich der Begriff der

Avantgarde heute kaum mehr mit dem traditionsreichen Unterhaltungs- und Bildungsmedium Buch verbindet? Der Begriff ›Fortschritt‹ hängt heute eher mit einem Medienumbruch von globalen Dimensionen zusammen, der dem literalen Diskurs möglicherweise gerade entgegenarbeitet. Sein nicht nur symbolischer Inbegriff ist der Computer, sein grundlegendes Verfahren heißt Digitalisierung. Diese hat eine aufschlussreiche Geschichte durchlaufen (zum Folgenden Schnell 2000: 237ff.). Die Entwicklung der Computer-Vorläufer kennzeichnet medien- geschichtlich wie medientechnisch die unmittelbare Verbindung von Re- chentechniken mit Schrift- und Drucksystemen. Datenträger sind seither nicht mehr mechanische Speicher wie etwa Lochkarten, sondern an ihre Stelle sind magnetische Speicher, also etwa Disketten oder Magnetplat- ten getreten, inzwischen auch optische Speicher, die den mittlerweile geläufigen Namen CD-ROM (= Compact Disk Read Only Memory) tra- gen. Diese neueren Verfahren basieren auf der elektronischen Verarbei- tung von Daten (EDV), die ihrerseits auf der Digitalisierung von Infor- mationen beruht. Der Begriff Digitalisierung bezeichnet bekanntlich ein binäres, das heißt ›zweiwertiges‹ Schreibsystem – man könnte auch von der künstlichen Sprache des Computers sprechen. Diese binäre Schreib- weise besteht aus der denkbar kleinsten zweiwertigen Schreibeinheit, die zugleich sein elementares Ausdruckselement bildet, nämlich Null oder Eins. Diese kleinste Einheit nennt man *bit* (von engl. »binary digit« = »zweiwertige Ziffer«). Mit solchen binären Codes lassen sich im Grunde alle Zeichen und Symbole darstellen, mit nur 6 bit bereits 64 Zeichen. Die bit übersetzen lebendige Realitätszusammenhänge in arithmetisch gefasste Abstraktionen. Die Geschwindigkeit, in der Computer heute rechnen, und die gewaltige Kapazität, die sie vermöge der »Chip« ge- nannten Speichereinheiten besitzen, erlaubt es, die von ihnen verarbeiteten Kommunikationsverläufe inzwischen in mehreren Gigabyte an- zugeben (*giga* als Zahlenbegriff für eine Milliarde, *byte* als Begriff für eine achtstellige Binärzahl).

Es ist dieser Prozess der Digitalisierung, also die Umwandlung von analogen in digitale Formen der Verarbeitung von Informationen, der einen Medienumbruch von gegenwärtig noch kaum absehbaren Dimen- sionen eingeleitet hat. Um sich diese Dimensionen in ihrer Tragweite für die Literatur vor Augen zu führen, erscheint zunächst eine grundsätz- liche, kategoriale Differenzierung hilfreich: die Unterscheidung zwischen ›Literatur im Netz‹ und ›Netzliteratur‹. ›Literatur im Netz‹ – damit sind, legt man einen weiten Begriff von ›Literatur‹ zugrunde, generell tex- tuelle ›Zeichen‹, auch solche der Bilder›sprache‹ gemeint. Sie erscheinen in einem neuen Medium, aber es sind die bekannten und vertrauten

Strukturen, die erscheinen. Denn das Internet ist im Grunde genommen nichts anderes als ein gigantischer Katalog, der seine ins Unendliche reichende, tiefenstrukturelle Staffellung der Vernetzung von Computern und Computersystemen verdankt. Es handelt sich bei diesem Katalog um »Literatur« in einem weiten Sinn, die ins digitale Medium verschoben wurde. Sie präsentiert sich, wenn sie durchdacht entwickelt ist, auf eine dem Bildschirmmedium angemessene Weise. Doch weder die informationstechnologisch ermöglichten Kopplungen und Schaltungen noch die Präsentation des Computerdesigns auf dem Bildschirm, die »Benutzeroberfläche«, haben die Inhalte und die textuellen, ikonischen oder graphischen Erscheinungsformen solcher »Literatur im Netz« strukturell verändert. E-Mails, Chatforen oder Mitschreib-Projekte sind zwar erst durch das Internet möglich geworden, doch reproduzieren sie Formen der Kommunikation, die es immer schon gab: Nachrichtenübermittlung, Gespräch, Literatur.

IV.

