



LITERATUR UND ÖFFENTLICHKEIT / LITERATURE AND THE PUBLIC SPHERE

Aida Bosch / Antje Kley (Hg.)

Literatur und mediale Öffentlichkeiten

Orientierende Fallstudien

OPEN ACCESS



J.B. METZLER

Literatur und Öffentlichkeit / Literature and the Public Sphere

Reihe herausgegeben von/Series edited by

Antje Kley, Institute for English and American Studies, FAU Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

Dirk Niefanger, Dept. Germanistik und Komparatistik, FAU Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

Wissenschaftlicher Beirat

Sarah Colvin, Jesus College, Cambridge, UK

Gerhard Lauer, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Mainz, Deutschland

Christine Magerski, Universität Zagreb, Zagreb, Croatia

Stephan Moebius, Karl-Franzens-Universität Graz, Graz, Österreich

Werner Sollors, Venezia, Italy

Die Reihe „Literatur und Öffentlichkeit – Literature and the Public Sphere“ präsentiert aktuelle Forschungsarbeiten zu den Produktions- und Rezeptionsbedingungen sowie den Wirkungsweisen der internationalen Gegenwartsliteratur seit 1945. Sie eröffnet ein interdisziplinäres Forum für innovative soziokulturelle, politische, institutionelle, materielle und ästhetische Untersuchungen. Die Bände der Reihe zeichnen sich durch eine vielschichtige, differenzierte und medial dynamische Konzeptionalisierung von ‚Literatur‘ und ‚Öffentlichkeit‘ aus; sie führen wegweisende Forschungen aus den Literatur- und Kulturwissenschaften, der Kultursociologie, der Medienwissenschaft und der Buchwissenschaft zusammen. Ziel der Reihe ist es, einen sichtbaren Beitrag zur Profilierung literarischer Produktion als vielfach bedingte, eigengesetzliche Praxis öffentlicher Imagination und Positionierung sowie gesellschaftlicher Selbstverständigung zu leisten. Die zweisprachige Reihe wurde im Rahmen des gleichnamigen DFG-geförderten Graduiertenkollegs an der FAU Erlangen-Nürnberg gegründet. Sie ist offen für konzeptionell kompatible Arbeiten in Form von Monographien, ausführlichen Essays oder thematischen Forschungsbänden, unabhängig davon, an welchem Ort sie erarbeitet wurden.

The series “Literatur und Öffentlichkeit – Literature and the Public Sphere” presents cutting edge research on contemporary international literatures’ conditions of production and reception as well as their public resonance since 1945. It offers an interdisciplinary forum for innovative sociocultural, political, institutional, material and aesthetic analyses. The series’ volumes converge on a multilayered, differentiated and dynamic conceptualization of ‘literature’ and ‘the public sphere’; they integrate seminal research in literary and cultural studies, cultural sociology, media and book studies. The series seeks to provide a visible contribution to articulating literary production as distinct and multiply conditioned practice of public imagining, positioning and social negotiation. The bilingual series was founded by the DFG-funded Research Training Group of the same title at FAU Erlangen-Nürnberg. It is open for conceptionally compatible work in the form of monographs, extended essays and edited volumes from anywhere in the world.

Aida Bosch · Antje Kley
(Hrsg.)

Literatur und mediale Öffentlichkeiten

Orientierende Fallstudien



J.B. METZLER

Hrsg.
Aida Bosch
Institut für Soziologie
FAU Erlangen-Nürnberg
Erlangen, Bayern, Deutschland

Antje Kley
Dept. of English and American Studies
FAU Erlangen-Nürnberg
Erlangen, Bayern, Deutschland



ISSN 3005-172X ISSN 3005-1738 (electronic)
Literatur und Öffentlichkeit / Literature and the Public Sphere
ISBN 978-3-662-69734-4 ISBN 978-3-662-69735-1 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-69735-1>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk wurde gefördert durch Institutsbibliothek der FAU Erlangen-Nürnberg.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en) 2025. Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.

Open Access Dieses Buch wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Buch enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des/der betreffenden Rechteinhaber*in einzuholen. Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jede Person benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des/der jeweiligen Zeicheneinhaber*in sind zu beachten.

Der Verlag, die Autor*innen und die Herausgeber*innen gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autor*innen oder die Herausgeber*innen übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Oliver Schuetze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Wenn Sie dieses Produkt entsorgen, geben Sie das Papier bitte zum Recycling.

In Memoriam

Dr. Jochen Venus (1969–2024)

Zusammenfassung

Der vorliegende Forschungsband geht der Frage nach, welchen Ort und welche Rolle zeitgenössische Literaturen in mediatisierten, kommerziell umkämpften und transnational vernetzten Öffentlichkeiten einnehmen. Die Fallstudien in diesem Band adressieren den digitalen Strukturwandel der Öffentlichkeit, die mediale Differenzierung und Pluralisierung öffentlicher Räume und damit verbundene ästhetische, ethische, institutionelle und politische Herausforderungen an die Produktion und Rezeption von Literatur. Anhand aktueller Beispiele werden mediale Vernetzungen von Literatur sowie die ästhetischen Möglichkeiten und kulturellen Funktionen verschiedener Medien im Vergleich und in ihrem Zusammenspiel erkundet. Auch die Bedingungen des Literaturbetriebs werden zum Thema: Regulierungen der Teil-Öffentlichkeiten, die durch technische, organisatorische oder politische Entscheidungen vorgenommen werden und die im Hintergrund des Mediengeschehens die Produktion jedes veröffentlichten Textes oder Bildes bestimmen. Gefragt wird aber vor allem nach der Rolle der Literatur für die Reflexion gesellschaftlich-politischer Fragen, zum Beispiel hinsichtlich der Bewertung unterschiedlicher Diskursformate, der Aufarbeitung historischen Unrechts sowie der Neubestimmung und Neugestaltung gesellschaftlicher Strukturen. Das Interesse des Bandes insgesamt gilt den Rollen literarischer Diskurse und des vielgestaltigen Literaturbetriebs für deliberative demokratische Prozesse.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Aida Bosch und Antje Kley	
Die weißen Räume der Literatur. Mediale Infrastrukturen als „vermachtete Arena“ literarischer Öffentlichkeit	25
Annette Gilbert	
Transformationen von Literatur in Zeiten postdigitaler Öffentlichkeiten	49
Sabine Friedrich	
„The You You Are“. TV-Serien als öffentliches Medium von Sozial- und Selbsttechnologien	83
Karin Hoepker	
Literarische Interventionen in polarisierte Öffentlichkeiten bei Claudia Rankine und Carrie Mae Weems	109
Aida Bosch und Antje Kley	
„Spukhafte Öffentlichkeit“. Nicolas Borns Roman <i>Die Fälschung</i> (1979) und seine Verhandlungen mit der außerliterarischen Realität	143
Dirk Niefanger	
<i>Lettre International</i> contra <i>Sinn und Form</i>. Über Geld und Regeln	161
Svenja Hagenhoff	
Öffentlichkeiten im Wandel. Normative Überlegungen und die Kontroverse um Maxim Billers Roman <i>Esra</i>	189
Christian Schicha	

Herausgeber- und Autorenverzeichnis

Über die Herausgeberinnen

Aida Bosch ist Professorin am Institut für Soziologie, Department Sozialwissenschaften an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Kultursoziologie; sie forscht zu visueller und materieller Kultur, zur Soziologie der Objekte, zur Geschichte und Anwendung der Philosophischen Anthropologie, zur Ritualtheorie, zur Kunst- und Literatursoziologie. Exemplarische Publikationen:

Bosch, Aida/Fischer, Joachim/Gugutzer, Robert (Hg.): *Körper – Leib – Sozialität. Philosophischen Anthropologie und Leibphänomenologie: Helmuth Plessner und Hermann Schmitz im Dialog*. Wiesbaden 2022.

Bosch, Aida/Pfütze, Hermann (Hg.): *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*. Wiesbaden 2018.

Mailadresse: aida.bosch@fau.de

Antje Kley ist Inhaberin des Lehrstuhls für Amerikanistik, insbesondere Literaturwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Sie studierte in Mannheim (Staatsexamen in Deutsch und Englisch) und an der Emory University in Atlanta, Georgia (MA in Women's Studies). Promotion in Mannheim: *„Das erlesene Selbst“ in der autobiographischen Schrift: Zu Politik und Poetik der Selbstreflexion bei Roth, Delany, Lorde und Kingston* (Narr 2001); Habilitation in Kiel: *Ethik medialer Repräsentation im englischen und US-amerikanischen Roman, 1743–2000* (Winter 2009). Weitere Forschungsschwerpunkte sind Ethik und Ästhetik, Medientheorie- und Geschichte, Literatur und Wissen sowie literarische Thanatologie. Zusammen mit Dirk Niefanger leitet sie das GRK 2806. Zusammen mit Kai Merten editierte sie *What Literature Knows: Forays into Literary Knowledge Production* (Lang 2018, DOI <https://doi.org/10.3726/b14220>). Derzeit arbeitet sie an einem Buchprojekt zum Thema „Let's Talk about Death: 21st Century Narratives of the End of Life in the US“.

Mailadresse: antje.kley@fau.de

Autor*innenverzeichnis

Aida Bosch Institut für Soziologie, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

Sabine Friedrich Institut für Romanistik, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

Annette Gilbert Department Germanistik und Komparatistik, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

Svenja Hagenhoff Institut für Buchwissenschaft, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

Karin Hoepker Institute for English and American Studies, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

Antje Kley Institute for English and American Studies, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

Dirk Niefanger Department Germanistik und Komparatistik, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

Christian Schicha Institut für Theater- und Medienwissenschaft, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland



Einleitung

Aida Bosch und Antje Kley

Unter welchen sozialen, politischen, ökonomischen und medialen Bedingungen entsteht Literatur? Und welche Effekte hat Literatur auf die sie umgebenden Umwelten? Diesen Fragen widmet sich die vorliegende Reihe, die mit diesem Band eröffnet wird. Sie ist im Umfeld des DFG-geförderten Graduiertenkollegs „Literatur und Öffentlichkeit in differenten Gegenwartskulturen“ entstanden. Im Kolleg werden Gegenwartsliteraturen unterschiedlicher Sprachen und kultureller Räume seit 1945 in Hinblick auf sich wandelnde und fragmentierende Öffentlichkeiten untersucht. Der Forschungszusammenhang zeichnet sich durch seinen praxeologischen Literaturbegriff aus, der soziokulturelle Kontexte, politische Rahmenbedingungen, institutionelle Gegebenheiten, den Literaturbetrieb und das literarische Leben in die Analyse einbezieht. Der vorliegende Band thematisiert diese Fragen und leistet einen Beitrag zur Konkretisierung des Verhältnisses zwischen Literatur und Öffentlichkeit in der Gegenwart. Die Relation zwischen politischer und literarischer Kommunikation wird anhand von acht Fallstudien untersucht, in denen sich die Perspektiven der am Kolleg beteiligten Fächer abbilden: Amerikanistik, Buchwissenschaft, Germanistik, Komparatistik, Kultursoziologie, Medienwissenschaft und Romanistik. Ausgangspunkt unserer einleitenden Überlegungen zu diesen Fallstudien ist die gegenwärtige Diskussion des Öffentlichkeitsbegriffs. Aus

A. Bosch (✉)

Institut für Soziologie, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg,
Erlangen, Deutschland

E-Mail: aida.bosch@fau.de

A. Kley

Institute for English and American Studies, Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

E-Mail: antje.kley@fau.de

© Der/die Autor(en) 2025

A. Bosch und A. Kley (Hrsg.), *Literatur und mediale Öffentlichkeiten*,

Literatur und Öffentlichkeit / Literature and the Public Sphere,

https://doi.org/10.1007/978-3-662-69735-1_1

dieser Diskussion leiten wir ein substantielles Forschungsdesiderat hinsichtlich der möglichen Funktionen von Literatur für die gegenwärtige Öffentlichkeit ab und entwickeln eine entsprechende Programmatik für den Band.

1 Forschungsdesiderat Literatur in der gegenwärtigen Diskussion des Öffentlichkeitsbegriffs

Der 2021 erschienene Sonderband 37 der Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft *Leviathan* zum Thema Öffentlichkeit postuliert einen „neuen Strukturwandel der Öffentlichkeit“, der sich aus dem Zusammenwirken von Globalisierungs-, Kommodifizierungs- und Digitalisierungsprozessen seit den 1990er Jahren vollziehe.¹ Überzeugend zeichnen die Herausgeber Martin Seeliger und Sebastian Sevignani in ihrem einleitenden Artikel „Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Demokratie: Ein neuer Strukturwandel?“ drei Phasen der Entwicklung moderner demokratischer Öffentlichkeit nach (2021, S. 17–35). *Erstens* die bürgerliche Öffentlichkeit, die mit der Aufklärung entstanden ist (Habermas 1962) und ihre Legitimität nicht mehr aus Gottesgnadentum, sondern aus der Repräsentation des Volkes, der öffentlichen Meinung sowie dem wirtschaftlichen Erfolg bezieht. Die bürgerliche Öffentlichkeit basiert wesentlich auf der Unterscheidung von Öffentlichkeit und Privatsphäre. Gegenläufig zu ihrem Selbstverständnis ist sie eine relativ exklusive Infrastruktur, die sich in erster Linie auf bürgerlich-klein-familiäre Privateigentümer und auf gebildete Leser stützt. In diesem Zusammenhang kommt, wie jüngst Geoff Boucher in *Habermas and Literature* ausführte, der Literatur, ihrer Rezeption und Kritik auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen eine tragende Funktion in der diskursiven Einübung von kritisch-rationaler Beurteilung und Positionierung und damit eine wichtige Rolle in der Bildung von Öffentlichkeit zu, die auch nicht auf diese frühe Phase beschränkt bleibt, sondern bis heute wirksam ist (siehe auch Eberly 2000; Hengen-Fox 2017). Die *zweite* Phase der sozialstaatlich verfassten Industriegesellschaft beginnt mit gesellschaftlichen Konflikten rund um Arbeit und Lebenssicherung, die einen politischen Ausgleich sowie die Sicherung von Rechten und Möglichkeiten der Teilhabe für die arbeitende Klasse nahelegten. Mit den staatlichen Eingriffen in die Sicherung der Arbeits- und Lebensverhältnisse beginnt auch die Unterscheidung zwischen Öffentlichem und Privatem, zwischen Staat und Gesellschaft ein Stück weit zu schwinden (Calhoun 1992, S. 21–29). Die Herausbildung der Arbeitswelt

¹Neben diesem *Leviathan* Sonderband und den im Weiteren genannten Beiträgen finden sich einschlägige Diskussionen bei Dubbels/Fohrmann/Schütte (2021), Gerhardt (2012), Mendieta/Vanantwerpen (2011), Warner (2002) und auch schon bei Calhoun (1992). Referenzen, die in dieser Debatte immer wieder zitiert werden sind Anderson (1983), Arendt (2021 [1967]), Dewey (2016 [1927]), Habermas (1962, 1989), Lippmann (2018), Plessner (2019 [1924]), Tönnies (2010 [1887]). Einen schnellen Überblick über die Begriffsgeschichte seit dem Aufkommen des Schriftgebrauchs bietet Gerhardt (2012); einen umfassenden Reader bieten Gripsrud/Moe/Molander/Murdock (2010).

in industriellen (Groß)Organisationen im späten 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt ein seither weit ausgedehntes Zwischenphänomen halb-öffentlicher Sphären, die aber in privater Hand der Unternehmen sind, entstehen (zu aktuellen Reflexionen dieser halb-öffentlichen Sphären vgl. Karin Hoepker in diesem Band). Gleichzeitig verselbstständigt sich die Kultursphäre der sozialstaatlichen Industriegesellschaft und bildet im Rahmen der zweiten (audiovisuellen) Medienrevolution Formen der Massenkommunikation mit ihren jeweiligen Leitmedien heraus, die, so Habermas, eine – potentiell manipulative – „Schein-öffentlichkeit“ darstellen, die das eher konsumierende als rasonierende Publikum selbst zu wenig zu Wort kommen lässt (1962, § 18). Habermas spricht gar von „Inszenierung“ und „Refeudalisierung“ der Öffentlichkeit (1962, § 20–21). Diese Bewertung bleibt freilich nicht unwidersprochen (Calhoun 1992); darauf wird noch einzugehen sein. Der neuerliche, *dritte* Strukturwandel der mediatisierten, kommerziell umkämpften, transnational vernetzten und hoch aggregierten Öffentlichkeit, dem unsere Aufmerksamkeit im vorliegenden Band gelten wird, vollzieht sich seit den 1990er Jahren mit global an Fahrt aufnehmenden Digitalisierungsprozessen und den vielfachen Wirkungen, die diese auf die Struktur des öffentlichen Austauschs entfallen.

Insgesamt nimmt der politikwissenschaftlich ausgerichtete *Leviathan* Sonderband eine nachvollziehbare Fokussierung auf die Verbindung von Öffentlichkeit und demokratischer Politik vor; die Rolle der Literatur für den öffentlichen Austausch wird kaum angesprochen. Angesichts der bis in die Antike zurückreichenden Relevanz anderer für öffentliche Verständigung notwendiger Felder – wie Religion, Wissenschaft, Kunst und Alltagskultur – (Gerhardt 2018, S. 521, Calhoun 1992, S. 33–39) impliziert dies eine Engführung, der der vorliegende Band im Hinblick auf die vielgestaltige Literatur der Gegenwart sowie auf Prozesse ihrer Produktion und Rezeption begegnet. Während üblicherweise die literarische Kultur lediglich als Vorform der inzwischen zerfallenen *bürgerlichen* Öffentlichkeit genannt wird, stellen wir ihre sich mit der medialen Entwicklung verändernde, doch anhaltende Relevanz in den Fokus.²

²Historisch gesehen gibt es bereits in der Antike Indizien dafür, dass symbolisches Handeln für die Ausgestaltung von Öffentlichkeit eine wesentliche Rolle spielt (Gerhardt 2018, S. 522). Auch religiös geprägte mittelalterliche Gemeinschaftsbildungen involvieren selbst da, wo sie noch weit von einer Beförderung öffentlicher Debatten entfernt sind, einen hohen schriftlichen, bildlichen und architektonischen Symbolaufwand und kultivieren mithin die symbolvermittelte Verständigung über räumliche und zeitliche Distanzen hinweg (Gerhardt 2018, S. 522–524). Die Entstehung größerer Städte und nationalsprachlicher Räume in Mitteleuropa sowie territoriale Konflikte und weltliche Machtansprüche der Kirche bewirken ein Erstarren politischer Öffentlichkeiten, das bereits im Vorfeld des Humanismus durch das Zusammenwirken künstlerischer und wissenschaftlicher Impulse befördert wird, „um der Forderung nach einer argumentativen Klärung politischer Fragen Nachdruck zu verleihen“ (Gerhardt 2018, S. 523). Im US-amerikanischen Kontext begleiten literarische und expositorische Textformate die Nationenbildung von Beginn an und bis heute (Kelleter 2009); in Lateinamerika ist eine enge Verknüpfung zwischen der Instabilität demokratischer Institutionen und einer lebendigen Fiktion zu beobachten, die Imaginationsräume für gesellschaftliches Zusammenleben eröffnet (Lara 1998, S. 201, Fn 25).