Auch die buchstäblich »ins Netz gestellte« Literatur ist in erster Linie »Literatur« in einem traditionellen Sinn des Wortes. Deshalb erscheinen Buchveröffentlichungen von Netzforen, auch wenn sie von Autoren betrieben werden, als kuriose Publikationsprojekte (zum folgenden Schnell 2003: 580ff.). Drei Beispiele seien genannt. *Abfall für alle* – mit diesem reißerischen Titel (im Untertitel genrespezifisch akzentuiert als *Roman eines Jahres*) hat Rainald Goetz bereits 1999 seine alltägliche Textproduktion aus dem Internet publiziert. *Abfall für alle* ist ein Titel, der den Aufbewahrungs- und Haltbarkeitswert von Goetz' eigenen Tagebuchaufzeichnungen ebenso plastisch und drastisch charakterisiert, wie er ironisch vorausentwarf, was von den gleichzeitig entstehenden Internet-Bemühungen seiner Kollegen zu halten sei. Beispielsweise vom Projekt »Literatur im Netz« mit dem sprechenden Titel *Null* – im Internet zu finden auf der Website www.dumontverlag.de/null –, das Thomas Hettche und Jana Hensel im Jahr 2000 herausgegeben haben. Diese »Millenniums-Anthologie« (Hettche) entstand zwischen dem 1. Januar und dem 31. Dezember 1999 als eine Art Autoren-Chat, der im Netz, so die Herausgeber, »eine eigene Atmosphäre und Dynamik« entwickelt habe. Doch die zeitliche Entfernung zum aktuellen Austausch hat die Einzigartigkeit der Entstehungsatmosphäre ebenso entschwinden lassen, wie das Distributionsmedium Buch das Produktionsmedium Computer entrückt hat. Was im Netz als Chat einmal den Witz und den Charme der Sponta-

neität besessen haben mag, die Qualität eines öffentlich geführten Tagebuchs, wirkt in Buchform deplaziert. Daran ändert auch die Teilnahme von Autoren wie Burkhard Spinnen, Dagmar Leupold, Helmut Krausser oder Marcel Beyer am gemeinsamen Gespräch nichts, ebenso wenig die kokett-anachronistisch nicht aufgebundenen und nicht aufgeschnittenen Seiten des Buchs. Vergleichbares lässt sich sagen über *the Buch. Leben am pool* (2001), herausgegeben von Sven Lager und Elke Naters. Auch dies ein Literaturforum des Jahres 1999 (www.ampool.de), mit exklusiv geladenen Gästen, zwischen New York, Bangkok, Los Angeles und Berlin in vielerlei Weltgegenden verstreut – doch auch hier prägt das Medium Internet nur Sukzession und Präsentation der Texte, die zudem durch die Buchform wieder revidiert wird. Und auch die Inhalte, auf deren Diskussion die Autoren sich einlassen, unterscheiden sich nur graduell von der Beliebigkeit, mit der in anderen Chatrooms des Internet die Persönlichkeit ausgestellt und das Private veröffentlicht wird. Immerhin hatte – ein bemerkenswerter Betriebsunfall – die Website www.ampool.de zwischenzeitlich geschlossen werden müssen, weil unbekannte Hacker den exklusiven elektronischen Sperrriegel durchbrachen und unter den Namen der etablierten Autoren eigene Texte veröffentlichten.

»Netzliteratur« hingegen – in einem strengen Sinn – entsteht durch das digitale Medium und in diesem. Sie verdankt ihre Struktur wie ihre Ästhetik der Basistechnologie »Digitalisierung«. Sie kann deshalb Verfahrensweisen adaptieren oder entwickeln, wie sie ausschließlich innerhalb des Mediums Computer möglich sind: Interaktivität, Hypertextstruktur, Intermedialität, Multimedialität, Hybridität. Statt der Sukzession und Unilinearität des Erzählens »in der Zeit« entwickelt sich die »knoten« förmige Organisation des Datentransfers über Links im Raum des Netzes. Verräumlichung, Verzweigung, Vertiefung sind die computergenerierten Determinanten, nach denen sich neue Strukturen einer veränderten literalen Kultur ausbilden. Zu deren unverwechselbarer Identität gehören – neben dem Hypertext-Link – das Bild, das den Text visuell, der Ton, der ihn akustisch, die Bewegung, die alle Zeichen dynamisch entgrenzt. Die interaktive und kooperative Dimension des digitalen Zeitalters verändert den Begriff der Autorschaft. Die Computerbetriebssysteme bestimmen, was und auf welche Weise in der und als Netzliteratur »erzählt« werden kann (text+kritik 2001).

Ein spannendes Beispiel für die produktiven Potenzen, die solchen literarischen Neu-Entwürfen eigen sind, hat Susanne Berkenheger mit ihrem Beitrag für einen Internet-Literaturwettbewerb vorgelegt: *Zeit für die Bombe* (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/berkenheger/Los.htm>).

Es handelt sich um einen virtuos in unterschiedliche literarische Genres (Abenteuer-, Liebes-, Kriminal-, Agenten- und Gesellschaftsroman) hinein spielenden Text. Seine Ästhetik entspringt nicht allein den zahlreichen Wahlmöglichkeiten, die er den Leserinnen und Lesern in Form alternativer Links, verbunden mit vielfältigen Handlungsalternativen, immer aufs neue bietet, sondern vor allem auch den optischen Signalen, den typographischen und visuellen Reizen, die von der Bildschirmoberfläche ausgehen. Auf diese Weise entfaltet sich ein facettenreiches Spiel mit Erwartungen und Enttäuschungen, Möglichkeiten und Notwendigkeiten, Neugier und Gestaltungslust, ein Spiel im Netz, dessen Grundtextbestand vergleichsweise schmal ist (etwa 40 Seiten ›Basistext‹-Bausteine sind gezählt worden). Doch die Kombinationsmöglichkeiten sind – nahezu – unendlich: Kaum eine der ›Lektüren‹, die sie bereitstellen, dürfte eine andere wiederholen.

Es gibt freilich heute nicht nur eine rechnergestützte ›Netzliteratur‹, sondern es gibt auch eine avantgardistische Literatur, die – als Literatur – digitale Verfahrensweisen in ihre Ästhetik aufgenommen hat. Beispielhaft gilt dies für die digitale Ästhetik der *Anderswelt*-Romane Alban Nikolai Herbsts (Schnell 2003: 598ff.). Die Romane dieses Autors kennen keine dominante, prägende Erzähl-Instanz. Seine Orte sind entwirklicht, ohne spezifische Qualität, und das heißt: gegeneinander austauschbar. Seine Figuren haben keine Identität, sondern stellen Projektionsflächen dar. Die Handlung hat nicht einen roten Faden, sondern besteht aus vielfältigen, miteinander vielfach verflochtenen Codes und Programmen, die die Träger eines Namens kreieren und löschen können. Die Figur namens ›Hans Erich‹ (= Er + Ich) Deters, die zu Beginn von *Thetis Anderswelt* erscheint, taucht nur eben auf und verschwindet wieder, nimmt unterschiedliche Namen, auch den des Autors, und changierende Profile an, erscheint, ohne sie selbst zu sein, und verschwindet in Handlungsnebenräumen, während andere Figuren an Deters' Stelle treten, ›holomorfe‹ Computerprogramme eher als Menschen, doch diesen bis zur Austauschbarkeit ähnlich – all dies eine auf den ersten Blick verwirrende und doch bis ins kleinste Detail ausgeklügelte erzählerische Feinarbeit.

Die Maschine als Mensch, die Programmiersprache als universelle Kommunikation – Herbsts Romane stellen das Paradox einer digitalen Ästhetik in Romanform dar, mit den Widersprüchen, die darin objektiv liegen: die Sukzession der Abfolge von Seiten im Buch steht quer zu einer inhaltlich nicht linear oder chronologisch, sondern hypertextuell organisierten Handlungsstruktur. Ein Erzähler ist darin nicht erkennbar. Keine poetische oder poetologische Instanz gebietet über diesen digitalen Kosmos. Seine Abgründe und Abstürze sind auopoetischer Art. Das Er-

zählsystem generiert sich selbst. Es treibt von einer Fantastik in eine andere und in unendlich viele weitere, bestimmt durch Avatare, die Objekte und Opfer von Experimenten werden, aber auch lernbegabt und handlungsfähig sind. ›Anderswelt‹ heißt künstliche Welt, auch Welt der künstlichen Intelligenz. Über Hunderte von Seiten entfaltet sie sich im ersten Band entsprechend ihren eigenen Programmierungen und setzt sich fort im zweiten Band, mit der Konsequenz gelöschter Spuren, überschriebener Figuren und vervielfachter Profile. Es ist eine Ästhetik des kühl kalkulierenden digitalen Zeitalters und der gentechnischen Manipulationen. Was als Maßstab zur Beurteilung dieser Literatur zählt, ist derjenige einer Moderne, die auf der Höhe ihrer Zeit ist. Alban Nikolai Herbst hat alle Standorte des Beobachtens, Subjektivierens und Perspektivierens verlassen. Seine Erzählinstanz hat sich in der Immanenz simultaner Möglichkeiten aufgelöst. Die Selbstreflexivität ist konstitutiver Bestandteil des autopoietischen Systems geworden. Und die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt, Original und Kopie wird, in anthropologischer wie in ästhetischer Hinsicht, obsolet. Dieses Verfahren stellt womöglich die am weitesten vorangetriebene literarische Ästhetik im Zeitalter der Digitalisierung dar: eine Antwort der Prosa auf den Medienumbruch im Zeichen des Computers, die dessen Signatur in die Organisation ihrer eigenen Zeichen aufgenommen hat.