Dabei ist die Tatsache zu berücksichtigen, dass die Formen gelebter Öffentlichkeit auf beiden Seiten des Atlantiks nur sehr bedingt den normativen Ansprüchen einer egalitären Öffentlichkeit entsprachen und auch heute an diesen – vielfach als essentiell betrachteten Standards – scheitern (Schudson 1992). Bis ins 20. Jahrhundert hinein bleiben Öffentlichkeiten weltweit soziokulturell exklusiv, was allerdings nicht immer Erwähnung findet: Eine „alle Menschen einbeziehende Bildung“ und eine Öffentlichkeit „zu der alle, und gerade auch die Ärmsten“ gehören (Gerhardt 2018, S. 524) blieb lange Zeit selbstverständlich männlich und weitgehend weiß rassifiziert.

Bereits der Buchdruck und seine fortschreitende Technologisierung (1998) sind Voraussetzungen der Ermöglichung und des Ausbaus von Öffentlichkeit (vgl. S. J. Schmidt 1998). In diesem medialen Zusammenhang finden und befördern humanistische Programme „in der politischen, kirchlichen, pädagogischen und wissenschaftlichen Praxis“ eine „in dieser Form nie dagewesene Aufmerksamkeit“ (Gerhardt 2018, S. 524). Dies ist die Basis für eine als *kultur-räsonierend* idealisierte bürgerliche Öffentlichkeit, deren Vorstellung von Teilhabe allerdings vor allem da höchst exklusiv bleibt, wo es tatsächlich um Entscheidungsfindung geht. In Bezug auf Besitz, Geschlecht und Rassenzuschreibungen war die Teilhabe insbesondere an der politischen Öffentlichkeit bei Weitem nicht gleichermaßen gegeben. Die Literatur bot eher und früher Raum für marginalisierte Stimmen als das Feld der Politik und der Wissenschaft (Kelleter 2009).³ Die prägende Rolle der Literatur für die Herausbildung von Öffentlichkeit und Nation seit Beginn des 18. Jahrhunderts ist in der sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschung weithin bekannt (Anderson 1983; Habermas 1962), wenn auch erst kürzlich mit erneuter Aufmerksamkeit bedacht (Boucher 2021). Die mexikanische Philosophin Lara erweitert diese Einsichten auf ein grundlegend narratives Verständnis des deliberativen Austauschs im öffentlichen Diskurs (Lara 1998). In *Moral Textures: Feminist Narratives in the Public Sphere* arbeitet Lara die engen Grenzziehungen des Universalitätsanspruchs klassischer Öffentlichkeitstheorien heraus. Sie entwickelt eine feministische Konzeption der Öffentlichkeit, die emanzipatorische Re-deskriptionen, welche sich durch sowohl agonistische als auch konsensuelle Momente auszeichnen, von solchen unterscheidet, die auf Spaltung ausge-

³ Kelleter spricht in seinem Beitrag zum amerikanischen Revolutionsjahr 1776 in der von Greil Marcus und Werner Sollors herausgegebenen *New Literary History of America* von imaginären Texten als „minority reports“ und führt aus: „It is certainly justified to say that American literature starts with political tracts and philosophical treatises. But to read that literature in any meaningful way is to see what those writings about common sense and the self-evident forced into existence: myriad minority reports, many of them collected in the disturbing and disturbed stock of imaginative literature written after 1776. Perhaps the true American literature – true to its nation’s wish for local circumscription as well as to its yearnings for boundless universality – can be found after the Declaration of Independence, indeed provoked by it: fictions obsessed with their own provenance, mongrel genres, faux classicisms, expatriate fantasies and regionalist tales, stories of migration and adventure, visions of deception and passing, raptures and conspiracies. There is almost everything – but no self-evident truth – in these innumerable competing voices“ (2009, S. 102–103).

richtet sind und Dominanzansprüche erheben. Dabei verbindet sie ästhetische und moralische Dimensionen der Vernunft und von modernen Identitäten, um partikulare Forderungen nach Anerkennung und universale Forderungen nach Gerechtigkeit systematisch und anhaltend spannungreich zusammenzudenken. Ihre Studie widmet sich dem Anliegen durch symbolische Interventionen das öffentliche „Wir“ zu erweitern. Dabei bezieht sie sich in erster Linie, doch nicht ausschließlich, auf Strukturen der Öffentlichkeit in Lateinamerika. Mit ihrer Hervorhebung der Rolle symbolischer Interventionen, die (auto)biographische Formate und literarische Repräsentationsformen ebenso einschließen wie ästhetisch kreative Formen der politischen Performanz, bilden Laras Überlegungen einen Referenzpunkt für die hier vorgenommene Fokussierung auf die Rolle literarischer Produktionen für die aktuelle Ausgestaltung von Öffentlichkeiten.

Mit der zweiten, audio-visuellen und der dritten, digitalen „Medienrevolution“ rückt die Literatur aus dem Zentrum des Mediengeschehens heraus, nimmt gleichzeitig aber neue mediale Impulse auf und verarbeitet diese in innovativen ästhetischen Formen (Hörisch 2007; Kley 2009; Bajohr/Gilbert 2021; vgl. auch Gilbert in diesem Band). Die materielle Gestalt der Literatur, die Infrastrukturen des Literaturbetriebs und die Funktionen von Literatur verschieben und verändern sich. Empirische Beschreibungen und Theoretisierungen von Öffentlichkeit nach 1945 berücksichtigen das Verhältnis von Literatur und Öffentlichkeit jedoch nicht länger. Hier will der vorliegende Band, entsprechend der Konzeption der Reihe, die er eröffnet, gegensteuern.

Bleiben wir aber zunächst bei den Rekonstruktionen der *politischen* Zusammenhänge zwischen Öffentlichkeit und demokratischer Kultur in der Gegenwart, um anschließend nach der systematischen Rolle der Literatur in diesem Verhältnis zu fragen. Ob und inwiefern die Aufsplitterung bürgerlicher Öffentlichkeiten mit der inzwischen exponentiell fortschreitenden Entgrenzung medialer Entwicklungen auch den ‚Verfall des öffentlichen Lebens‘ (Sennett 2017 [1977]) bedeutet, wird seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert kontrovers diskutiert. Klassische Medien- und Öffentlichkeitstheorien von Lippmann, Habermas, Sennett und Postman, fürchten eine Zerstörung der kulturellen Praxis der informierten Deliberation, an der alle teilhaben können. Diesen Befürchtungen wird teilweise eine nostalgische Grundstimmung attestiert (etwa Benhabib 1992, S. 88). Sie idealisierten frühere Formen und Konzeptionen von kritischer Öffentlichkeit, die empirisch in dieser Weise nicht existierten, und stellten ihnen eine Geschichte des Verfalls und der Polemisierung gegenüber, die darüber hinaus nicht in derselben Weise philosophisch untermauert sei wie die Konzeption der „bürgerlichen Öffentlichkeit“ (Calhoun 1992, S. 33). In der Einleitung eines Bandes, der die internationale Debatte zu Habermas *Strukturwandel der Öffentlichkeit* einschlägig befördert hat, stellt Craig Calhoun ein Ungleichgewicht in Habermas Konzeptionierung klassischer und stärker kapitalistisch geprägter Formen von Öffentlichkeit fest:

Habermas tends to judge the eighteenth century by Locke and Kant, the nineteenth century by Marx and Mill, and the twentieth century by the typical suburban television viewer. Thus Habermas’s account of the twentieth century does not include the sort of

intellectual history, the attempt to take leading thinkers seriously and recover the truth from their ideologically distorted writings, that is characteristic of his approach to seventeenth, eighteenth, and nineteenth centuries. Conversely, his treatment of the earlier period doesn't look at 'penny dreadfuls,' lurid crime and scandal sheets, and other less than altogether rational-critical branches of the press or at the demagoguery of traveling orators, and glances only in passing at the relationship of crowds to political discourse. The result is perhaps an overestimation of the degeneration of the public sphere. (Calhoun 1992, S. 33)

Calhoun und Benhabib gehören zu den wegweisenden Forscher*innen, die der Trope des Verfalls skeptisch gegenüberstehen und weniger idealisierte Modellierungen demokratischer Öffentlichkeit zu artikulieren suchen, ohne den normativen Anspruch, den Habermas artikuliert, preiszugeben (Benhabib 1992; Calhoun 1992; Fraser 2014; Warner 2002).

Ein weiterer Anknüpfungspunkt für unsere Überlegungen ist John Deweys Studie *The Public and its Problems* von 1927. Dewey ist ein früher Verfechter einer pragmatischen Konzeption von institutionengestützter, partizipatorischer Öffentlichkeit, die stärker auf die relationale Eingebundenheit als auf die Autonomie des Individuums setzt. In Auseinandersetzung mit Lippmann wandte sich Dewey gegen die Vorstellung, technokratische Eliten müssten die zunehmend komplexe Aufgabe demokratischer Entscheidungsfindung im Industriezeitalter übernehmen. Einem durch technokratische Strukturen drohenden allgemeinen Verlust des politischen Interesses sei vielmehr durch eine systematische Verknüpfung demokratischer Regierung mit demokratisch-diskursiver Lebensführung in lebensweltlichen Institutionen wie der Schule, der Familie, den Kirchen und der Industrie zu begegnen. Abstrakte politische Prozesse brauchten, so Dewey, lokale Gegengewichte in der Bildung und der lebendigen Unterhaltung von Gemeinschaften, welche Beobachtungs- und Reflexionskompetenzen einübten und eine Dissemination von Fakten und Ideen ermöglichten – beides wesentliche demokratische Ressourcen. Im Angesicht der Informations-, Bildungs-, und Reflexionsanfordernisse, die mit der demokratischen Kultur im Sinne Deweys einhergehen, muss medialen Produktionen im Allgemeinen und der literarischen Kultur im Besonderen, d. h. den Akten des Publizierens, der Verbreitung, Rezeption und Kritik imaginativer Artefakte, ein besonderer Stellenwert zugerechnet werden (Bieger 2019, 2020). Dewey versteht Kommunikation als demokratische „Kunst“ der Herstellung von geteilten Bedeutungen, die im Dialog über kollektive Erfahrungen in unübersichtlichen und fragmentierten Öffentlichkeiten entwickelt und in einem lebendigen Prozess alltäglich gebraucht werden (Dewey 1927, S. 171–205; Habermas 1989, S. 228; Bybee 1999, S. 55; Bieger 2020).

Ganz in unserem Sinne erläutert Laura Bieger, dass sich aus Deweys Überlegungen eine zentrale Relevanz des Ästhetischen und der Literatur für demokratische Öffentlichkeiten ergibt, die mit der alltäglichen, lebendigen Auseinandersetzung mit und dem Ringen um geteilte symbolische Bedeutungen und Weltdeutungen erst lebendig und nachhaltig wirksam werden: „[they are] assigned with a crucial role in collectively exercising the practical intelligence that both sustains democracy and pushes it forward“ (2020, S. 3, 10–11; vgl. auch Dotts 2016,

S. 114; Kloppenberg 2000, S. 74–76; Festenstein 2019, S. 219). In der Tradition eines weiten, ästhetische Dimensionen einbeziehenden Öffentlichkeitsbegriffs steht auch Hartmut Rosa mit seinen Überlegungen zum „demokratischen Resonanzraum“: Ein „viszerale[r] Klangraum“ mit demokratischer Sensibilität sei normative Voraussetzung deliberativer Prozesse lebendiger Demokratien; er funktioniere im Modus des „Hörens und Antwortens“ (nicht zu verwechseln mit „endlich einmal seine Meinung sagen“).⁴ Dieser Klangraum sei neben gelebten Formen von Partizipation und Repräsentation, die ebenfalls im Modus des „Hörens und Antwortens“ stattfänden, eine elementare, ebenso normative wie ästhetisch-praktische Voraussetzung moderner Demokratie (Rosa 2021, S. 268).

Rosa konstatiert, dass die Vorstellung, Demokratie könne ausschließlich durch den rationalen Nachvollzug von Verfahren und Sachfragen funktionieren, zu kurz greift. Vielmehr beruhe die moderne Demokratie fundamental auf der Vorstellung, dass sie jedem und jeder *eine Stimme gibt und diese hörbar macht*, so dass die politisch gestaltete Welt zum Ausdruck einer produktiven Vielstimmigkeit wird. Das bedeutet allerdings, dass sich die globale Attraktivität der Demokratie erst aus der damit verknüpften Überzeugung ergibt, dass diese Stimme *Wirksamkeit* entfaltet. (Rosa 2021, S. 263, Hervorhebung im Original) Ohne mediale Vermittlungen in „Bildern, Geschichten, Narrationen und sogar Liedern“, die das Potential besäßen, mit einem „gewissen Minimalbestand an geteilten Wissens- und Deutungsvorräten“ eine „viszerale Basis“ (2021, S. 268) zu schaffen, könnten partikulare Perspektiven und Interessen nicht in einen Dialog kommen. Es braucht nach Rosa eine medial vermittelte Sphäre der resonanten Begegnung, einen „demokratischen Ästhetizismus“, in dem

die Stimmen aus einer Vielzahl von Bühnen, Arenen und Organen hörbar gemacht und in einem reflexiven Prozess gefiltert werden, wobei diese Sphäre sich zugleich als ‚resonanzsensibel‘ gegenüber Alltagswelten und Erfahrungsräumen der Menschen erweisen muss. Demokratie bezeichnet dann aber nicht einfach das Verhandeln von (Rechts-)Ansprüchen und Interessenkonflikten, sondern meint einen anhaltenden Prozess der Sensibilisierung für die Vielfalt der Perspektiven, Existenzweisen und Weltbeziehungen. (Rosa 2021, S. 263)

In diesem Zusammenhang bringen wir die Literatur ins Spiel, deren Stärke historisch und auch in der Gegenwart genau in der Sensibilisierung für die Vielfalt der Perspektiven, Existenzweisen und Weltbeziehungen liegt. Darauf wird im nächsten Abschnitt einzugehen sein.

Öffentlichkeit hat sich im Laufe des 20. Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart pluralisiert und in ihren Rahmenbedingungen, Medien und Praktiken der politischen Auseinandersetzung, ihren Konfliktmodellen, Diskursregeln und Teilhabeangeboten beständig verändert (Dubbels/Schütte 2021, S. 7–15; Schicha 2015 und 2019). Eine weitere Verschiebung betrifft das Verhältnis von Öffentlichkeit

⁴Der demokratische Ästhetizismus, der Rosas Konzeption einer „politisch resonanten Öffentlichkeit als Bestandsvoraussetzung der repräsentativen Demokratie“ unterliegt, findet sich auch in Loves Konzept der „Musical Democracy“ (Love 2006).

und Privatheit. Aus gutem Grund beharrte Helmuth Plessner auf einer Trennung dieser beiden Sphären, die die Menschen einerseits in ihren öffentlichen Rollen agieren lässt, ihnen aber andererseits einen vor dem Zugriff des Staates und der Gemeinschaft geschützten inneren Raum der Persönlichkeit erhält (Plessner 2019 [1924]). Anders als Tönnies hat Plessner wenig Emphase für den nostalgischen Gemeinschaftsbegriff; er streicht die Vorteile eines Gesellschaftsverständnisses heraus, das die Sphären und Rollen trennt. Die öffentliche Sphäre erweitere die Wirkungsmöglichkeiten des Einzelnen, ohne die gesamte Persönlichkeit hineinzuziehen; die private Sphäre könne vor dem Zugriff anderer verborgen bleiben, und böte damit einen geschützten Raum zur Reflexion, zum Experiment und zur Entwicklung.

Die Aufteilung zwischen Öffentlichkeit und privatem Raum funktioniert weniger gut in Zeiten sozialer Medien und Plattformen mit Diskursen, in denen öffentlich-politische und private Kommunikationen nicht mehr zu trennen sind (vgl. Brosius 2016). Das Verhältnis der Öffentlichkeit zum Privaten verschiebt sich nicht erst neuerdings, doch mit der Digitalisierung in zuvor nicht gekannter Form und Tragweite. Die bis zu den Anfängen der bürgerlichen Öffentlichkeit zurückreichende Verschränkung von Privatsphäre, Konsum, Unterhaltung und Öffentlichkeit nimmt mit der unbedachten Zurverfügungstellung und der kommerziellen Nutzung privater Daten sowie mit dem umfassenden Einsatz von Überwachungs- und Manipulationstechnologien neue Formen und Ausmaße an (Gerhardt 2018, S. 527–528; Staab/Thiel 2021; Habermas 2022, S. 38–67). Aktuelle Prozesse der Privatisierung der Öffentlichkeit und der Veröffentlichung des Privaten sind in erster Linie Kommodifizierungsprozesse, die eine Transformation politischer Bestandteile der Demokratie in ökonomische Größen bewirkten (Brown 2015): Durch Privatisierung werde öffentliches Gut marktlogischen anstatt demokratischen Prämissen unterworfen,⁵ und die Veröffentlichung des Privaten gebe dieses ökonomisch preis. „Soziale Medien sprechen die Nutzer*innen als Kund*innen an, für die sie die Algorithmen programmieren, und nicht als Bürger*innen“ (Sevignani 2021, S. 62). Im Sinne der Deliberation sei das nicht, da die sozialen Medien vor allem eine mediale Vernetzung der Privatmeinung leisteten. „Es geht ihnen um einen Zugang zum widersprüchlichen Alltagsverstand, aber sie organisieren Öffentlichkeit nicht, um diesen kohärent auszuarbeiten, sondern mit dem Ziel, den Alltagsverstand im Bündnis mit der werbetreibenden Industrie zu identifizieren und profitabel auszuwerten.“ (Sevignani 2021, S. 62)

⁵Seeliger und Sevignani illustrieren Browns These der substanziell zerstörerischen Ökonomisierung der Demokratie sehr anschaulich am Beispiel marktbasierter gesellschaftlicher Steuerung: „An die Stelle bürgerrechtlich garantierter Ansprüche und Pflichten treten in der spätmodernen Regierungsrationalität die verinnerlichten Zielgrößen von Incentive-Steuerung und Humankapitalintensivierung“ (2021, S. 16). Bröckling (2007) zeigt in *Das unternehmerische Selbst*, dass gegenwärtige Subjektivierungsprozesse dem marktlogischen Gebot der permanenten Selbstoptimierung unterliegen. Selbst staatliche Hochschulen als wichtige öffentliche Institutionen der Bildung müssen sich im „akademischen Kapitalismus“ (Münch 2009) positionieren und behaupten (Seeliger/Sevignani 2021, S. 27).