V.

Als Gegenstück hierzu kann eine Literatur gelten, die sich einer hochmodernen, technologisch inspirierten Thematik angenommen und doch die ›klassischen‹ Traditionslinien und Erzählformen des Romans bewahrt hat. Ein herausragendes Beispiel hierfür bietet der Romanautor Haruki Murakami, nicht nur seiner weltweiten Resonanz wegen:

»Haruki Murakami gilt als der erfolgreichste japanische Autor der Gegenwart. Seine Romane, Erzählungen und Kurzgeschichten verkaufen sich weltweit in Millionenaufgaben, und vor allem junge Menschen sehen in ihm einen Vertreter ihrer Gefühle. Er schreibt über Verlust und Liebe, Lust und Verlangen. Über Ängste und Zweifel, dunkle Kräfte und Hoffnung, immer wieder über parallele Welten, ›die Realität selbst ist ein Fake‹. Katzen können sprechen in seinen Werken, Fische regnen vom Himmel, Prostituierte zitieren Hegel, Riesenfrösche retten Tokio vor Erdbeben. Es sind Achterbahnfahrten für die Sinne. Murakami packt den Leser und nimmt ihn mit auf einen Trip, von dem er selbst nicht zu wissen scheint, wo der enden wird. Real und surreal werden eins auf dieser Reise.« (stern 50/2005)

Diese Anmerkungen geben die Wahrnehmungen auf Haruki Murakami in Deutschland präzise wieder, vermutlich sogar die der lesenden westlichen Welt insgesamt. Hinzuzufügen wäre allenfalls, dass sich diese Wahrnehmungen von denen in Japan unterscheiden, wo konservative Kritiker den Bestsellerautor als allzu ›unjapanisch‹ kritisiert haben sollen. Dem entgegen steht allerdings die Information, daß dieser Autor in Japan bislang immerhin zwei Millionen seiner Werke verkauft hat, ganz abgesehen davon, dass man in Japan insgeheim (und gelegentlich auch gar nicht so sehr geheim) auf den nach Kawabata Yasunari und Oe Kenzaburo dritten japanischen Literaturnobelpreisträger hofft.

Einer der meistgelesenen Romane Murakamis, *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt* (Murakami 2000) verdient eine genauere Lektüre, gerade auch unter dem thematischen Aspekt ›Literale und visuelle Kultur‹. Die Zweiteilung des Titels repräsentiert die Struktur des Werks. Es handelt sich um die montageartige Verzahnung zweier Romane, die auch ohne einander, je für sich, Bestand haben könnten. *Hard-boiled Wonderland* erzählt die Geschichte eines Japaners von etwa fünfunddreißig Jahren, der, in Tokio lebend, eine Fülle verwirrender Abenteuer durchlebt. Er gerät zwischen die Mahlsteine zweier konkurrierender Organisationen, von denen die eine »das System«, die andere »die Fabrik« heißt, Organisationen, die um Macht und Einfluss kämpfen, um die Beherrschung eines Codes, der das Bewusstsein zu steuern, mithin die Menschen zu manipulieren und am Ende die Weltherrschaft zu garantieren vermag. *Das Ende der Welt* erzählt die Geschichte eines Mannes von ebenfalls etwa fünfunddreißig Jahren, der in den Bannkreis einer völlig entindividualisierten Welt eintritt, einer Welt ohne Psyche und ohne Erinnerung, ohne Willen und ohne Triebe, einer sich selbst genügenden Welt, in die einzutreten nicht weniger, aber auch nicht mehr erfordert, als den eigenen Schatten einem Wächter zu überlassen, und der zu entrinnen sich als unmöglich erweist.