Die Grenzen zwischen privaten und öffentlich-politischen Kommunikationen verwischen zusehends; dies ist in den sozialen Medien besonders deutlich sichtbar. Die Verfallsgeschichte fortschreibend und im direkten Verweis auf Colin Crouch konstatieren Seeliger und Sevignani daher eine „Trivialisierung des Diskurses“ und eine „Verflachung politischer Kommunikation in den Medien“ (2021, S. 15; vgl. auch Crouch 2004 und 2020). Zur Krisenbeschreibung deliberativer Prozesse gehört dass sich in diesem Zusammenhang ein ‚kultur-konsumierendes‘ Publikum mit passiveren Rezeptionsmodi konsolidiere, die ein – in Reinform nie dagewesenes – deliberatives ‚Kultur-Räsonnement‘ überformen. Den aktuellen Formen des ‚Kultur-Räsonnements‘ unter den Bedingungen des medialen Wandels der Gegenwart gilt das Interesse des vorliegenden Bandes.

Der dritte Strukturwandel der Öffentlichkeit, der durch die Digitalisierung vorangetrieben wird, transzendiert sowohl im europäischen Raum als auch global gesehen nationale Grenzen (Volkmer 2014; Fraser et al. 2014; Fraser 2021). Daraus ergibt sich eine Vervielfältigung der in transnationale, marktorientierte Öffentlichkeiten „eingespeisten Anliegen“ und eine drastische Erhöhung der „Komplexität der sozialen Tatbestände“ (Seeliger/Sevignani 2021, S. 24). Gleichzeitig verschärfen sich soziale Ungleichheiten – Nachtwey (2016) spricht von „Abstiegsgesellschaft“ – und sich abschließende Formen der Vergemeinschaftung erstarken. In diesem Kontext werden mehrschichtige Krisen diagnostiziert, insbesondere bezüglich deliberativer Verfahren der Meinungsbildung und des demokratischen Interessenausgleichs (Sevignani 2021, S. 62–63; Van Dyk 2021, S. 75–76; Ritzi 2021, S. 314). Die Modi des öffentlichen Austauschs könnten ihrer Aufgabe, zwischen Gesellschaft und Parlament zu vermitteln, nicht mehr ausreichend nachkommen. Da diese Entwicklung die Legitimität von politischen Verfahren und staatlichen Institutionen schwächt, ergebe sich eine fundamentale Krise der liberalen Demokratie insgesamt. Diese äußere sich etwa in transnational wachsenden Polarisierungen der politischen Diskurse, in starken Radikalisierungstendenzen auf der rechten Seite des politischen Spektrums sowie zunehmend auch in der Schwierigkeit, sich auf Basisrealitäten und Grundwerte im politischen Diskurs zu einigen (Van Dyk 2021; Ritzi 2021). Ein prekäres Verhältnis zwischen staatlicher Legitimation und dem Vertrauen in staatliche Institutionen einerseits und den Funktionsweisen des kapitalistischen Wirtschaftssystems andererseits zeichne unsere Zeit aus. Auch in Europa erstarke zudem ein – in den USA historisch ohnehin stärker verankerter – weitreichender Freiheitsbegriff, der sich auf alle Lebensbereiche auswirke (vgl. etwa Amlinger/Nachtwey 2022). Er korrespondiere mit der langanhaltenden und tiefgreifenden gesellschaftlichen Tendenz der Individualisierung und der Auflösung kollektiver Verbände. Die Vorstellung von einer kaum beschränkten individuellen Freiheit richte sich zunehmend skeptisch gegen eine Kultur der Gemeinwohlorientierung (etwa in Fragen der Ökologie oder des sozialen Ausgleichs), die allerdings als grundlegende Ressource der politischen Kultur für das Funktionieren deliberativer Verfahren und damit der Demokratie insgesamt besonders wichtig sei (Habermas 2021, vgl. auch Dewey 2016 [1927]).

Die umfassende Digitalisierung der Gesellschaft hat demnach ambivalente Folgen: Öffentlichkeit spaltet sich auf in viele thematisch orientierte Öffentlichkeiten, entlang von Interessen, entlang von Plattformen als neue Arenen des öffentlichen Austauschs, entlang von meinungsbildenden, sich voneinander tendenziell aber abschließenden Zirkeln. Intransparente Strukturen von Plattformen und eine geringe politische Steuerungsfähigkeit des Nationalstaates im Bereich des Digitalen prägen zunehmend die Rahmenbedingungen des öffentlichen Austauschs. Deliberative Verfahren leben aber von ihrer Transparenz und Ergebnisoffenheit. Zwar haben durch die Digitalisierung eine größere Anzahl von Menschen Zugang zur politischen Debatte und können sich auch direkt beteiligen, was im Sinne deliberativer Verfahren positiv zu vermerken ist (vgl. Gilbert und Schicha im vorliegenden Band). Doch scheint es andererseits immer schwerer zu werden, selbst zu grundlegenden Fragen ein gemeinsames Verständnis im Sinne Deweys oder Rosas, gemeinsame Beschreibungen von Situationen und möglicher Umgangsweisen damit zu finden. Meinungsbildung im Modell der deliberativen Öffentlichkeit soll auf der Grundlage unterschiedlicher Positionen, die sich am Diskurs beteiligen, möglich sein, im Rahmen einer politischen Kultur, die auf gegenseitiger Anerkennung sowie der Bereitschaft beruht, sich von den Argumenten Anderer berühren und überzeugen zu lassen. Produktiver Dissens sowie ein ‚learning through surprise‘ (Seeliger/Sevignani 2021, S. 31) sind ebenfalls Teil idealtypischer Modelle von Öffentlichkeit. Nach Habermas ist dieses Modell der Deliberation in seinem normativen Gehalt für die Demokratie anhaltend lebenswichtig: „[D]ie bis heute fortgesetzten sozialen Bewegungen“ rüttelten das Bewusstsein für ungenügende Formen gesellschaftlicher Inklusion auf und erinnerten an „das Gefälle zwischen Positivität der Geltung und den noch *ungesättigten Gehalten* der inzwischen nicht mehr nur national ‚erklärten‘ Menschenrechte“ (Habermas 2022, S. 15; Hervorhebung im Original). Habermas argumentiert, dass *gerade weil* das Modell der gegenseitigen Anerkennung als Bürger*innen mit gleichen Rechten nicht vollständig umgesetzt war, es historisch gesehen soziale Bewegungen inspiriert hat, für ihre Rechte zu kämpfen, und dies bis heute tut (vgl. Habermas 2021, S. 472).

Zu den Krisenbeschreibungen gehört auch, dass die Zugangsmöglichkeiten verschiedenster gesellschaftlicher Gruppen zu öffentlichen Diskursen durch die Digitalisierung zwar gewachsen sind, und eine Beteiligung aller durch die neuen Technologien möglich erscheint andererseits aber die kommunikativen Verfahren des deliberativen politischen Austauschprozesses immer weniger funktionierten (Habermas 2022, S. 45–67). Subjekttransformierende Lernprozesse werden in der digitalen Kommunikation seltener und unwahrscheinlicher, so Sevignani, denn „ein Beitrag muss nicht verstanden oder diskutiert werden, es reicht, wenn er wiederholt, reproduziert und weitergeleitet wird“ (Sevignani 2021, S. 62). Kommunikationen vermehren und verdichten sich zwar, doch eine Aneignung von Bedeutungen, bei der die beteiligten Subjekte lernen bzw. sich transformierend bilden, nehme tendenziell ab. Es haben zwar alle die Möglichkeit, sich aktiv zu beteiligen, doch man hört sich kaum zu, schreit sich auf anonymen digitalen Plattformen an, oder versucht gar durch massive Präsenz und symbolische Dominanz den eigenen Standpunkt durchzusetzen und öffentliche Foren für eigene Interessen strategisch

zu nutzen, anstatt die Argumente der Anderen zu bedenken: „Man will sich gerade nicht berühren lassen, sondern den anderen am besten mundtot machen“ (Rosa 2021, S. 270; siehe auch Van Dyk 2021; Baum/Seeliger 2021). Wie Hartmut Rosa mit Bezug auf aktuelle europäische und US-amerikanische empirische Studien herausarbeitet, trifft die These von sich gegeneinander isolierenden Filterblasen aber nur bedingt zu, da die meisten Internetnutzer*innen sich auf digitalen Plattformen politisch Andersdenkender sogar verstärkt informieren. Die Studien zeigten allerdings auch, dass der ideologische Abstand oder die Gegnerschaft dabei nicht ab-, sondern im Gegenteil zunehme. Die Wahrnehmung Andersdenkender reiche weit über die Filterblasen hinaus, doch in der gegenseitigen Wahrnehmung scheine sich die Polarisierung noch zu vertiefen, da

die Kommunikation darüber, die diskursive und lebensweltliche ‚Anverwandlung‘ solcher Ereignisse und die Entwicklung ihrer Deutung eben doch (...) in ‚Echokammern‘ stattfindet. (...) Man diskutiert und delibereiert mit ähnlich Denkenden, und gerade nicht mit Andersdenkenden, und erst in dieser kommunikativen ‚Verflüssigung‘ der Ereignisse werden sie zu realen Erfahrungen. (Rosa 2021, S. 261–262).

Mit dieser Entwicklung vermehrten sich Kommunikationen, die zu Stimulatoren medialer Erregung werden, und subjekttransformierende Lernprozesse der Deliberation werden unwahrscheinlicher. Schnell werden aufschießende emotionale Dynamiken, Aggressionen und vorschnelle Urteile ausgelöst; gefährliche Gefühlsansteckungen treten ebenso auf (vgl. Max Scheler 1973, S. 25–26; Ciompi/Endert 2011) wie Ressentiments, die politisch geschürt und genutzt werden.

Wachsende soziale Ungleichheit, das Gefühl, von der politischen Elite nicht vertreten zu werden, und Abstiegsängste sorgen für eine ungleiche und tendenziell rückläufige Beteiligung an demokratischen Verfahren (Amlinger/Nachtwey 2022). Niedrige Wahlbeteiligungen sind dafür womöglich nur das allgemein sichtbarste Zeichen. Ein politisches Klima entsteht, in dem ein deliberativer öffentlicher Austausch, ein kollektives Nachdenken und Abwägen schwieriger wird. Habermas spricht von einer „Gleichursprünglichkeit“ von individueller Freiheit und intersubjektiver Volkssouveränität, und betont, dass deliberative Politik eine existentielle Notwendigkeit für Demokratien ist (Habermas 2021, S. 475). Das gilt umso mehr, je heterogener die Lebenslagen und die kulturellen Lebensformen sind, da ein Hintergrundkonsens über die *Verfahren* der öffentlichen Willensbildung eine legitimierende Gemeinsamkeit und ein hinreichendes Vertrauen in die Gesellschaft und ihre Institutionen herstelle.⁶ Das kollektive Vernunftpotential, das sich in deliberativen Verfahren gemeinwohlorientiert manifestieren soll, scheint in vielen westlichen Ländern allerdings dramatisch zu sinken, auch und gerade angesichts großer politischer Herausforderungen der Gegenwart wie Klimakrise und Friedenspolitik (vgl. Seeliger/Sevignani 2021).

⁶ Mit dem Begriff „Hintergrundkonsens“ werden in der Soziologie geteilte implizite Überzeugungen und Wissensbestände inhaltlicher, prozeduraler oder normativer Art bezeichnet.

2 Das literarische Feld unter den Bedingungen des Strukturwandels der Öffentlichkeit

Die Produktion und die Rezeption von Literatur verändern sich durch Globalisierung, Kommodifizierung und Digitalisierung ebenfalls. Das zeigt sich besonders deutlich in der Bildung großer transnational agierender Verlagkonglomerate, die die Publikation ganzer Produktreihen mit multinationalen Teams choreographieren. Mit ausgefeilten Marktstrategien, die auf die Steigerung des Shareholder Value ausgerichtet sind, nehmen Verlagskonzerne Einfluss auf Genres, Themen und Formate, die mit spezifischen Strategien für ein möglichst großes Publikum geschrieben und vermarktet werden (Sinykin 2023). Literatur war noch nie an nationale Grenzen gebunden, trotzdem fand der literarische Diskurs, die literarische Kritik, die Verleihung von Preisen und der allgemeine Literaturbetrieb bis etwa zum Ende des 20. Jahrhunderts überwiegend innerhalb von Sprach- und Kulturgrenzen statt, und dort vor allem in den publizistischen Leitmedien, die die literarische Öffentlichkeit prägten. Heute sehen wir einen Internationalisierungsschub im Literaturbetrieb, der eng verknüpft ist mit der ökonomischen Konzentration der Verlage (Sinykin 2023).

Auch die Formen und Materialitäten der Literatur verändern sich. Ein Teil der Literatur wandert ins Digitale ab, erkundet dort neue Möglichkeiten der Intermedialität und der Kommunikation mit der Leserschaft (vgl. Gilbert sowie Friedrich im vorliegenden Band). Buchkritik und Leserschaft organisieren sich neu im Digitalen, etwa auf Plattformen wie BookTok (Kuhn/Hagenhoff 2017; Bajohr/Gilbert 2021 sowie Friedrich in diesem Band). Großverlage versuchen die Trends einzuholen und für ihre Strategien zu nutzen; sie erreichen damit junge und digital affine Leser*innenschaften (Hagenhoff 2022; Gilbert/Bühlhoff 2024). Gleichzeitig sind Tendenzen einer ostentativen Nichtdigitalisierung sichtbar, in der das Dichterische als auratische Kunst, die körperleibliche Erfahrung der Ko-Präsenz und der haptische Reiz des Objekts im Vordergrund stehen (Niefanger 2019; Bosch 2019a). Materialität und Immaterialität literarischer Artefakte sind also nicht binär zu denken, sondern in Verknüpfungen und Verweisungen (Kuhn/Hagenhoff 2017). Wie in anderen Bereichen der Kultur geht mit der Digitalisierung auch in der Literatur eine Aufwertung des Analogenen, der Materialität und des mit allen Sinnen wahrnehmbaren Gesamterlebnisses einher (Bosch 2019b; Hagenhoff 2022). Das Bedürfnis wächst, Literatur als materielles, leibgebundenes Erlebnis rezipierbar zu machen. Gedruckte und digitale Formen der Literatur werden deshalb gerne mit Live-Events, mit materialen *signature objects* oder *signature places* verknüpft, um diesem Bedürfnis entgegenzukommen (Bidmon/Lubkoll 2022; Friedrich 2022; Dünne/Friedrich/Kramer 2009).

Der globale Ökonomisierungsdruck auf das Feld der Literatur zeigt sich darüber hinaus in der „Plattformisierung“ der Literatur. In seiner jüngsten Studie *Everything and Less: The Novel in the Age of Amazon* rekonstruiert Mark McGurl beispielsweise das Erstarken von Amazon nach der Finanzkrise von 2008 als Novum der Literaturgeschichte, das das literarische Feld zu einer Begleiterscheinung der Welt des Online Shopping macht. Der Onlineseller Amazon fungiere als Motor

für die Produktion und den Vertrieb von verlässlich verkäuflicher Genrefiktion, die kaum inhaltliche Ambitionen verfolge, weil ihr Reiz vor allem in den vernetzten Produktions- und Rezeptionskontexten liege (2021, S. xii). Dabei wirke die weniger „anti- als omni-literarische“ (2021, S. xix) Plattform nicht nur als zentralisiertes Buchkaufhaus und Wegbereiter für den e-book Markt (Kindle), sondern auch als Selbstbedienungs-Verlagsplattform für Genrefiktion (Kindle Direct Publishing), als Hörbuchproduzent und -verlag ([Audible.com](https://www.audible.com)), als buchzentrierter *social media* Anbieter (Goodreads) sowie als Gründer von eher traditionellen Verlagshäusern in Seattle. Die plattformisierte Literatur illustrierte die Tatsache, so McGurl, dass „the overwhelming tendency of the Age of Amazon toward the provision of *more* meets its dialectical response in the symbolic provision of *less*“ (2021, S. 260). Sabine Friedrich illustriert diese dialektische Entwicklung zwischen *mehr* Angebot und *weniger* symbolischer Kraft in ihrem Beitrag zum vorliegenden Band. Schlussfolgernd beschreibt McGurl den Erfolg zeitgenössischer Fiktion insgesamt als eine Dialektik von *Ausrichtung an* und *Widerstand gegen* „the flood of muchness by which the modern sensorium is assailed.“ (2021, S. 260).

Der vorliegende Band interessiert sich für diese *Dialektik* zwischen *Ausrichtung an* und *Widerstand gegen* die Polemisierung der Öffentlichkeit als Bedingung aktueller literarischer Beiträge zu deliberativen Prozessen. Neben der Erforschung der fortschreitenden und vielgestaltigen Kommodifizierung von Literatur ist daher die literarisch geleistete Reflexion und Kritik ebendieser Prozesse von besonderem Interesse für unser Projekt. Inmitten einer „literarischen Öffentlichkeit“, die Teil der aktuellen polemisch-polarisierten Öffentlichkeit ist, gelingt eine „Öffentlichkeit der Literatur“, in der literarische Produktionen den Wandel der Debattenkultur reflektieren und mit spezifischen Formaten eine langsame und widerständige Wahrnehmung einfordern (Rose 2021). Hier greifen wir Roses überzeugende Differenzierung zwischen den Prozessen der Digitalisierung und Kommodifizierung, die auch das literarische Feld und die „literarische Öffentlichkeit“ erfassen, und den Möglichkeiten des literarischen Diskurses auf, diese Prozesse selbst zum Gegenstand der Reflexion zu machen, was er „Öffentlichkeit der Literatur“ nennt.⁷ Die „Öffentlichkeit der Literatur“ könne sich regressiv nach außen abschließen oder aber einen wichtigen und spezifischen Beitrag zum modernen, weitgehend polemischen, öffentlichen Diskurs leisten. In ihr werden, so Rose, noch Konzepte einer älteren „repräsentativ-ästhetischen“ Öffentlichkeit sichtbar (Rose 2021, S. 238). Heinrich Detering erläutert diese spezifische Sphäre der „Öffentlichkeit der Literatur“ (Rose 2021) als eine, in der Leser*innen eingeladen sind, eine Reihe von besonderen Erfahrungen zu machen: Die Er-

⁷Die Begriffe, die Rose für seine Unterscheidung wählt – „literarische Öffentlichkeit“ und „Öffentlichkeit der Literatur“ –, sind mitunter missverständlich, da sie zuweilen auch in einem anderen Sinne gebraucht werden. Detering (2016) beispielsweise verwendet die beiden Begriffe in *Die Öffentlichkeit der Literatur: Reden und Randnotizen* als Synonyme. Inhaltlich geht es Detering allerdings ausschließlich um die engere Konzeption der „Öffentlichkeit der Literatur“ – die Prozesse der Kommodifizierung des literarischen Feldes berücksichtigt er in der genannten Schrift nicht.

fahrung der „Fähigkeit in den Standpunkt eines anderen einzutreten, ohne dabei das selbst für wahr Erkannte aufzugeben“ (Christian Wilhelm Dohm, zit. bei Detering 2016, S. 49); die Erfahrung der „Metapher als Freundin und Helferin der Erkenntnis“ und die Erfahrung des Gedankenexperiments (Detering 2016, S. 50); die Erfahrung der Verbindung von „kunstvollem sprachlichen Arrangement“ und überraschend triftigem Argument bzw. bewegender Emotion (Detering 2016, S. 52). Dass dies nicht ausschließlich eine private Angelegenheit ist, hat Nicholas Hengen-Fox in seiner Studie *Reading as Collective Action* hervorgehoben, in der er Szenarien öffentlichen Lesens als Katalysatoren alltagspolitischer Mobilisierung vorstellt (Hengen-Fox 2017). Durch die welterschließende „Öffentlichkeit der Literatur“ (Rose 2021), die das Potential besitzt, neue Sprachen, Ideen und Praktiken verfügbar zu machen, kann auch die polemisch polarisierte Öffentlichkeit und der ihr integrale Literaturbetrieb, quasi ‚teilnehmend beobachtet‘ und zum Gegenstand der Kritik gemacht werden.

Wie Literatur in all ihrer Vielgestaltigkeit unter den beschriebenen Bedingungen des Strukturwandels der Öffentlichkeit heute noch Teil hat an öffentlichen Meinungsbildungsprozessen, insbesondere an der Qualitäts- bzw. Differenzierungsarbeit öffentlicher Kommunikation, ist wenig untersucht, und wird auch im Rahmen von Seeligers und Sevignanis Perspektivierung der Konzeption und der Praxis deliberativer Verständigung nicht thematisch. Literarische Formate haben aber eine Stimme in der Öffentlichkeit, die gehört, gelesen und diskutiert wird, und die, gerade durch ihre ästhetische Form und Verdichtung demokratische Sensibilität und Sensibilisierung für die Vielfalt der Existenzweisen und Weltbeziehungen hervorzubringen vermag. Die Literaturen und ihre Rezeption tragen nicht nur zum deliberativen Modus des öffentlichen Austauschs, sondern auch zu einem Verständnis der sich wandelnden ökonomischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, ihrer Narrative und Leitmotive bei (vgl. Hoepker in diesem Band). Literarische Interventionen können durch ihre spezifische Form Aufmerksamkeit erregen und unter Umständen eindrücklicher wirken als andere Diskurse, die wie im Recht, der Politik oder der Wissenschaft deutlich stärker pragmatisch gebunden sind. In Zeiten knapper Aufmerksamkeitsressourcen (Franck 1998) und polarisierter Öffentlichkeiten hört manche und mancher dem „medialen Fossil“ der Literatur womöglich mit mehr Aufmerksamkeit zu als dem Rauschen polemischer Statements (Stocker 1994).

Aus unserer Perspektive ist die mangelnde Berücksichtigung der Rolle der Literatur ein relevantes Defizit sozialwissenschaftlicher Forschung zum Thema Öffentlichkeit. Mit dem vorliegenden Band möchten wir in Anknüpfung an Deweys Konzeption einer genuin demokratischen Kultur im öffentlichen Leben einen Beitrag zur Schließung dieser zwischen Literatur- und Sozialwissenschaft klaffenden Forschungslücke leisten. Die folgenden Fallstudien stellen Überlegungen an zu den Funktionen der „Öffentlichkeit der Literatur“ (in Roses Sinne) und zu ihrer Produktion und Rezeption im Rahmen des strukturellen Wandels der Öffentlichkeit – nicht zuletzt auch der „literarischen Öffentlichkeit“. Welchen Beitrag leistet Literatur zu einer Öffentlichkeit, die „Scharnier [sein soll] zwischen (symbolischer) Einheit und (kultureller) Vielfalt“ (Franzius 2004, S. 14)? Wir lenken die Aufmerksamkeit darauf, wie medial, kulturell und ökonomisch unterschiedlich

positionierte Literaturen zwischen der Sphäre des privaten Lebens und Erlebens und der Öffentlichkeit des literarischen und politischen Diskurses vermitteln. Wir sehen, dass Literaturen das Private zum öffentlichen Interesse machen und das Politische im privaten Leben zum Ausdruck bringen können. Im Raum der Fiktion kann Literatur erlebte Wirklichkeit greifbar machen sowie sie transzendieren und eigene experimentelle Wirklichkeiten erschaffen; sie kann Wissen von unbekanntem Räumen und Milieus vermitteln und Verständnis für Lebenslagen und Perspektiven anderer Menschen und Gruppierungen evozieren (siehe Niefanger im vorliegenden Band). Literatur fördert in diesem Sinne demokratischen Ästhetizismus und eine demokratische Sensibilität, die nach dem Modell von „sich wechselseitig erreichenden Stimmen“ im Modus des Hörens und Antwortens funktioniert, und damit Grundlagen für gelingende deliberative Praktiken schafft (Rosa 2021, S. 268). Nicht zuletzt hat Literatur auch eine Funktion als kulturelles Gedächtnis, als Hort der Bewahrung und Bearbeitung kollektiver Identitäten (Bidmon/Lubkoll 2022). In der literarischen (Re-)Konstruktion des Historischen formiert sich immer gleichzeitig auch ein Verständnis der Gegenwart, das Auswirkungen auf die Zukunft hat oder zumindest haben kann (vgl. Bosch/Kley in diesem Band). Literatur kann experimentell Szenarien entwerfen, Parameter gesellschaftlicher Fragen und Problemlagen abbilden und sie spielerisch verschieben, um neue Sichtweisen und Ideen zu erkunden. Als pragmatisch ungebundener Diskurs fungiert Literatur als vermittelnde, intermediale Institution, die zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Lagen Wissen voneinander und Empathie füreinander zu transportieren vermag.

Mit den ihr zur Verfügung stehenden Aufmerksamkeitsstrategien kann Literatur ästhetische, interkulturelle und analytische Sensibilität sowie Reflexivität und Ambiguitätstoleranz vermitteln. Als Repräsentation von komplexen Lebenssituationen, in die Leser*innen nicht direkt involviert sind, können sich Literaturen als ethische Reflexions- und Austauschformen einer vielgestaltigen Öffentlichkeit heterogener gesellschaftlicher Gruppierungen und damit als Übungsfelder demokratischer Kultur zeigen und erweisen. Literatur gehört, wenn sie medial fixiert und verteilt wird, zu den Beständen „objektiver Kultur“ (Simmel 1995 [1903]). Subjektives wird darin ästhetisch objektiviert und bildet eine gleichsam ‚vergesellschaftete Form des Bewusstseins‘, das unterschiedliche Perspektiven aus verschiedenen gesellschaftlichen Lagen abbilden kann.⁸ In der Literatur kamen minoritäre Perspektiven oft als erstes, zumeist aus einer Innensicht und damit nachvollziehbar zu Wort (Kelleter 2009). Literatur und ihre Rezeption können entscheidend beteiligt sein an der Bildung von „Gegenöffentlichkeiten“, die auf ästhetische oder politische Weise Einfluss zu nehmen versuchen auf die Mainstreamdiskurse ihrer Zeit (Warner 2002; Hengen-Fox 2017), oder sich auch als eine Art offenes und von geltenden Konventionen befreites Experimentierfeld dagegen abschotten. In einer sich insgesamt beschleunigenden, schriller und spektakulärer werdenden,

⁸Zur Öffentlichkeit als vergesellschaftete Form des Bewusstseins siehe ausführlich Gerhardt (2012).

umkämpften Ökonomie der Aufmerksamkeit (Franck 1998) bleibt die Komplexität und Langsamkeit der literarischen Rezeption (trotz der medialen Vielfalt) überraschend und für die Differenzierung und die Modi des öffentlichen Diskurses hoch relevant.

Der vorliegende Forschungsband geht insgesamt der Frage nach, welche Rolle zeitgenössische Literaturen für öffentliche Diskurse spielen, und wie sie sich unter den Bedingungen des medialen Wandels und der zunehmenden Polemisierung in der Öffentlichkeit positionieren. Damit verbunden sind neue ästhetische, institutionelle und politische Herausforderungen an die Produktion und Rezeption von Literatur. Die gesellschaftliche Relevanz unserer Überlegungen zum Wandel des Verhältnisses von Literatur und Öffentlichkeit leitet sich nicht zuletzt aus der Tatsache ab, dass die großen Herausforderungen unserer Zeit – wie Klimawandel, Migration und Sicherheitspolitik – keine Phänomene sind, die sich allein auf technoscientifischem Wege adressieren und bearbeiten lassen. Sie haben konstitutive historische, kulturelle, semantische und ethische Dimensionen, die im öffentlichen Diskurs einen angemessenen Raum finden müssen. Wo empirisch-scientifische Formen der Wissensproduktion eine objektivierende Perspektive „from nowhere“ einnehmen, erzeugen Literaturen einen sozial situierten Blick „from somewhere“ (Kley 2016) und generieren Bedeutung und Geltung durch imaginäre Akte der Befragung, Behauptung und Bestätigung (Mohanty 1997). Damit sind sie in der Lage, Widerstand gegen die Logik der Kommunikation auf den sozialen Medienplattformen zu leisten und offene Räume für gesellschaftliche Debatten zu etablieren. Unter den Bedingungen mediatisierter, kommerziell umkämpfter, transnationalisierter und hoch aggregierter Strukturen der Öffentlichkeit schaffen Literaturen öffentliche Foren für Debatten über gesellschaftliche Problemlagen und damit verknüpfte ethische Fragen. Sie lösen diese Fragen nicht und behaupten auch nicht, dies zu tun; doch besitzen sie das Potential andersartige Reflexions- und Wahrnehmungsräume zu erschaffen, in denen auf bislang unbekannte oder eher wenig praktizierte Weise darüber nachgedacht werden kann.

3 Die Fallstudien

Annette Gilbert eröffnet die Reihe der hier vorgelegten Fallstudien mit ihrem Beitrag „Die weißen Räume der Literatur. Mediale Infrastrukturen als ‚vermachtete Arena‘ literarischer Öffentlichkeit.“ Sie untersucht mit Bezug auf Habermas jüngere Arbeiten digitale Literatur und kommt zu einer doppelten Feststellung: Digitalisierten Öffentlichkeiten liegt zugleich das Versprechen einer besseren Einlösung der normativen Idee einer breiten partizipativen Öffentlichkeit und eine Schwächung des inklusiven Sinns von Öffentlichkeit inne. Die Digitalisierung der öffentlichen Kommunikation erweitert die Möglichkeiten der Partizipation, befördert aber die Zerstörung ihrer deliberativen Modalitäten. Gilbert analysiert literarisch-künstlerische Arbeiten von Fritz Balthaus, American Artist und Allison Parrish als Durcharbeitungen vermeintlich neutraler medialer Präsentationsformen, um zu zeigen, wie sie insbesondere digitale Infrastrukturen und Konventio-

nen der Darstellung als „vermachtete Arena“ ausweisen, die „der Fiktion der *einen* Öffentlichkeit“ (Habermas 1990, S. 97) mit leiser Macht entgegenwirken. Gleichzeitig, so zeigt Gilbert, suchen die untersuchten künstlerischen Arbeiten den inklusiven Sinn von Öffentlichkeit zu beanspruchen und zu befördern.

In „Transformationen von Literatur in Zeiten postdigitaler Öffentlichkeiten“ stellt Sabine Friedrich fest, dass sich mit der Digitalisierung die Bestimmung des Literarischen und der Zusammenhang von literarischem Text, seiner Veröffentlichung und der diskursiven Öffentlichkeit in vorher nicht gekannter Radikalität verschoben und erweitert haben. Nach einem Überblick über die Entwicklung digitaler literarischer Formate und transmedialer *story worlds* seit der Jahrtausendwende untersucht Friedrich Entstehungs-, Zirkulations- und Rezeptionszusammenhänge exemplarischer digitaler Texte. Ihre Beobachtung ist, dass Formate wie Hyperfiktion, generative Literatur, Fan-Fiction, Instapoesie etc., die international an Verbreitung gewinnen, neue ästhetische Formen und Möglichkeiten aufweisen: Sie sind weniger abgeschlossen, stark sequentiell und erkennbar innerhalb von Netzstrukturen verfasst. In ihrer Experimentierfreudigkeit und Prozesshaftigkeit würden die neuen Formate durchlässiger gegenüber etablierten Unterscheidungen zwischen medialen Äußerungsformen, literarischen und kulturkritischen Diskursen sowie der Alltagskommunikation. Immersionseffekte erzeugten erhebliche Verunsicherungen der Rezipient*innen bezüglich des fiktionalen oder nicht-fiktionalen Status des Rezipierten und gingen mit neuen Interpretationsanforderungen einher. Die Ausweitung des fiktionalen Erzähluniversums in die verschiedenen medialen Öffentlichkeiten fordere vom Lese-Publikum verschärfte Aufmerksamkeit, ein kreatives Engagement als ‚User‘ und ein kritisches Urteilsvermögen. Mitunter verselbständige sich die digitale Produktion und auch die Rezeption der Texte in post-humane technologische Prozesse hinein. Diese Phänomene praktizierten eine Entgrenzung der Literatur und provozierten die grundlegende Frage: Was können wir heute unter Literatur verstehen?

In ihrer Fallstudie „TV-Serien als öffentliches Medium von Sozial- und Selbsttechnologien“ liest Karin Hoepker aktuelle TV-Serien als funktionales Äquivalent und mediale Adaption des Romans des 19. Jahrhunderts und verfolgt dabei die Frage, wie aktuelle gesellschaftspolitisch relevante Grenzverschiebungen zwischen privatem und öffentlichem Raum in *workplace dramedies* verhandelt werden. Serien wie *Homecoming* und *Severance* versteht sie als Genealogien moderner Subjekte im Rahmen einer ausufernden Organisationsgesellschaft.⁹ Ihre Interpretation der Serien nimmt Bezug auf Ulrich Bröcklings Ansatz gegenwärtiger Subjektivierungsprozesse und seinen Begriff des „unternehmerischen Selbst“ (Bröckling 2007). Sie arbeitet heraus, wie die genannten Serien durch Architekturen und Raumordnungen eine Ikonografie der Zurichtung der Subjekte in modernen Arbeitswelten entwickeln. Die

⁹Der Begriff ‚Organisationsgesellschaft‘ ist ein soziologischer Terminus, der die Verfasstheit moderner Gesellschaften beschreibt, die mit einem flächendeckenden Netz von Organisationen überzogen sind, die zum Teil Großstrukturen aufweisen und erheblichen Einfluss, auch jenseits demokratischer Kontrolle, auf gesellschaftliche Prozesse nehmen (Schimank 2001).

untersuchten Serienformate zeigten, wie Eigentumsrechte einerseits und Persönlichkeitsrechte andererseits in halb-öffentlichen Konzernstrukturen gegeneinanderstehen können. Ihre diegetische Inszenierung wirft die Frage auf, ob und wie das Verhältnis von Unternehmen und Öffentlichkeit, von Kapitalismus und Demokratie gesellschaftlich zu regeln sei. Bildmächtig inszenierten die Serien den Widerspruch von zivilgesellschaftlichen, legislativ verankerten Bürgerrechten und einem umfassenden Zugriff auf Subjekte innerhalb von Konzernstrukturen, die sich gegenüber öffentlicher Kontrolle abschließen. Im Rahmen eines erweiterten Literaturbegriffs argumentiert Hoepker, dass *Workplace*-Serien das Potential zu einer kritischen Genealogie spätmoderner Subjektivierung und Ökonomisierung aufwiesen, indem sie die Unfreiheit ihrer disziplinierten Subjekte als hochambivalente Eskalationsstufe gegenwärtiger Entwicklungen inszenierten.