Es handelt sich mithin um zwei deutlich voneinander unterschiedene Narrative. *Hard-boiled wonderland* zitiert die Megalopolis Tokio. Verschiedene Orte, Plätze und Stätten werden genannt, freilich eher nach Art einer ikonographischen, gewissermaßen statistischen Erwähnung, die nichts weiter ist als eben dies: ein Zitat, dem keine Referenz entspricht. Wer Tokio nicht kennt, dem wird mit Namen wie Shibuya oder Azabu nur ein leerer Signifikant genannt – Ortsbeschreibungen oder Schilderungen großstädtischer Atmosphäre fehlen. Wer Tokyo aber kennt, dem nützt das nichts. Er wird mit Hinweisen bedient wie dem folgenden: »Die Ginza-Linie wird auf den Plänen immer gelb dargestellt. Warum, weiß ich nicht, jedenfalls gelb. Bei der Ginza-Linie fällt mir deshalb immer

gelb ein« (Murakami 2000: 407). Man könnte von einem Großstadt-Narrativ sprechen, das einer leergewordenen Signifikantenkette am Ende des 20. Jahrhunderts Ausdruck gibt. Wenn sich noch etwas abspielt, das des Erzählens wert ist, so befindet sich dessen Zentrum unterhalb der großen Städte, buchstäblich in der Unterwelt der Stadt Tokio, im Kanalsystem, in Höhlen und Gängen, Schleusen und Fluten, die ihrerseits atavistische Monster beherbergen, Blutegel und ›Schwärzlinge‹ genannte menschenfressende Ungeheuer, die sich anschicken, die Stadt zu unterwandern und auf sie überzugreifen. Das Narrativ ›Großstadt‹ findet sich bei Murakami mithin als ein vollständig veräußerlichtes Erzählmuster, das die Erzählentwürfe des 20. Jahrhunderts voraussetzt, um sie hinter sich zu lassen.

Anders das zweite Narrativ mit dem Titel *Das Ende der Welt*. Murakami soll – so teilt der Übersetzer in einem Nachwort mit – diese zweite Geschichte zuerst 1980 unter dem Titel *Machi-to, sono futashika-na kabe* (etwa: ›Die Stadt mit der ungewissen Mauer‹) veröffentlicht haben. Er hielt sie seinerzeit jedoch für misslungen, überarbeitete sie und montierte die Neufassung in den Roman *Hard-boiled wonderland* ein. Es handelt sich um eine sehr »andere Welt«, ein Heterotopos hinter einer von innen unüberwindbaren Mauer. Wie man diesen Ort erreicht, bleibt zunächst rätselhaft. Wer in diese Welt eintritt, muss seinen Schatten einem Wächter übergeben, in der Gewissheit, diesen Schatten – ein *pars pro toto* des Gedächtnisses und der Erinnerung, der Liebesfähigkeit und der Identität, kurz: der Seele – diesen Schatten also am Ende zu verlieren und auf diese Weise sich einzurichten im Gefängnis einer märchenhaften Welt, ohne Zeit und ohne Fortschritt, belebt durch »goldene Tiere«, Einhörner, deren Emblematisierung der Geschichte signalisiert, inmitten eines Jahreszeitenzyklus, der sich selbst genügt: »Jetzt im Herbst kauert ein jedes still an seinem Platz, ihr langes goldenes Vlies leuchtet in der Abendsonne. Vollkommen regungslos wie in den Boden eingelassene Statuen warten die Tiere mit erhobenen Köpfen, bis die letzten Lichtstrahlen des Tages im Ästemeer des Apfelwäldchens versunken sind. Als die Sonne schließlich untergeht und sich blaue Dunkelheit über ihre Leiber legt, senken sie die Köpfe, betten ihr weißes Horn auf den Boden und schließen die Augen. So geht ein Tag in der Stadt zu Ende.« (Murakami 2000: 31) Das Schopenhauersche Ideal »Quietiv des Willens« – in dieser Welt ohne Willen und Vorstellung ist es verwirklicht. Die Arbeit der Menschen, die hier leben, erfüllt keine Funktion und besitzt keinen Zweck – sie genügt sich selbst. Eine paradiesische Welt voller Unschuld, die ihre Gefährdungen lediglich aus den Unbilden der Natur – den harten Wintern, den unwegsamen Waldgebieten – bezieht, kein Schlaraffenland, sondern eine Utopie der Ziel- und Sorgenlosigkeit. In ihr vertreibt sich

der Ich-Erzähler die Zeit in einer Bibliothek mit dem Lesen alter Träume, die er tastend den Schädeln toter Einhörner entnimmt.