In ihrem Aufsatz „Literarische Interventionen in polarisierte Öffentlichkeiten bei Claudia Rankine und Carrie Mae Weems“ untersuchen Aida Bosch und Antje Kley, wie künstlerische Innovationen eine kritische Intervention in polarisierte Öffentlichkeiten ermöglichen. In zwei Fallstudien analysieren sie ästhetisch innovative, intermediale Text-Bild-Kollagen der Lyrikerin Claudia Rankine und der Fotografin Carrie Mae Weems. Durch aufschlussreiche Wechselwirkungen zwischen Texten und Bildern zeigten die Arbeiten der beiden afroamerikanischen Künstlerinnen Alltagserfahrungen von Differenz und Solidarität in historisch fortwirkenden Strukturen mit rassistischer Prägung. Kley und Bosch entfalten dichte Beschreibungen des Verhältnisses zwischen ästhetischen Formen, politischen Positionierungen und öffentlichen Verhandlungen der Werke. Sie zeigen, mit welchen ästhetischen Strategien Rankines und Weems' Text-Bild-Kollagen in häufig polemisch geführte öffentliche Diskurse der Gegenwart intervenieren. Mit ihrer symbolischen Kraft arbeiten sie gegen öffentlich eingefahrene Rezeptionsmuster und stellen die selbstverständliche Forderung, auch an den privilegierten Orten des sozialen Raums Platz zu finden. Die ästhetischen Interventionen der beiden Künstlerinnen entfalteten nicht nur Kritik an historisch etablierten Strukturen der Öffentlichkeit, sondern entwickelten darüber hinaus zuversichtliche und potentiell wirkmächtige Entwürfe für neue Weisen des Zusammenlebens.

Dirk Niefangers Fallstudie nimmt Nicolas Borns Erfolgsroman *Die Fälschung* von 1979, dessen mediale Transformationen und seine Wirkungsgeschichte bis heute in den Blick. Niefangers analytisches Augenmerk gilt insbesondere dem Spannungsverhältnis von journalistischen und poetischen Wirklichkeitsreferenzen in dem Roman sowie in seinen medialen Adaptionen in Film und Hörspiel die sich in unterschiedlicher Weise jeweils aus der Perspektive eines Journalisten mit dem Bürgerkrieg im Libanon beschäftigen. Niefanger rekonstruiert die mehrschichtige Anordnung von Beobachtungsperspektiven des Romans, in dem „eine nicht spezifizierte Erzählinstanz einen Schriftsteller beobachtet, der sich selbst als Kriegsbeobachter und seinen Kollegen von der Bildredaktion bei dessen Kriegsbeobachtung beobachtet“. Während es dem Roman vor allem um die Problematisierung dieser Perspektiven gehe, sei er auch auf realistische Textverfahren und Realitätsreferenzen angewiesen, um Kriegsergebnisse in einer nicht unmittelbar betroffenen Öffentlichkeit plausibel vermitteln zu können. Am Beispiel des Romans von Born,

seiner Vorlagen und seiner Adaptionen veranschaulicht Niefanger das Potential literarischer Möglichkeiten der Kommentierung journalistischer Kriegsberichterstattung, die sich aus der ästhetischen Überformung eines nicht tilgbaren „Realitätssubstrats“ ergeben. Des Weiteren zeigt er, wie die Verfilmung die komplexe und ethisch anspruchsvolle Realitätsreferenz der Fiktion durch den Anspruch auf die Präsentation realistischer Bilder des Bürgerkrieges unterläuft. Erst das Hörspiel gebe der fiktionalen Dimension des Romans seine ästhetische Vielschichtigkeit und die Qualität seiner Realitätsreferenz zurück. Insgesamt bietet die Fallstudie eine dichte Beschreibung kritischer Kommentierung und fiktionaler Interventionen in die Öffentlichkeit im transmedialen Vergleich.

In dem Aufsatz „*Lettre International* contra *Sinn und Form*“ thematisiert Svenja Hagenhoff die Rahmenregelung der Publikation von Literatur in Zeitschriften. Der mit dem Untertitel „Über Geld und Regeln“ versehene Text diskutiert die Legitimation und die Sinnhaftigkeit einer öffentlichen Förderung von Literatur. Auch in liberalen Gesellschaften könne es gute Gründe von staatlicher Regulierung mit Stütz- oder Entlastungshandlungen für die Publikation von Literatur geben, wenn etwa, wie in Slowenien, aufgrund einer relativ geringen Bevölkerungszahl der potenziell literaturrezipierende Teil der Bevölkerung zu klein ist, um die Produktion und Distribution einer deliberativ relevanten und für Öffentlichkeit deshalb nicht verzichtbaren Literatur ökonomisch vollständig zu tragen. Mit den Debatten rund um Corona-Hilfen für den Kultursektor wurde auch in Deutschland die Relevanz solcher Fragen mit aktueller Dringlichkeit deutlich. Hagenhoff untersucht und vergleicht in ihrer Fallstudie die Rolle von staatlichem Regulierungshandeln bezüglich der Literaturzeitschriften *Lettre International* sowie *Sinn und Form*. Die Fallstudie zeigt, wie die Herstellung von Öffentlichkeit durch staatliche Eingriffe beeinflusst wird. Durch direkte Regulierung, wie etwa finanzielle Förderung, doch auch durch indirekte Regulierung werde publizistisches Handeln ermöglicht, privilegiert oder erschwert. Hagenhoff geht es um historisch gewachsene Förderstrukturen der literarischen Öffentlichkeit sowie um die Frage, inwieweit die konkreten Formen der Regulierung noch angemessen anzuwenden und zu legitimieren sind.

Der Band schließt mit dem Aufsatz von Christian Schicha und grundlegenden Fragen einer deliberativen Öffentlichkeit. In „Öffentlichkeiten im Wandel. Normative Überlegungen und die Kontroverse um Maxim Billers Roman *Esra*“ geht Schicha insbesondere auf die konstitutive Rolle der Medien ein. Er bezieht sich auf das normative Öffentlichkeitskonzept von Habermas, um vor diesem Hintergrund die Pluralisierung von Öffentlichkeiten und den aktuellen Medienwandel durch digitale Technologien zu beschreiben. Schicha berücksichtigt sowohl positive Effekte der digitalen Kommunikation, etwa dass eine größere Anzahl verschiedenster Akteur*innen an den öffentlichen Diskursen teilnehmen könne. Medieninhalte würden in der digitalen Sphäre außerdem nicht nur passiv konsumiert; sie ermögliche eine aktive, selbständige und gleichberechtigte Teilnahme. Auf der anderen Seite gebe es neue Herausforderungen und gravierende Probleme in der digitalen Öffentlichkeit: Ein beschleunigtes Tempo der Kommunikation sowie die Anonymität der Debatten brächten destruktive Aspekte im Diskurs hervor, die seine Transparenz und eine für die Deliberation grundlegende gegenseitige

Akzeptanz der Teilnehmenden in Frage stellten. Schicha diskutiert in diesem Rahmen ethische Aspekte der Online-Kommunikation. Im zweiten Teil seines Aufsatzes geht es um die Rolle der Literatur in der Öffentlichkeit, und insbesondere um Literaturskandale, die verschiedene politische, ästhetische und ethische Aspekte aufweisen können. Am Fall von Billers Roman *Esra* erörtert Schicha exemplarisch einen Literaturskandal, in dem zwei wichtige öffentliche Güter in Widerspruch gerieten, öffentlich diskutiert und abgewogen wurden: der Schutz von Persönlichkeitsrechten einerseits und die Kunstfreiheit andererseits.

Literatur

- Amlinger, Carolin/Nachtwey, Oliver: *Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus*. Frankfurt a. M. 2022.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. New York 1983.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1967]. München 2021.
- Bajohr, Hannes/Gilbert, Annette (Hg.): *Digitale Literatur II*. Edition TEXT + KRITIK, 2021.
- Baum, Markus/Seeliger, Martin. Donald Trumps Twitter-Sperre. Die Paradoxie, Ambivalenz und Dialektik digitalisierter Öffentlichkeit. In: Martin Seeliger/Sebastian Seignani (Hg.): *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderband 37 Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021, 342–364.
- Bieger, Laura: What Dewey Knew. The Public as Problem, Practice, and Art. In: *European Journal of American Studies* 15/1 (2020), 1–13. <https://doi.org/10.4000/ejas.15646>.
- Bieger, Laura: Learning from Hannah Arendt. or, the Public Sphere as a Space of Appearance and the Fundamental Opacity of the Face-to-Face. In: Ulla Haselstein/Frank Kelleter/Alexander Starre/Birte Wege (Hg.): *American Counter/Publics*. Heidelberg 2019, 37–52.
- Benhabib, Seyla: Models of Public Space. Hannah Arendt, the Liberal Tradition, and Jürgen Habermas. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA 1992, 73–98.
- Bidmann, Agnes/Lubkoll, Christine (Hg.): *Dokufiktionalität in Literatur und Medien*. Berlin 2022.
- Bosch, Aida: Das Rätsel der Unmittelbarkeit. Zur Konstitution von Präsenzerfahrungen. In: Juliane Engel/Mareike Gebhard/Kay Kirchmann (Hg.): *Zeitlichkeit und Materialität im Zeichen von Präsenz und implizitem Wissen*. Bielefeld 2019a, 295–312.
- Bosch, Aida: Objekte aus kultursoziologischer Perspektive. In: Stephan Moebius/Fritjof Nungesser/Katharina Scherke (Hg.): *Handbuch Kultursoziologie*, Bd. 2. Wiesbaden 2019b, 539–555.
- Boucher, Geoff: *Habermas and Literature. The Public Sphere and the Social Imaginary*. New York 2021.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M. 2007.
- Brown, Wendy: *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York 2015.
- Bybee, Carl: Can Democracy Survive in the Post-Factual Age? In: *Journalism and Communication Monographs* 1/1 (1999), 29–62.
- Calhoun, Craig (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA 1992.
- Calhoun, Craig: Introduction. Habermas and the Public Sphere. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA 1992, 1–48.
- Ciampi, Luc/Endert, Elke: *Gefühle machen Geschichte. Die Wirkung kollektiver Emotionen – von Hitler bis Obama*. Göttingen 2011.
- Crouch, Colin: *Post-Democracy. A Sociological Introduction*. New York 2004.
- Crouch Colin: *Post Democracy. After the Crisis*. New York 2020.

- Dewey, John: *The Public and its Problems. An Essay in Political Inquiry* [1927]. Athens, Ohio 2016.
- Detering, Heinrich: *Die Öffentlichkeit der Literatur. Reden und Randnotizen*. Stuttgart 2016.
- Dotts, Brian W.: Dewey Anticipates Habermas's Paradigm of Communication. The Critique of Individualism and the Basis for Moral Authority in *Democracy and Education*. In: *Education and Culture* 32/1 (2016), 111–129.
- Dubbels, Elke/Fohrmann, Jürgen/Schütte, Andrea (Hg.): *Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik*. Bielefeld 2021.
- Dubbels, Elke/Schütte, Andrea: Einleitung. In: Elke Dubbels/Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte (Hg.): *Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik*. Bielefeld 2021, 7–19.
- Dünne, Jörg/Friedrich, Sabine/Kramer, Kirsten (Hg.): *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg 2009.
- Eberly, Rosa: *Citizen Critics. Literary Public Spheres*. Chicago 2000.
- Festenstein, Matthew: Does Dewey Have an 'epistemic argument' for Democracy? In: *Contemporary Pragmatism* 16/2–3 (2019), 217–241.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München 1998.
- Fraser, Nancy et al.: *Transnationalizing the Public Sphere*. Malden, MA 2014.
- Fraser, Nancy: Neue Überlegungen zur Transnationalisierung der Öffentlichkeit. In: Martin Seeliger/Sebastian Sevignani (Hg.): *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderband 37 Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021, 139–159.
- Franzius, Claudio: Europäische Öffentlichkeit als Gegenstand der Europawissenschaften. In: Ulrich K. Preuß/Claudio Franzius (Hg.): *Europäische Öffentlichkeit*. Baden-Baden 2004, 1–19.
- Friedrich, Sabine: Was darf/kann Geschichtsschreibung im Zeichen der Dokufiktion leisten? Überlegungen zu Möglichkeiten und Herausforderungen der Geschichtsvermittlung in der populären spanischen Gegenwartskultur. In: Agnes Bidmonn/Christine Lubkoll (Hg.): *Dokufiktionalität in Literatur und Medien*. Berlin 2022, 164–190.
- Gerhardt, Volker: *Öffentlichkeit. Die Politische Form des Bewußtseins*. München 2012.
- Gerhardt, Volker: Öffentlichkeit. In: Rüdiger Voigt (Hg.): *Handbuch Staat*. Wiesbaden 2018, 519–529. https://doi.org/10.1007/978-3-658-20744-1_47.
- Gilbert, Annette/Bülhoff, Andreas (Hg.): *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*. Leipzig 2024. (im Druck).
- Gripsrud, Jostein/Moe, Hallvard/Molander, Anders/Murdock, Graham (Hg.): *The Idea of the Public Sphere. A Reader*. New York 2010.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962]. Neuwied²1990.
- Habermas, Jürgen: *Structural Transformations of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* [1964]. Cambridge, MA 1989.
- Habermas, Jürgen: Volkssouveränität als Verfahren. Ein normativer Begriff von Öffentlichkeit. In: *Merkur* 484 (1989), 465–477.
- Habermas, Jürgen: *Überlegungen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit*. In: Martin Seeliger/Sebastian Sevignani (Hg.): *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderband 37 Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021, 470–500.
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2022.
- Hagenhoff, Svenja: Der Buchmarkt im Zeichen der Digitalisierung. In: *MedienWirtschaft. Perspektiven der Digitalen Transformation* 19/2 (2022), 26–41.
- Hengen-Fox, Nicholas: *Reading as Collective Action. Text as Tactics*. Iowa City 2017.
- Hörsch, Jochen: *Das Wissen der Literatur*. München 2007.
- Kelleter, Frank: 1776. A Dialectics of Radical Enlightenment. In: Marcus Greil/Werner Sollors (Hg.): *A New Literary History of America*. Cambridge 2009, 98–103.

- Kley, Antje: *Ethik medialer Repräsentation im englischen und US-amerikanischen Roman, 1743–2000*. Heidelberg 2009.
- Kley, Antje: Literary Knowledge Production and the Natural Sciences in the US. In: Simone Knewitz/Christian Klöckner/Sabine Sielke (Hg.): *Knowledge Landscapes North America*. Heidelberg 2016, 153–177.
- Kloppenber, James T.: Demokratie und Entzauberung der Welt. Von Weber und Dewey zu Habermas und Rorty. In: Hans Joas (Hg.): *Philosophie der Demokratie. Beiträge zum Werk von John Dewey*. Frankfurt a. M. 2000.
- Kuhn, Axel/Hagenhoff, Svenja: Kommunikative statt objektzentrierte Gestaltung. Zur Notwendigkeit veränderter Lesekonzepte und Leseforschung für digitale Lesemedien. In: Sebastian Böck/Julian Ingelmann/Kai Matuszkiewicz/Friederike Schruhl (Hg.): *Lesen X.O. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*. Göttingen 2017, 27–46.
- Lara, Maria Pia: *Moral Textures. Feminist Narratives in the Public Sphere*. New York 1998.
- Lippmann, Walter: *Public Opinion. How People Decide; The Role of News, Propaganda and Manufactured Consent in Modern Democracy and Political Elections*. New York [1922]. 2018.
- Love, Nancy Sue: *Musical Democracy*. Albany 2006.
- McGurl, Mark: *Everything and Less. The Novel in the Age of Amazon*. New York 2021.
- Mendieta, Eduardo/Vanantwerpen, Jonathan Vanantwerpen (Hg.): *The Power of Religion in the Public Sphere. Judith Butler, Jürgen Habermas, Charles Taylor, Cornel West*. New York 2011.
- Mohanty, Satya P.: On Situating Objective Knowledge. In: Satya P. Mohanty (Hg.): *Literary Theory and the Claims of History. Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*. Ithaca/London 1997, 149–97.
- Münch, Richard: *Akademischer Kapitalismus*. Frankfurt a. M. 2009.
- Nachtwey, Oliver: *Die Abstiegs-gesellschaft*. Berlin 2016.
- Niefänger, Dirk: Autorinszenierungen. In: Moritz Baßler/Eckhard Schuhmacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin 2019, 130–141.
- Plessner, Helmut: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* [1924]. Frankfurt a. M. 2019.
- Ritz, Claudia: Libration im Öffentlichkeitsuniversum. Anziehung und Kräfteausgleich im digitalen Strukturwandel der Öffentlichkeit. In: Martin Seeliger/Sebastian Seignani (Hg.): *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderband 37 Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021, 298–319.
- Rosa, Hartmut: Demokratischer Resonanzraum oder lebensweltliche Filterblase? Resonanztheoretische Überlegungen zum Strukturwandel der Öffentlichkeit im 21. Jahrhundert In: Martin Seeliger/Sebastian Seignani (Hg.): *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderband 37 Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021, 252–276.
- Rose, Dirk: Polemische Öffentlichkeit und die Öffentlichkeit der Literatur. In: Elke Dubbels/Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte (Hg.): *Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik*. Bielefeld 2021, 223–247.
- Scheler, Max: *Wesen und Formen der Sympathie*. Bern ⁶1973.
- Schicha, Christian: Veränderungsprozesse der Kommunikation in der Medienöffentlichkeit aus einer medienethischen Perspektive. In: Hamid Reza Yousefi/Matthias Langenbahn (Hg.): *Kommunikation in einer veränderten Welt. Theorien – Probleme – Perspektiven*. Nordhausen 2015, 103–120.
- Schicha, Christian: *Medienethik. Grundlagen – Anwendungen – Ressourcen*. München 2019.
- Schimank, Uwe: Organisationsgesellschaft. In: Georg Kneer/Armin Nassehi/Markus Schroer (Hg.): *Klassische Gesellschaftsbegriffe der Soziologie*. München 2001, 278–307.
- Schmidt, S. J.: Modernisierung, Kontingenz, Medien. Hybride Beobachtungen. In: Gianni vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.): *Medien – Welten – Wirklichkeiten*. München 1998, 173–186.
- Schudson, Michael: Was there ever a public sphere? If so, when? Reflections on the American case. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA 1992, 143–163.