Das Formprinzip, durch das Narrativ I und Narrativ II miteinander verbunden sind, ist das der Montage. Kapitelweise wechseln die beiden Romanteile einander ab, und zwar so, dass sie am Ende aufeinander zulaufen, ohne explizit ineinander über- oder aufzugehen. Und doch verweisen sie aufeinander, und zwar über den jeweiligen Ich-Erzähler, den ich zur besseren Unterscheidung von nun an Erzähler I und Erzähler II nennen werde. Denn – Sie haben es natürlich längst erahnt – die jeweils etwa fünfunddreißigjährigen Ich-Erzähler der beiden Romanteile sind ein und dieselbe Person. In *Hard-boiled Wonderland* fungiert der Erzähler I als Objekt eines genialen Professors, dem es gelungen ist, den »Psychokern«, das heißt: die Persönlichkeitsstruktur einer Reihe von Probanden zu isolieren. Alle Probanden seiner Versuchsreihe sterben auf unerklärliche Weise, nur der Ich-Erzähler funktioniert dauerhaft wie eine über Kodesignale zu bedienende Black Box über die ins Gehirn implantierten Schaltstellen oder Weichen. Gerade deshalb aber gerät er ins Visier und damit zwischen die Fronten des »Systems« und der »Fabrik«, zwei Institutionen, die auf Datenjagd sind: das »System«, eine Art staatlicher Instanz mit dem Anspruch, »den Schutz des Datencopyrights« (Murakami 2000: 391) zu sichern, die »Fabrik«, eine Art Mafia, um Daten zu stehlen und sich auf diese Weise Machtsphären zu erobern. Wobei offen bleibt, ob beide Institutionen einander nicht in Wahrheit gegenseitig zuarbeiten »wie die linke und die rechte Hand ein und derselben Person« (S. 390). Dies schließt freilich nicht aus, sondern – im Gegenteil – generiert Konfliktlinien, denen am Ende von Narrativ I Erzähler I zum Opfer fällt. Denn in die Konfliktkonstellation von »System« und »Fabrik« gerät das Labor des Professors. Es wird zerstört und mit ihm alle Unterlagen, die dem freigeschalteten, im Hirn des Erzählers I wirkenden Implantat des Professors Einhalt gebieten könnten. Erzähler I steuert auf einen vollständigen Ich-Verlust zu. Er verliert am Ende sein Erinnerungs- und damit sein Orientierungsvermögen samt Psyche und Willen. Er verliert seine Identität.

Das Raffinement der Montage Murakamis besteht nun darin, bereits zu Beginn, nämlich im zweiten Kapitel des Gesamtromans, zugleich dem ersten des Romanteils mit dem Titel *Das Ende der Welt*, jenen entindividualisierten Erzähler II auftreten zu lassen, dessen Ich-Verlust der Leser erst gegen Ende von Narrativ I erahnen kann. Mit anderen Worten: Der *plot* von Narrativ I erzählt die Geschichte eines Erzählers I, der seine Ich-Identität verliert, der *plot* von Narrativ II die Geschichte eines Erzählers II, der seinen Ich-Verlust bereits erlebt hat. Erzähler II ist jener Erzähler I

aus dem wuchernden Moloch Tokio, das in Narrativ I entfaltet wird. Er befindet sich nun, wie der Professor ihm in tröstender Absicht zusichert, in einer Welt, in der sich »alles wiedergewinnen« lässt, was im Narrativ I »verloren« gegangen ist: »»Alles, was Sie hier verloren haben, und alles, was Sie zu verlieren im Begriff sind««, so der Professor, werde Erzähler I in jener anderen Welt wiedergewinnen, in der er sich als identitäts- und gedächtnisloser Erzähler II bewegen wird. Und zwar buchstäblich ausweglos: Erzähler II versucht, immer wieder angeregt durch seinen immer substanzloser werdenden Schatten, seine Existenz in jener »anderen Welt« des Narrativs II zu revidieren, mithin die Mauer der Stadt zu überwinden, doch sein Vorhaben misslingt. Am Ende des Narrativs II verfolgt Erzähler II die vage Möglichkeit, dieser anderen Welt zu entkommen, nicht weiter. Er gibt auf, er richtet sich ein am »Ende der Welt«.