- Seeliger, Martin/Sevignani Sebastian (Hg.): *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderband 37 Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021.
- Sevignani, Sebastian: Ideologische Öffentlichkeit im digitalen Strukturwandel. In: Martin Seeliger/Sebastian Sevignani (Hg.): *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderband 37 Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021, 43–67.
- Sennett, Richard: *The Fall of Public Man* [1977]. New York 2017.
- Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Otthein Rammstedt (Hg.): *Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 7*. Frankfurt a. M. 1995 [1903], 116–131.
- Sinikyn, Dan: *Big Fiction. How Conglomeration Changed the Publishing Industry and American Literature*. New York 2023.
- Staab, Philipp/Thiel, Thorsten: Privatisierung ohne Privatismus. Soziale Medien im digitalen Strukturwandel der Öffentlichkeit. In: Martin Seeliger/Sebastian Sevignani (Hg.): *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderband 37 Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021, 277–297.
- Stocker, Günter: *Ein rebellisches Fossil. Die fiktionale Literatur im Zeitalter der modernen Kommunikationstechnologien*. Aachen 1994.
- Tönnies, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* [1887]. Darmstadt 2010.
- Van Dyk, Silke: Die Krise der Faktizität und die Zukunft der Demokratie. Strukturwandel der Öffentlichkeit in Zeiten von Fake News, Technokratie und Wahrheitskritik. In: Martin Seeliger/Sebastian Sevignani (Hg.): *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderband 37 Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021, 68–90.
- Volkmer, Ingrid: *The Global Public Sphere. Public Communication in the Age of Reflective Interdependence*. Malden, MA 2014.
- Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*. New York 2002.

Aida Bosch ist Professorin am Institut für Soziologie, Department Sozialwissenschaften an der FAU Erlangen-Nürnberg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Kulturosoziologie; sie forscht zu visueller und materieller Kultur, zur Soziologie der Objekte, zur Geschichte und Anwendung der Philosophischen Anthropologie, zur Ritualtheorie, zur Kunst- und Literatursoziologie. Exemplarische Publikationen:

Bosch, Aida/Fischer, Joachim/Gugutzer, Robert (Hg.): *Körper – Leib – Sozialität. Philosophischen Anthropologie und Leibphänomenologie: Helmuth Plessner und Hermann Schmitz im Dialog*. Wiesbaden 2022.

Bosch, Aida/Pfütze, Hermann (Hg.): *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*. Wiesbaden 2018.

Mailadresse: aida.bosch@fau.de

Antje Kley ist Inhaberin des Lehrstuhls für Amerikanistik, insbesondere Literaturwissenschaft an der FAU Erlangen-Nürnberg. Sie studierte in Mannheim (Staatsexamen in Deutsch und Englisch) und an der Emory University in Atlanta, Georgia (MA in Women's Studies). Promotion in Mannheim: *„Das erlesene Selbst“ in der autobiographischen Schrift: Zu Politik und Poetik der Selbstreflexion bei Roth, Delany, Lorde und Kingston* (Narr 2001); Habilitation in Kiel: *Ethik medialer Repräsentation im englischen und US-amerikanischen Roman, 1743–2000* (Winter 2009). Weitere Forschungsschwerpunkte sind Ethik und Ästhetik, Medientheorie- und Geschichte, Literatur und Wissen sowie literarische Thanatologie. Zusammen mit Dirk Niefanger leitet sie das GRK 2806. Zusammen mit Kai Merten editierte sie *What Literature Knows: Forays into Literary Knowledge Production* (Lang 2018, DOI <https://doi.org/10.3726/b14220>). Derzeit arbeitet sie an einem Buchprojekt zum Thema „Let's Talk about Death: 21st Century Narratives of the End of Life in the US“.

Mailadresse: antje.kley@fau.de

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Die weißen Räume der Literatur. Mediale Infrastrukturen als „vermachtete Arena“ literarischer Öffentlichkeit

Annette Gilbert

1 Zur „Fiktion der *einen* Öffentlichkeit“

Medien- und sozialgeschichtlich ist unser Konzept moderner Öffentlichkeit stark an das Druckmedium und die Herausbildung solcher Räume wie Salon oder Kaffeehaus gebunden.¹ Sie bilden die Infrastruktur der Öffentlichkeit. Gemeinsam ist ihnen eine bestimmte „Idee des Publikums“, als deren wichtigste Parameter Jürgen Habermas dessen „prinzipielle[] Unabgeschlossenheit“ sowie die „Ebenbürtigkeit“ aller Beteiligten bestimmt (Habermas 1990, S. 97). Während letzteres „eine Art gesellschaftlichen Verkehrs [meint], der nicht etwa die Gleichheit des Status voraussetzt, sondern von diesem überhaupt absieht“, impliziert ersteres die allgemeine Offenheit und Zugänglichkeit: „alle müssen dazugehören können“ (ebd., S. 97f.). Dass dieser Anspruch letztlich nie eingelöst wurde – so waren etwa „Frauen und Unselbstständige [...] von der politischen Öffentlichkeit faktisch wie juristisch ausgeschlossen“ –, tat der Wirkmächtigkeit dieser Idee keinen Abbruch: „Nicht als ob mit den Kaffeehäusern, den Salons und den Gesellschaften im Ernst

¹Vgl. auch die entsprechenden Einträge im *Handbuch Medien der Literatur*, das neben den klassischen Werkmedien wie Text, Stimme, Buch, Zeitschriften, Hörspiel etc. programmatisch auch Medien der literarischen Kommunikation einbezieht: „Kaffeehaus/Café“ (Binczek 2013, S. 594–596), „Literarischer Salon“ (Seibert 2013, S. 582–588) und „Lesegesellschaft/Lesekabinett“ (Leskau 2013, S. 589–593).

A. Gilbert (✉)

Department Germanistik und Komparatistik, Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland
E-Mail: annette.gilbert@fau.de

© Der/die Autor(en) 2025

A. Bosch und A. Kley (Hrsg.), *Literatur und mediale Öffentlichkeiten*,
Literatur und Öffentlichkeit / Literature and the Public Sphere,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-69735-1_2

diese Idee des Publikums verwirklicht worden sei; wohl aber ist sie mit ihnen als Idee institutionalisiert, damit als objektiver Anspruch gesetzt und insofern, wenn nicht wirklich, so doch wirksam gewesen“ (ebd., S. 121). Habermas spricht in diesem Zusammenhang von der „Fiktion der *einen* Öffentlichkeit“ (ebd., S. 97), die als solche bereits „soziale Fakten“ schaffe, da „sie sich in Urteil und Verhalten der Bürger niederschläge[]“ (2022, S. 17).

Wie Habermas in seinen jüngsten „Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit“ konstatiert², hat sich an diesem Gefälle zwischen Ideen und Wirklichkeit bis heute nichts geändert: Die Gesellschaft befinde sich noch immer im „Prozess einer fortgesetzten Realisierung der *unausgeschöpften*, aber schon positiv *geltenden* Grundrechte“ (ebd., S. 16). Zwar gab die Digitalisierung – „eine mit der Einführung des Buchdrucks vergleichbare Zäsur in der menschheitsgeschichtlichen Entwicklung der Medien“ (ebd., S. 41) – Anlass zur Hoffnung, dass nun endlich „[d]ieses große emanzipatorische Versprechen“ (ebd., S. 45) eingelöst werde. Denn im Gegensatz zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als sich „[d]ie durch Massenmedien zugleich vorstrukturierte und beherrschte Öffentlichkeit [...] zu einer vermachteten Arena aus[wuchs]“ (Habermas 1990, S. 28), schien es nun, als „öffne[] das Netz virtuelle Räume, in denen sich die Nutzer auf eine neue Weise zu Autoren ermächtigen können. Mit den sozialen Medien entstehen frei zugängliche öffentliche Räume, die alle Nutzer zur spontanen und von keiner Seite geprüften Intervention einladen“ und in denen sich grundsätzlich „alle [...] an ein anonymes Publikum wenden und um dessen Zustimmung werben“ (Habermas 2022, S. 61–62) können. Zunächst also, so Habermas, schien sich hier „der egalitär-universalistische Anspruch der bürgerlichen Öffentlichkeit auf gleichberechtigte Inklusion aller Bürger [...] endlich zu erfüllen“ (ebd., S. 45). Doch diese Hoffnung erwies sich als trügerisch, sei doch inzwischen gerade in diesen neuen virtuellen Räumen „der *inklusive Sinn* von Öffentlichkeit verblasst“ (ebd., S. 61). Als Gründe führt Habermas die „Plattformisierung“ der Öffentlichkeit“ (ebd., S. 67, Fn 39) und „die alles andere als neutrale Leistung der algorithmengesteuerten Plattformen“ (ebd., S. 53) an. Im Einklang mit anderen kritischen Studien zum Plattform-, Überwachungs- und Digitalkapitalismus lautet seine Diagnose: „[D]ie Lava dieses zugleich antiautoritären und egalitären Potentials, die im kalifornischen Gründergeist der frühen Jahre noch zu spüren war, ist im Silicon Valley alsbald zur libertären Grimasse weltbeherrschender Digitalkonzerne erstarrt“ (Habermas 2022, S. 46).³

² So der vollständige Titel des Beitrags in Habermas (2022, S. 9–67).

³ Vgl. z. B. Srnicek (2018); Zuboff (2018); Seemann (2021) und Staab (2019).

Während Habermas' „Analyse der vermachteten Öffentlichkeit“ (1990, S. 28) der unmittelbaren Gegenwart v. a. die sozialen Medien und Massenmedien ins Visier nimmt, setzen die folgenden Überlegungen auf einer noch grundsätzlicheren, noch basaleren Ebene an: Sie richten das Augenmerk auf die institutionalisierten Räume und technischen Infrastrukturen bis hin zur konkreten Soft- und Hardware des „für den Throughput zuständige[n] Mediensystem[s]“ (Habermas 2022, S. 39), die den Zugang zur digitalen Öffentlichkeit und die Kommunikation in ihr nicht nur ermöglichen, sondern immer auch reglementieren und konditionieren. Dabei wird sich zeigen, dass schon allein aufgrund der spezifischen Entstehungsgeschichte dieser elementarsten kommunikationstechnologischen Infrastruktur die mediatisierten Räume digitaler Öffentlichkeit nie jener ‚inklusive‘, ‚frei zugängliche Raum‘ ‚ebenbürtiger‘ Akteur*innen sein konnten, als die sie imaginiert wurden.

Den Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen bilden vier künstlerische Arbeiten im Grenzbereich von Kunst und Literatur, denen ein in dieser Hinsicht hohes Erkenntnispotential eignet, da sie selbstreflexiv die medialen Räume und technischen Infrastrukturen der Öffentlichkeit, in denen sie selbst in Erscheinung treten, zum Gegenstand künstlerischer Exploration und Darstellung machen und als „vermachtete Arena“ zu erkennen geben. En passant lassen sie auch deren subliminale Implikationen und historisch gewachsene Kontingenzen hervortreten. Die Werke bewegen sich damit in der Tradition der institutionskritischen und ortsspezifischen Kunst, die seit den späten 1960er Jahren die gesellschaftlichen, institutionellen und diskursiven Rahmenbedingungen künstlerischer Produktion und Rezeption als Ermöglichungsbedingung ihrer selbst kritisch reflektiert, bisher aber erst vereinzelt für die Untersuchung der Medien und Räume *literarischer* Öffentlichkeit fruchtbar gemacht wurde.⁴ Während Fritz Balthaus in der ersten vorgestellten Arbeit dafür plädiert, die institutionskritische Perspektive auszuweiten und auch auf die Medien der Literatur zu übertragen, leisten die Werke von American Artist und Allison Parrish mit ihrem Fokus auf den medientechnischen Grundlagen des Digitalen Pionierarbeit. Ihre künstlerischen Versuchsanordnungen führen den Beweis, dass die neuen Technologien, die häufig unkritisch als fortschrittlich und ideologisch unverdächtig wahrgenommen werden, bereits von Grund auf – beginnend bei ihrer elementarsten Ebene in Gestalt von Soft- und Hardware, Code und Standard, Bildschirmtechnologie und Benutzeroberfläche – „alles andere als neutral“ sind und der „Fiktion der *einen* Öffentlichkeit“ entgegenarbeiten.

⁴Ansätze dazu finden sich in Gilbert (2018) bzw. Gilbert (2022), auf die die folgenden Ausführungen zurückgehen.

2 Vom White Cube der Kunstwelt zum weißen Buchraum der Literatur

Der deutsche Konzeptkünstler Fritz Balthaus ist bekannt für seine ortsspezifischen Interventionen, die ebenso „präzise Versuchsanordnungen wie ironische Eingriffe in die Kunstwelt und den Ausstellungsbetrieb“ darstellen (Berg/Fassbender 2017). Als gelernter Buchsetzer und zeitweiliger Kleinverleger hat er aber auch das Buchmedium wiederholt als Ausdrucksform genutzt. Mit seinem Künstlerbuch *In der weißen Zeile* (2007) legt er eine subtile Bearbeitung der institutionenkritischen Programmschrift *Inside the White Cube* des Kunstkritikers und Konzeptkünstlers Brian O’Doherty von 1976 vor, die inzwischen zum Referenzpunkt jeder kritischen Auseinandersetzung mit den institutionellen Räumen geworden ist, innerhalb derer wir Kunst erfahren. Der von O’Doherty geprägte Begriff des White Cube hat inzwischen „eine internationale Karriere als ästhetische Kurzformel absolviert, die beispiellos ist“ (Grasskamp 2003, S. 29).

Ausgangspunkt seiner Überlegungen war der weiße Ausstellungsraum, der sich in der Ausstellungspraxis der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Standard durchgesetzt hatte. Wie O’Doherty (1996, S. 9) argumentiert, ist der White Cube dabei allerdings, in der Tradition der romantischen Kunstreligion, zum Sakralraum der Moderne geworden, der die „Heiligkeit der Kirche“, die „Gemessenheit des Gerichtssaales“ und das „Geheimnis des Forschungslabors [...] mit chicem Design zu einem einzigartigen Kultraum der Ästhetik“ verbinde. Entgegen der dem Weiß gewöhnlich zugeschriebenen Zurückgenommenheit, die das Kunstwerk am besten zur Geltung bringe, sei der weiße Ausstellungsraum daher weder „clean“ noch „rein“, weder „leer“ noch „ortlos“, weder „ideal“ noch „neutral“, wie es bei O’Doherty (1996, S. 9, 10, 62, 88, 89, 113) in einer ganz ähnlichen Formulierung wie bei Habermas heißt. Vielmehr wirke er als ein „Agens der Transformation“ (ebd., S. 47), der alles, was in ihm erscheine, „verwandelt“, ja „artifiziert“ (ebd., S. 27).

Zur Demonstration dieses Effekts zieht O’Doherty ein typisches, menschenleeres Ausstellungsfoto heran (vgl. Abb. 1) und erläutert: „In dieser Umgebung wird ein Standaschenbecher fast zu einem sakralen Gegenstand, ebenso wie der Feuerlöscher in einem modernen Museum einfach nicht mehr wie ein Feuerlöscher aussieht“ (ebd., S. 10). Die pure, unberührte, makellos weiße Ausstellungswand entpuppt sich somit als ideologisch und ökonomisch vorimprägniert: „Der Anschein von Neutralität, der der weißen Wand anhaftet, ist eine Illusion. Sie steht für eine Gesellschaft mit festen Ideen und Werten“ (ebd., S. 88).

Die von Ellen und Wolfgang Kemp gewählte Übersetzung des White Cube als ‚weiße Zelle‘ spitzt diesen institutionskritischen Gedanken zu, was angesichts der Unmöglichkeit, als Künstler*in dem White Cube der Kunstwelt „entkommen zu können“, möglicherweise dennoch „eine treffende Übersetzung“ sei, wie Walter Grasskamp (2003, S. 63) bemerkt. O’Doherty leitet aus diesem Umstand jedenfalls die allgemeine Verpflichtung ab: „Wenn wir die weiße Zelle nicht einfach loswerden können, dann sollten wir versuchen, sie zu verstehen. [...] Jeder Künstler

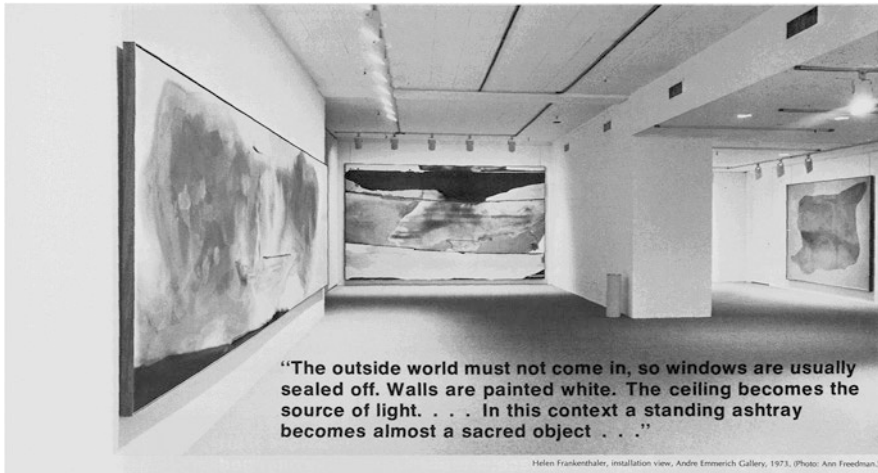


Abb. 1 Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space (O’Doherty 1976, S. 29)

sollte sich Klarheit über den Inhalt und über ihre Auswirkung auf sein Werk verschaffen“ (O’Doherty 1996, S. 89).

In diese ausstellungs- und institutionskritische Tradition schreibt sich nun Fritz Balthaus mit seinem Buch *In der weißen Zeile* ein. Es basiert auf der 1996 bei Merve erschienenen Übersetzung von O’Dohertys Essays, wobei sich der Künstler auf Cover und Buchrücken einen minimalen, aber bedeutsamen Eingriff in den Titel erlaubt: Aus dem „I“ wird per feinem Pinselstrich ein „i“, aus „der weißen Zelle“ wird die „weiße Zeile“ (vgl. Abb. 2). Damit eröffnet sich ein neuer Raum, auf den Balthaus O’Dohertys kritische Erkenntnisse übertragen wissen will: der weiße Raum des Buchs. Angesprochen ist damit weniger der Topos vom weißen, unberührten, leeren Blatt, das am Anfang des Schaffensprozesses steht und erst noch beschrieben werden will. Vielmehr wird hier der Buchraum als Äquivalent der weißen Ausstellungswand modelliert, d. h. als der Ort, an dem das literarische Werk üblicherweise eingekleidet, der Öffentlichkeit übergeben und rezipiert wird.

Aus kunsthistorischer Perspektive ist bereits mehrfach der Versuch unternommen worden, O’Dohertys institutionskritische Sicht vom White Cube auf den weißen Buchraum auszuweiten. So vermerkt etwa die Kunsthistorikerin Liz Kotz mit Blick auf die frühen Spracharbeiten von Vito Acconci, der später als Konzept- und Aktionskünstler bekannt wurde: „The page is a visual, physical container – an 8 ½ × 11 inch white rectangle analogous to the white cube of the gallery – and also a place for action and a publication context“ (Kotz 2007, S. 138). Auch im Kontext des *curatorial turn* ist öfter explizit vom Buch(-raum) als Ausstellung(-raum) die Rede, etwa wenn Anna-Sophie Springer (2012, S. 37) „the pages of a book as equivalent to the walls of a gallery“ konturiert.

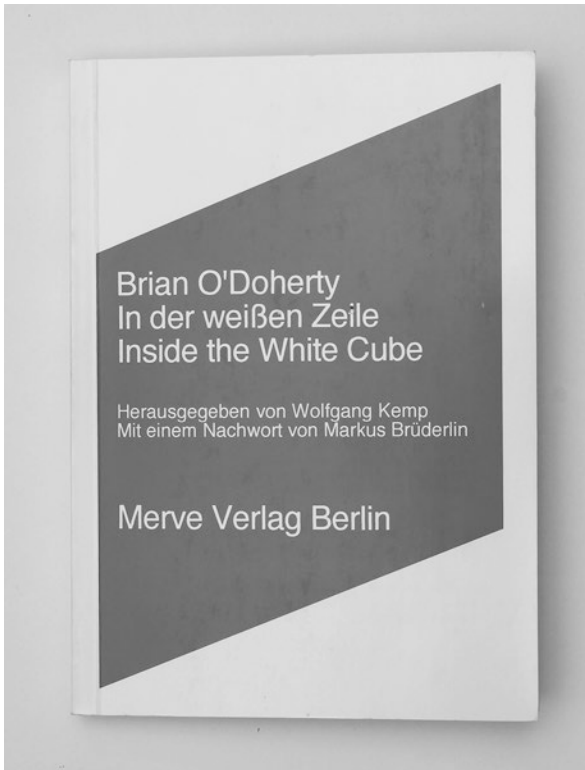


Abb. 2 *In der weißen Zeile* (Balthaus 2007). © VG Bildkunst, 2024

In der Literaturwissenschaft hingegen ist diese Parallele zwischen weißer Wand und weißer Seite erst vereinzelt in den Blick genommen worden, etwa von Jerome McGann, der in *The Textual Condition* unter der Überschrift „The Socialization of Texts“ festhält: „Brian O’Doherty meticulously detailed how ‚Context (i)s Content‘ in the museum, the gallery, and the exhibition. The same is true of any critical edition – indeed [...] of any book or printed form whatever.“ (McGann 1991, S. 84). An einem Beispiel führt er aus: „[Kathleen] Tillotson’s edition [of *Oliver Twist*] stands in relation to Dickens’s novel in the same kind of relation that (say) the Tate Gallery stands to the paintings of Turner. Both gallery and edition force us to engage with artistic work under a special kind of horizon“ (ebd., S. 83). Man könne daher „the white cube“ und „the tome“, den McGann auch als „squashed paper cube“ (ebd., S. 85) bezeichnet, als „pair of cultural formats“ (ebd., S. 84) begreifen.

In dieser Gleichsetzung von Galerieraum und Buchraum schwingt die Behauptung mit, dass der in den weißen Buchraum gesetzte literarische Text vergleichbaren Bedingungen und Zwängen der Institutionen ausgesetzt ist wie das an die

Ausstellungswand gehängte Bild, die O'Doherty als ideologisch vorstrukturiert entlarvt hat. Da auch das im Druck vervielfältigte Buch immer schon in größere institutionelle, soziale, wirtschaftliche und politische Zusammenhänge eingebettet ist, die in die künstlerische Autonomie eingreifen, wäre es ebenso wenig neutral wie der Ausstellungsraum. Es gilt somit, so Balhaus' implizites Plädoyer, auch den weißen Raum des Buchs als „Agens der Transformation“ und Ermöglichungsbedingung literarischer Öffentlichkeit kritisch zu hinterfragen. Stützen ließe sich dieses Unterfangen auch mit Jacques Derridas Überlegungen zum *Parergon*, das nicht einfach nur etwas ‚ins Werk setzt‘, sondern unvermeidlich immer auch in dieses hinein- und an diesem mitwirkt.⁵ Diese dem Werk scheinbar äußerlichen Aspekte des Buchs gestalten es also zwangsläufig mit, wie auch der Buch- und Wissenschaftshistoriker Michael Cahn festhält:

Jede Publikation präsentiert ihren Text in einer bestimmten Weise: Publikation ist immer „Publikation als“: Als Erstausgabe, als Taschenbuch, als Zeitschriftenartikel, im Selbstverlag, auf Bütteln, als Produkt eines bestimmten Verlages, durch den Gebrauch einer bestimmten Schrift und eines bestimm[t]en Seitenaufbaus, als anonyme Schrift, als Träger einer bestimmten Widmung, als Raubdruck oder als Teil einer Gesamtausgabe (1997, S. 184–185).

Dies gilt auch für die deutsche Übersetzung von O'Dohertys Essays, die den Ausgangspunkt für Balhaus' Intervention bildete. Sie erschien im Merve Verlag, der bis heute seine Herkunft aus dem Raubdruck- und Alternativmilieu der Studentebewegung kultiviert. Dieses Image, das auf alle unter diesem Dach publizierten Texte abfärbt, wird wesentlich durch das von Jochen Stankowski entworfene Text- und Coverdesign transportiert, das „für die Theorien und Texte, die Merve verlegt, ein öffentliches Bild geschaffen hat“ (Stankowski/Windgätter 2012, S. 67) und zu einem Markenzeichen geworden ist. Jede Merve-Publikation oktroyiert daher den hier veröffentlichten Texten über den gemeinsamen Erscheinungsort und die einheitliche ‚Verpackung‘ unvermeidlich bestimmte Nachbarschaften, Kontexte und Images auf.

Dem sind auch O'Dohertys Essays ausgeliefert, deren institutionskritischer Impetus durch die „Publikation als“ Merve-Taschenbuch wieder eingefangen und letztlich ausgehebelt wird. Dieser Widerspruch ist unauflösbar, er resultiert aus der unvermeidlichen Involviertheit in das System, das Gegenstand der Kritik ist: Man kann der ‚weißen Zeile‘ ebenso wenig wie der ‚weißen Zelle‘ entkommen, wenn man denn sein Werk der Öffentlichkeit zugänglich machen möchte. Eben dies aber gilt auch für Balhaus' eigenes Werk, wie Jennifer Allen vermerkt: „the artist [...] can hardly comment on an institutional frame without becoming part of it“ (2006, S. 304).

⁵Vgl. Derrida (1992a, S. 82). Vgl. außerdem: „Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit“ (Derrida 1992b, S. 74).

3 Die weißen Räume der Literatur außerhalb des gedruckten Buchs

Plädiert Balhaus für die Übertragung der Institutionskritik vom White Cube auf den weißen Raum des Buchs, gilt das Interesse von American Artist und Allison Parrish den *digitalen* Räumen literarischer Öffentlichkeit, in denen sie sich als Künstler*in und Dichter*in hauptsächlich bewegen. In ihren künstlerischen Versuchsarrangements lenken sie das Augenmerk darauf, dass auch die digitalen Medien überraschend häufig weiß grundiert sind – in einem doppelten Sinn: buchstäblich, d. h. medientechnisch, sind doch die Internetseiten und der Computerbildschirm standardmäßig tatsächlich weiß gestaltet, aber auch übertragen, d. h. machtpolitisch, was die Genese der elementarsten digitalen Standards in der Bildschirmtechnologie und Zeichenkodierung betrifft.

Institutionelles „Whitewalling“ im Digitalen

So entwickelte American Artist im Auftrag des Whitney Museum of American Art in New York im Jahr 2020, als sich ein großer Teil des Lebens pandemiebedingt vom Analogen ins Digitale verlagerte, für die von Christiane Paul kuratierte Netart-Serie *Sunrise/Sunset* eine künstlerische Intervention, die explizit den analogen White Cube der Kunstwelt mit dem digitalen White Space zusammenführte. Gegenstand der Arbeit und zugleich ihr öffentlicher Ausstellungsort war der Webauftakt des Whitney Museum, dessen standardmäßig weißer Hintergrund während der Laufzeit von Juli 2020 bis März 2021 zweimal täglich, zu Sonnenauf- und -untergang, für je 30 Sekunden schwarz geschaltet wurde (vgl. Abb. 3). Gleichzeitig wurden alle Bilder auf der Webseite mit einem Platzhalter im Look einer Sperrholzplatte ersetzt, was als Fingerzeig auf den Entstehungszeitraum der Arbeit gelesen werden kann, als wegen des Lockdowns auch die meisten öffentlichen Kulturinstitutionen gleichsam zugemauert und nur noch digital zugänglich waren.

Zugleich ruft die Wahl einer Sperrholzplatte als Platzhalter in Verbindung mit dem Titel der Arbeit *Looted* die Straßenunruhen jener Monate auf, als die Proteste gegen Polizeigewalt und systemischen Rassismus in einigen US-amerikanischen Städten in Plünderungen umschlugen und die Geschäfte und Institutionen mancherorts ihre Schaufenster mit Holzplatten schützen oder provisorisch ersetzen mussten. Auch das Whitney Museum machte die Schotten dicht und versiegelte seine (Schau-)Fenster zur Welt, um die Kunst und sich als Institution vor der Eskalation der Gewalt in der politischen Öffentlichkeit zu schützen (vgl. Abb. 4).

Damit adressiert *Looted* typische Strategien von Institutionen der Kunstwelt, die Aruna D’Souza jüngst unter dem Begriff des „Whitewalling“ subsumiert hat:

a neologism that expands in many directions: the literal site of contention; i.e., the white walls of the gallery; the idea of „blackballing“ or excluding someone; the notion of „whitewashing“, or covering over that which we prefer to ignore or suppress; the idea of putting a wall around whiteness, of fencing it off, of defending it against incursions (2020, S. 9).

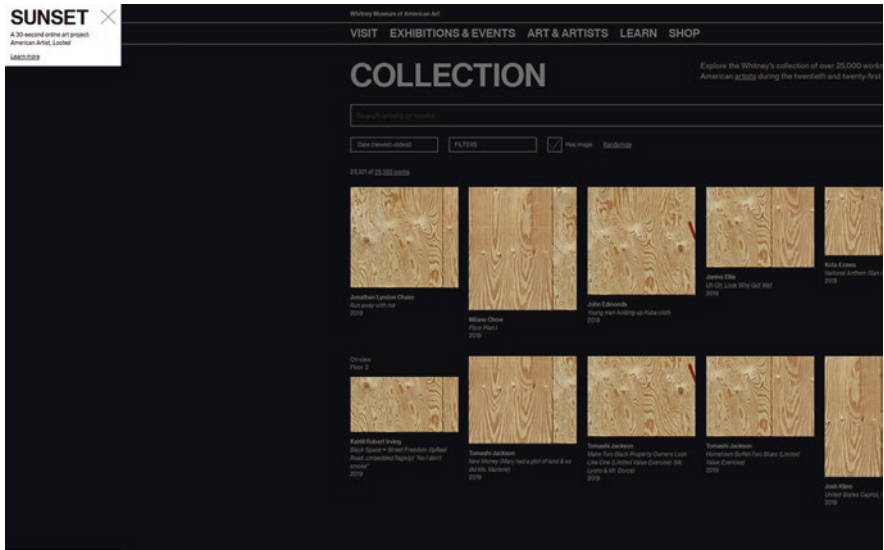


Abb. 3 *Looted* (American Artist 2020). Screenshot. © American Artist, 2024



Abb. 4 Das verbarrikadierte Whitney Museum of American Art in New York, Sommer 2020 (Liscia/Bishara/Vartanian 2020). Foto: Hakim Bishara

Auch die Strategie des Whitewashing rückt American Artists Intervention ins Blickfeld, verweist doch der Titel *Looted* unmissverständlich auch auf die noch immer ausstehende Aufarbeitung des kolonialen Erbes in vielen Museen der westlichen Gesellschaft, deren Sammlungen allzu häufig auf in Plünderungen und Raubzügen erbeutete Kulturgüter zurückgehen oder die sich durch Spenden von

Menschen und Unternehmen finanzieren, deren Reichtum sich fragwürdigen Geschäften verdankt oder zweifelhafter Provenienz ist. Auch das Whitney Museum of American Art muss sich mit den kolonialen Spätfolgen auseinandersetzen und seiner eigenen Geschichte stellen. Ein eher unrühmliches Kapitel ist z. B. die 1968er Ausstellung „Painting and Sculpture in America: The 1930s“, in der kein einziges Werk schwarzer Künstler*innen vertreten war. Wie Nika Elder in ihrem Aufsatz „African American Art and the ‚White Cube‘“ in Erinnerung bringt, war dies vom damaligen Museumsdirektor John I.H. Baur damit gerechtfertigt worden, „that the museum selected work on the basis of ‚quality‘ rather than ‚race‘, effectively defining ‚race‘ as ‚blackness‘ and posing it as mutually exclusive with ‚quality‘“ (Elder 2020, S. 343). Auch wenn die Sensibilität gegenüber den politischen und ökonomischen Verstrickungen von Kunstinstitutionen inzwischen gestiegen ist, ist dieses Kapitel noch längst nicht abgeschlossen, wie beispielhaft der Boykott der Whitney-Biennale 2019 durch etliche Künstler*innen zeigt. Auslöser war die Enthüllung, dass der Whitney-Vorstand Warren B. Kanders einen Teil seines Geldes mit Tränengas verdient, das u. a. an der US-Grenze zu Mexiko gegen Migrant*innen und in Ferguson, Missouri, gegen Demonstrant*innen eingesetzt wurde.

Vor diesem Hintergrund lässt sich American Artists Intervention, die den weißen Hintergrund der offiziellen Webseite des Museums jeden Tag aufs Neue zweimal für knappe 30 Sekunden invertiert, als beharrlicher öffentlicher Protest auf dem wichtigsten virtuellen Schaufenster der Institution gegen das persistente „Whitewalling“ der Kunstwelt lesen. Zugleich mahnt sie in penetranter Insistenz die Ausweitung der Kampfzone vom analogen White Cube auf den digitalen White Space an, in dem sich inzwischen auch ein bedeutender Teil der literarischen Praxis abspielt.

Kontrapunkt zur „whiteness of the screen“⁶

Vorausgegangen war *Looted* die medienarchäologisch angelegte Rauminstallation *Black Goopy Universe* (2018), in der American Artist der Geschichte dieser Weiß-als-Default-Einstellung von Webseiten nachgegangen ist. Sie nimmt sich des digitalen Bildschirms als grundlegende und allgegenwärtige Schnittstelle zwischen Mensch und Gerät an, deren Bedeutung als Fenster in virtuelle Welten für die heutige hochmediatisierte Gesellschaft nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Schon 2001 hatte Lev Manovich in *The Language of New Media* festgestellt: „We may debate whether our society is a society of spectacle or of simulation, but, undoubtedly, it is a society of the screen“ (S. 94).

Während Manovich seine Geschichte der Bildschirm-Kultur mit den Tafelbildern der Renaissance beginnen lässt, konzentriert sich American Artist in *Black*

⁶American Artist (2018).

Gooley Universe auf die jüngste Technikgeschichte: den Bildschirm des Digitalzeitalters. Dieser ist seit den 1980er Jahren auf allen PCs und Mobiltelefonen standardmäßig weiß, was American Artist aber nicht als Inbegriff von Neutralität und Universalität liest, sondern als ‚vermachtetes‘ Interface, das althergebrachte hegemoniale Strukturen perpetuiert. Er fiel damit im Sinne der Race Critical Code Studies, wie sie jüngst Ruha Benjamin entworfen hat, unter jene neuen Technologien, „that reflect and reproduce existing inequities but that are promoted and perceived as more objective or progressive than the discriminatory systems of a previous era“ (2019, S. 5–6). In Anlehnung an die US-amerikanischen Jim Crow-Gesetze, die die Rassentrennung in öffentlichen Einrichtungen auch nach Aufhebung der Sklaverei im Jahr 1865 fortsetzten und bis in die 1960er Jahre galten, spricht Benjamin in diesem Zusammenhang von einem „New Jim Code“, der mit den neuen Technologien Einzug gehalten habe. Als dessen vier tragende Säulen bestimmt sie: „engineered inequity, default discrimination, coded exposure, and technological benevolence“ (ebd., S. 47).

Zur Beweisführung dieser Zusammenhänge begibt sich American Artist in *Black Gooley Universe* (vgl. Abb. 5) also auf historische Tiefenbohrung zur Geburtsstunde der weißen Bildschirmlkultur. Seinen Anfang nahm das Weiß des Bildschirms 1968 in der ersten öffentlichen Computerpräsentation von Doug Engelbart am Stanford Research Institute, die als „Mother of all Demos“ in die Annalen eingegangen ist. In ihr war erstmals überhaupt ein weißer Bildschirm zu sehen. Bis dahin waren die wenigen Computerbildschirme, die es gab, schwarz und die Schriftzeichen auf ihnen meist weiß oder grün. Das änderte sich Ende der 1960er Jahre mit der Erfindung moderner graphischer Benutzeroberflächen (Graphic User Interface, abgekürzt GUI, ausgesprochen ‚gooley‘), die den Dreh- und Angelpunkt von *Black Gooley Universe* bilden, wie bereits die Anspielung im Titel verrät. GUIs lösten das bis dato übliche Interface mit der Kommandozeile ab und organisierten die Interaktion mit der Maschine nun über Desktop-Symbole, -Menüs



Abb. 5 Mother of All Demos II, Detail aus *Black Gooley Universe* (American Artist 2021). © American Artist, 2024

und -Fenster in Verbindung mit Eingabegeräten wie Tastatur und Maus, deren revolutionäre Möglichkeiten Engelbart 1968 erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vorführte.