Soweit eine knappe Strukturskizze der signifikanten inhaltlichen Elemente dieser nicht eben subtilen und doch raffiniert durchgeführten Montage. Was sie über ihr Raffinement hinaus charakterisiert, sei mit wenigen Hinweisen zumindest angedeutet. Haruki Murakami ist als Autor zugleich ein offenbar unersättlicher Leser von einschlägiger Kriminalliteratur. Schon der Teiltitel *Hard-boiled Wonderland* deutet auf die Welt der ›hard-boiled mysteries‹ und des ›film noir‹. Erzähler I berichtet nicht nur aus der Ich-Perspektive von Ereignissen – von Überfällen, Schlägereien und Mordanschlägen –, die eines Philipp Marlowe, eines Sam Spade oder eines Mike Hammer würdig wären; nicht nur lebt er wie diese am Nullpunkt einer funktional eingeschränkten Berufsperspektive, nämlich der des Daten- und Informationsverarbeiters, die zudem akzentuiert ist durch *fast food* und entschlossene Alkoholzufuhr. Sondern er berichtet hierüber auch im Stile von Raymond Chandler oder Dashiell Hammett, Raymond Carver, Mickey Spillane oder John Irving. Es sind Handlungsingredienzien, die sich mit solchen der Gothic Novel, mit Edgar Allan Poe und mit der Schwarzen Romantik verbinden. Damit nicht genug: Der Abstieg in die Tokioter Unterwelt und die Welt des Unheimlichen verweist auf mythologische Quellen der Antike, Orpheus und Eurydike etwa, ebenso wie auf literarische Traditionen der deutschen Früh- und Spätromantik und der Romantikkritik, von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* über E.T.A. Hoffmanns *Elixire des Teufels* bis zu Heinrich Heines *Harzreise*. Und nicht ohne Grund tragen die Figuren in Narrativ II keine individuellen, sondern emblematische Namen: der Wächter, der als Türhüter fungiert, verweist auf Franz Kafkas *Vor dem Gesetz*, die Bibliothekarin auf Elias Canettis *Blendung*, der Colonel auf Francis Ford Coppolas filmische Adaption von Joseph Conrads *Heart of Darkness*.

Angesichts dieser Indizienfülle liegt eine literaturgeschichtliche einschlägige Zuordnung dieses Textes nahe: Er zählt nach den gängigen Kriterien zur Postmoderne oder, um es denn doch etwas weniger plakativ zu sagen, zu dem, was Raymond Federman als ›Surfiction‹ bezeichnet hat: eine Literatur, »die versucht, die Möglichkeiten der Literatur jenseits ihrer Grenzen auszuloten; jene Art von Literatur, die Traditionen in Frage stellt, von denen sie beherrscht wird; jene Art von Literatur, die ständig den Glauben an die Vorstellungskraft des Menschen wachhält, statt den Glauben an die verzerrte Sicht des Menschen auf die Realität; jene Art von Literatur, die die spielerische Irrationalität des Menschen offenbart statt seine selbstgewisse Rationalität« (Federman 1992: 62). ›Surfiction‹ nennt Federman diese Literatur, in bewußter Analogie zum Surrealismus: »nicht, weil sie die Realität nachahmt, sondern weil sie die Fiktionalität der Wirklichkeit offenlegt« (Federman 1992: 62). Wer so argumentiert, kann sich zudem auf Äußerungen des Autors selbst berufen, der gelegentlich gesagt hat: »Ich glaube an die Kraft einer Geschichte. [...] Ich schreibe Romane. Normalerweise sind mir Tatsachen und Fakten also egal. Die Wahrheit ist mir auch egal. Die Substanz muß rüberkommen, mehr nicht, und das geht nur, wenn die Komposition stimmt.« (Murakami 2003).

Die ›Substanz‹ von Murakamis Roman besteht in der Korrelation zweier unterschiedlicher Welten. Die Komposition repräsentiert die Makromontage der beiden Romanteile. Will man ein Fazit aus ihrer kompositorischen Struktur ziehen, so lässt sich dieses thesenhaft folgendermaßen pointieren: Murakami verfährt auf eine paradoxe Weise orthodox, da er sein avanciertes Sujet mit traditionellen erzählerischen Mitteln zu bewältigen versucht. Beispielhaft hierfür stehen die zitierten Dialoge des Erzählers I mit dem Schatten und des Erzählers II mit dem Professor. Die ›wonderland‹-Welt des Kunst-Tokios in Narrativ I ebenso wie die geschlossene Welt in Narrativ II binden das Sujet des Romans, das in einem weiten Sinn dem Diskursbereich der Neurobiologie und der Gentechnik zugehört, zurück an literarische Konventionen und Traditionen, der ›hard-boiled novel‹ und des ›film noir‹ ebenso wie an die des Kunstmärchens und der klassischen Symbolbildung. Das Teilsystem Literatur überlebt auf diese Weise überaus erfolgreich, und zwar in dem Maße, wie es unterkomplex strukturiert ist – unterkomplex im Verhältnis der literarischen Ästhetik zu den Komplexitätsgraden der Wirklichkeit, in der wir uns befinden. Zu vermuten ist deshalb, dass die Traditionsanteile seiner Literatur die Voraussetzungen für den Erfolg Murakamis darstellen, im Westen wie in Japan.

VI.

Das Verhältnis literaler und visueller Kultur, so lässt sich am Ende solcher Lektüren resümieren, ist durchaus nicht im Sinn einer kulturhistorisch entschiedenen Dominanz der Visualität über die Literalität zu bestimmen. Auch dort, wo zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie im Übergang zum 21. Jahrhundert avantgardistische Impulse sich primär visuell geprägter Zeichen bedienen, bleibt die Semiotik der literalen Welt erhalten, und zwar in unterschiedlichen Mischformen, von der Netzliteratur in der strengen Bedeutung dieses Begriffs bis hin zu einem Romantypus, der inhaltlich durch die neuen Informationstechnologien und formal durch die Postmoderne geprägt ist.

Von einem Ende des Gutenberg-Zeitalters kann mithin keine Rede sein – wohl aber von einer Wandelbarkeit der literalen Kultur, die von deren ungebrochener Innovations- und Regenerationsfähigkeit zeugt. Sie stellt diese Qualitäten gegenwärtig insbesondere dort unter Beweis, wo sie digitale Techniken in ihre textuellen Strategien nicht nur inhaltlich aufnimmt, sondern sich durch deren technologisches a priori bis in die Feinheiten ihrer Formensprache bestimmen lässt. Freilich verändert sich damit zugleich der Status dessen, was heute ›Avantgarde‹ heißen kann. Denn mit der produktiven Auf- und Übernahme digitaler Techniken in literarische Schreibweisen definiert nicht mehr – wie noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts – die Produktiv- und Sprengkraft ästhetischer Subjektivität den Entfaltungsspielraum dessen, was an avantgardistischen Potentialen freisetzbar ist. Sondern diese bleiben – im Übergang zum 21. Jahrhundert – verwiesen auf die technologischen Rahmungen, Fundierungen und Steuerungen, die das Zeitalter der Digitalisierung ihnen bereitstellt.

Literatur

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (2001): text+kritik, Heft 152: Digitale Literatur, München.

!AVANTGARDEN! in mitteleuropa 1910-1930. transformation und austausch (2002/2003) (Ausstellungskatalog), München und Berlin.

Benjamin, Walter ([1928] 1972): Einbahnstraße, in: ders.: Gesammelte Schriften. Band IV.1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bürger, Peter (2002): Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Federman, Raymond (1992): Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Molzahn, Johannes ([1928] 1983): Nicht mehr lesen! Sehen! In: Das Kunstblatt, 12. Jg., S. 78-82, zitiert nach: Anton Kaes (Hg.) (1983): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Murakami, Haruki (2000): Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Murakami, Haruki (2003): Mein Dunkel ist dein Dunkel. Interview von Martin Amanshauser, in: Die Welt, 16.8.2003 (www.welt.de/data/2003/08/16/153388.html).
- Orchard, Karin (Hg.) (1996): BLAST. Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918 (Ausstellungskatalog), Hannover: Nicolaische Verlagsbuchhandlung .
- Schnell, Ralf (2000): Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schnell, Ralf (2003): Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945, 2. überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schnell, Ralf (2004): Vom fin de siècle bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Franz-Josef Holznapel u.a.: Geschichte der deutschen Lyrik, Stuttgart: Reclam.
- Schnell, Ralf (2005): Die Avantgarde als Retrogarde, in: Josef Fürnkäs/Masato Izumi/K. Ludwig Pfeiffer/Ralf Schnell (Hg.): Medienanthropologie und Medienavantgarde, Bielefeld: transcript, S. 121-142.
- Schnell, Ralf (2006): Ästhetik und Poetik. Literarische Wahrnehmung und Gattungskonventionen im Zeitalter der Digitalisierung, in: Gert Mattenklott/Martin Vöhler (Hg.): Sprachen ästhetischer Erfahrung (= Paragrana. Jg. 15, Heft 2), Berlin: Akademie Verlag.