Was American Artist an dieser Geschichte interessiert, ist der Umstand, dass bei dieser Gelegenheit der Bildschirmhintergrund vom damals üblichen Schwarz auf Weiß umgestellt wurde, obwohl es keinerlei technische Notwendigkeit dafür gibt. Wahrscheinlich erfolgt dieser Schritt in Reminiszenz an das überkommene Medium, das Blatt Papier, um mittels Simulation des Gewohnten die Akzeptanz des Neuen zu steigern.⁷ Mit diesem Rückgriff auf das alte Medium wird allerdings das revolutionäre Potential der Neuerungen geradezu versteckt, etwa die völlig neuartige Möglichkeit zum „Copy & Paste“, die zwingend eine dynamische, veränderliche Echtzeit-Anzeige von Schrift benötigt, an die das althergebrachte Blatt Papier in keiner Weise heranreicht.

Auch von physikalisch-technischer Warte aus gebührt dem schwarzen Bildschirm das Primat, denn auf den CRT-Computerterminals jener Jahre wurde Schrift angezeigt, indem auf dem Schwarz des Hintergrundes viele kleine Farbdioden an den entsprechenden Stellen zum Leuchten gebracht wurden, wie American Artist in einem die Installation begleitenden Essay ausführt: „Within the screen, color is always determined by light, a light which is always fabricated, and a blackness which is always already present, and foundational to light“ (2018). Dies zeigt sich wohl am deutlichsten im ausgeschalteten oder defekten Modus der Bildschirme, der in *Black Goopy Universe* in Gestalt unzähliger ausrangierter, kaputter, verstaubter Computermonitore und alter Smartphones sehr präsent ist (vgl. Abb. 6). Ein komplett weißer Bildschirmhintergrund, wie er 1968 erstmals präsentiert wurde, ist somit technisch gesehen eigentlich irrsinnig, denn er ist derjenige Zustand, in dem alle Farbdioden Licht emittieren, in dem also komplett alles maximal erleuchtet ist. Um auf diesem leuchtenden Weiß nun schwarze Schrift zu erzeugen, wird das Licht an den entsprechenden Stellen reduziert. Damit erhöhten die neuen GUIs den Energieverbrauch gewaltig, darüber hinaus minimierten sie den verfügbaren Arbeitsspeicher der damaligen Computer empfindlich.⁸

Dass sich der weiße Bildschirmhintergrund dennoch durchsetzen konnte und sehr schnell alternative Interfaces verdrängte, interpretiert American Artist als Ergebnis ideologisch geprägter Designentscheidungen, ganz im Sinne des Medientheoretikers und -kritikers James Bridle, der festgehalten hat: „Technology does not emerge from a vacuum. Rather, it is the reification of a particular set of beliefs

⁷Es handelt sich somit um eine frühe Form digitalen Skeuomorphismus, der häufig bei der Einführung neuer Produkte Anwendung fand, um den Wechsel vom Vertrauten zum Neuen zu erleichtern. Dabei werden digitale Objekte in Anlehnung an vertraute Gegenstände der realen Welt gestaltet, ohne dass dies technisch notwendig wäre. Man denke etwa an das Klickgeräusch beim Auslösen der Kamera auf dem Smartphone oder an das Geräusch, das manche E-Book-Reader beim ‚Umblättern‘ einer Seite machen.

⁸Abgesehen davon führt ein weißer Bildschirm zu größerer Belastung der Augen und schlechterer Lesbarkeit, weshalb inzwischen vielfach ein ‚dark mode‘ (auch ‚night mode‘ oder ‚black mode‘ genannt) zur Grundausstattung zeitgenössischer digitaler Anzeigegeräte gehört.

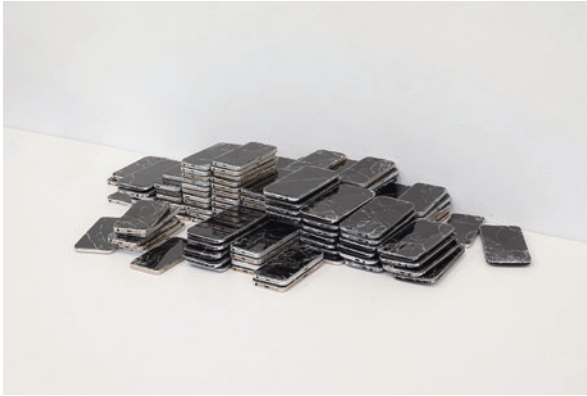


Abb. 6 No State, Detail aus *Black Goopy Universe* (American Artist 2021). © American Artist, 2024

and desires: the congruent, if unconscious dispositions of its creators“ (2018, S. 142).⁹ American Artist geht sogar noch weiter und liest den Siegeszug des weißen Bildschirms als Widerspiegelung der Rassebeziehungen in Amerika: „Racial Slavery [...] provided the material and ideological basis for the United States. Unsurprisingly, Silicon Valley advances this constitutive anti-blackness through its technological products and processes“ (2018).

Begleitet werde dies durch das Narrativ der Neutralität, Reinheit und Unschuld, das typischerweise mit der weißen Farbe verbunden ist. In Reminiszenz an das weiße Blatt Papier werde auch der weiße Bildschirm als Idealzustand entworfen, wenn nicht gar als Vorbedingung jeglicher geistiger Produktivität und Kreativität konfiguriert. American Artist konstatiert: „so any sort of document or image or search begins with whiteness, which then goes on to serve as the general canvas for virtual creative potential“ (Cohen 2019). Hier trifft sich American Artists Einschätzung mit der von Lev Manovich, der aus ganz anderer Perspektive zu einem ähnlichen Schluss kam: „Rather than being a neutral medium of presenting information, the screen is aggressive. It functions to filter, to *screen out*, to take over, rendering nonexistent whatever is outside its frame“ (2001, S. 96). Während Manovich hier aber auf den Ausschluss rekurriert, der aus der Auswahl, Beschneidung und Anordnung von Inhalten *auf* dem Bildschirm resultiert, geht es American Artist um die ideologische Vorprägung und die damit einhergehenden Exklusionsmechanismen, die *in* der Bildschirm- und Anzeigetechnologie selbst sitzen, welche sich als Standard durchgesetzt hat. Dem setzt American Artist mit *Looted* und *Black Goopy Universe* eine eigene Geschichtsschreibung, verbunden mit einer Feier des Schwarz, entgegen: „I want to propose Blackness as counterpunal and primordial to the whiteness of the screen“ (2018).

⁹Das trifft sich mit der Grundannahme der Race Critical Code Studies, „that social norms, ideologies, and practices are a constitutive part of technical design“ (Benjamin 2019, S. 41).

Zur ‚Whiteness‘ des digitalen Standardzeichensatzes

Hinterfragt American Artist die Standards der Anzeigetechnologie, also die Default-Erscheinung des Screen selbst, so zeigt Allison Parrish mit ihrem Twitterbot *@everyword* (2007–2014), dass auch die *Schrift* auf dem digitalen Screen – und somit zwangsläufig jede Form von Literatur, die im digitalen Raum produziert, veröffentlicht und rezipiert wird – von ideologischen und machtpolitischen Verwerfungen durchzogen ist, die sich durch die zunehmende Standardisierung der digitalen Technologie inzwischen gleichfalls geradezu zementiert haben, was aber kaum reflektiert wird. Hier bewahrheitet sich einmal mehr die medientheoretische Binsenweisheit von der notwendigen Invisibilisierung des Mediums¹⁰: Der Erfolg einer Medientechnologie bemisst sich immer auch danach, wie sehr sie es schafft, zugunsten störungsfreier Kommunikation in den Hintergrund zu treten – und mit ihr der ideologische oder politische Rahmen, dem sie entstammt und den sie setzt.

Will man den Einfluss solch unscheinbarer und unverdächtiger Technologien auf die Produktion und Rezeption digitaler Literatur bestimmen und offenlegen, muss dies über Interventionen und Störungen im Betriebsablauf erfolgen, die für einen kurzen Moment die glatte, gewohnte Oberfläche aufreißen und den Blick auf das darunterliegende Räderwerk freigeben können. Es braucht also eine Ästhetik des Fehlers, der Verfremdung und der Disruption, die ihre Wurzeln klar in der klassischen Avantgarde hat. Im Digitalen hat sich für solche Momente der Unterbrechung und Dysfunktionalität der Begriff des Glitch eingebürgert, wobei sich mit Lori Emerson beabsichtigte und unbeabsichtigte Fehler unterscheiden lassen:

An unprovoked glitch [...] captures a moment in which an error in the computer system is made visible; it therefore exploits randomness and chance as a way to disrupt the digital ideal of a clean, frictionless, error-free environment in which the computer supposedly fades into the background while we, as creators or workers, effortlessly produce without any attention to the ways in which the computer (or software) determines what and how we produce (2014, S. 237).

Damit sind Ziel, Strategie und Effekt von Allison Parrish's Twitterbot *@everyword* treffend umschrieben. Dieser war Ende November 2007 angetreten, alle Wörter der englischen Sprache in alphabetischer Reihenfolge zu posten: jeweils einzeln für sich, in einem Abstand von 30 Minuten und jeglichen Kontexts beraubt – gewissermaßen ‚plain text‘ (vgl. Abb. 7). Während seiner Laufzeit von knapp sieben Jahren hatte der Account über 100.000 Follower gewonnen und den Charakter

¹⁰Vgl. beispielhaft die Ausführungen von Dieter Mersch, dass für das Funktionieren eines Mediums eine „Negativität konstitutiv“ sei: „Medien erfüllen sich in dem, was sie *nicht* sind. [...] Ein Fernrohr rückt das, was es zeigt, in die Nähe, aber es zeigt *sich* nicht mit. Der Betrachter schaut durch sein Okular hindurch; er sieht *mit* dessen Hilfe, doch blickt er nicht dieses selber an, sondern das, was es ihm vergrößert. Medien figurieren insofern als Platzhalter eines Übergangs oder Transfers, der freilich *als* Platzhalter [...] zurücktritt. Medien kommt darum die Eigenart zu, *im Erscheinen zu verschwinden*“ (2003, S. 10).



Abb. 7 @everyword, Beispieltweet vom 16.7.2008 (Parrish 2007–2014). Screenshot. © Allison Parrish, 2024

eines unterhaltsamen, für alle offenen Gesellschaftsspiels angenommen, was die soziale Komponente dieses prozeduralen Werks unterstreicht, das nicht zufällig eine führende Social Media-Plattform als Veröffentlichungsort hatte.

Verlauf und Endpunkt des Bots schienen vorhersehbar – und waren es doch nicht. Zur Überraschung aller folgte dem Tweet mit dem letzten Wort im Alphabet, „zymurgy“, der etliche Kondolenzbezeugungen und Nachrufe hervorrief (vgl. Abb. 8), ein weiterer Tweet: „éclair“, dann noch ein Tweet: „éclaircissement“, und noch ein Tweet: „éclairs“ – insgesamt 14 Tweets, bis dann mit „étui“ endgültig Schluss war (vgl. Abb. 9). Viele Follower fühlten sich betrogen oder vermuteten einen Fehler. Es gibt dafür aber eine recht einfache technische Erklärung: Offenbar waren die Wörter nicht von einem Menschen streng alphabetisch sortiert worden, sondern von einem Computer nach dem aufsteigenden ASCII-Codewert der Buchstaben, was einmal mehr die im Vergleich zu gedruckten Texten „very different electronic textual condition“ belegt, die Matthew Kirschenbaum (2012, S. 58) überzeugend herausgearbeitet hat.

ASCII ist der „American Standard Code for Information Interchange“. Er sorgt für die reibungslose Kommunikation zwischen Computern, ermöglicht also beispielsweise, dass Dateien auf prinzipiell jedem Drucker ausgedruckt, auf jedem Bildschirm angezeigt, über jedes Netzwerk übertragen werden können. Vor Einführung dieses Standardcodes im Jahr 1963 herrschte eine geradezu babylonische Sprachverwirrung, jeder Computer- oder Druckerhersteller hatte quasi seinen eigenen Zeichensatz: Der IBM-Ingenieur Bob Bemer verzeichnete „65 different ways that various computers were at that time encoding and representing the Roman alphabet and associated symbols [...]. In short, none of these computers could or would be able to talk to each other!“ (2002, S. 6).

ASCII gilt darüber hinaus als der erste IT-Standard, der nicht aus der Monopolstellung eines Unternehmens heraus entstanden ist und nicht auf proprietärem Design beruht. Stattdessen, so verzeichnen es die Annalen stolz, war ASCII „designed in a formal, consensus-based standards committee“ and „based on worldwide input“ (Robinson/Cargill 1996, S. 81). Das Problem dieses Erfolgsnarrativs

Abb. 8 @youngpluto3000, Reply auf das vermeintlich letzte Wort „zymurgy“ von @everyword (Parrish 2007–2014). Screenshot. © Allison Parrish, 2024



ist, dass der Code zum einen wie so oft unter starker Beteiligung des Militärs entstand und dass zum anderen die „Welt“, die sich an seiner Entwicklung beteiligte, Anfang der 60er Jahre doch recht klein war: Strenggenommen umfasste sie nur die westliche Welt. Der Code beruht daher mehr oder weniger auf dem Zeichensatz einer amerikanischen Schreibmaschine, Dollarzeichen inklusive (vgl. Abb. 10).¹¹ Wie Allison Parrish trocken kommentiert: „It was a standard made in the U. S. by English-speaking white men, so no surprise there“ (2015, S. xi).

Der Code kennt daher logischerweise auch kein „é“ mit Akzent. Erst 1968 wurde es, gemeinsam mit anderen Sonderzeichen westeuropäischer und skandinavischer Sprachen, im Rahmen der ersten Erweiterung („ISO Latin-1“) hinzugefügt, indem es einfach ans Ende der bisherigen Liste angehängt wurde, weshalb sein Zählwert höher als der vom „z“ ist. Parrishs Bot verhält sich also absolut

¹¹ Um genau zu sein: Der Code im Umfang von 128 Zeichen enthielt die Kleinbuchstaben a–z, die Großbuchstaben A–Z, die Zahlen 0–9, Interpunktions- und Sonderzeichen wie Währungssymbole sowie einige Spezialbefehle.



Abb. 9 Tweets, die dem vermeintlich letzten Wort von @everyword (Parrish 2007–2014) folgen. Screenshot. © Allison Parrish, 2024



Abb. 10 ASCII von 1963 mit 95 druckbaren Zeichen inklusive Leerzeichen

regelkonform, wenn er „éclair“ nach „zymurgy“ einsortiert.¹² Das Problem liegt eher darin, dass die Maschine einer anderen Logik folgt, als wir Menschen erwartet hätten.

¹²Das erinnert an Eugen Gomringers berühmtes Permutationsgedicht *fehler im system*, das einen Fehler in Szene setzt, der, von Zeile zu Zeile um je eine Zeichenposition versetzt, das gesamte Gedicht durchläuft. Auch hier folgt die Produktion des Fehlers einem strikten, reibungslos funktionierenden Programm.

Über diese Enttäuschung unserer Erwartungshaltung macht *@everyword* nicht nur die Differenz zwischen analogem und digitalem Text erfahrbar. Der Bot legt zudem offen, dass die digitalen Spezifika eine Geschichte haben – und zwar, wie bereits American Artist gezeigt hat, eine menschengemachte. In Parrishs Worten: „Every letter we type on a keyboard, every text message we send, every tweet we twitter, is written on an elaborate palimpsest of all the decisions over the past hundred or so years that made digital text the way it is today“ (2015, S. xii). Mit seinem Fehler, der kein Fehler ist, holt *@everyword* eben dieses historisch gewachsene Palimpsest ans Licht, das bis heute unser Schreiben und Agieren im digitalen Raum maßgeblich bestimmt und dabei – auch das zeigt *@everyword* – von unzähligen althergebrachten, systemischen Ungleichgewichten der Gesellschaft durchzogen ist, die es zugleich ungehindert reproduziert und perpetuiert: „[T]hese default settings, once fashioned, take on a life of their own, projecting an allure of objectivity that makes it difficult to hold anyone accountable“ (Benjamin 2019, S. 64).

Auch der zutiefst anglozentristische Standard für Zeichenkodierung ASCII hat einen sehr langen Atem. Bis weit in die 1990er Jahre blieben die osteuropäischen, griechischen und erst recht alle außereuropäischen, nichtlateinischen Schriften „Zeichenkulturen zweiter Klasse“ (Bergerhausen/Poarangan 2011, S. 18). Erst dann erkannte man die Dringlichkeit eines neuen Standards, der alle Schriftzeichen dieser Welt gleichberechtigt in sich vereinen müsste. Doch da die Rückwärtskompatibilität sichergestellt werden musste, sind in diesem neuen Standard – dem Unicode – immer noch einige Zeichen gleicher als gleich: Einige (die sog. Latin-1) bilden weiterhin den Kern, an den die anderen (pauschalisierend gern als die Non-Latin-Skripte bezeichnet) andocken. Auch der Unicode ist somit nichts anderes als ein erweiterter ASCII. Jede Zeichenkodierung im Digitalen ist somit nach wie vor untrennbar mit unserer westlichen, lateinischen Schriftkultur verbunden, was dazu führt, dass Nutzer*innen nichtwestlicher Schriften und Sprachen bedeutend häufiger als englischsprachige Nutzer*innen Zeichensalat angezeigt bekommen – wofür das Englische nicht einmal ein Wort kennt. Man behilft sich mit dem japanischen ‚mojibake‘ (vgl. Abb. 11).

Damit führt Parrish den Beweis, dass kein digitaler Text jemals einfach nur Text ist. Selbst jeder ‚plain text‘ (auf Deutsch wird passenderweise auch von ‚Nur-Text-Format‘ gesprochen) ist kodiert, und diese Codierung ist – *@everyword* bringt es ans Licht – kein unschuldiges Beiwerk. Digitaler Text ist somit ebenso wenig rein, pur, objektiv, neutral wie der White Cube, der weiße Buchraum, der digitale White Space oder der weiße Bildschirmhintergrund. Eben in solch aufklärerischen Investigationen der Prozesse, die digitalen Text allererst hervorbringen und die Räume der digitalen Öffentlichkeit vorstrukturieren, sieht Allison Parrish ihre ureigene Aufgabe als kritische, politisch engagierte Dichterin der Gegenwart:

The way that computers deal with language is full of all kinds of obscure assumptions, and as a consequence, computers color the way we read and talk and communicate. Making art that brings all of this to the surface is a way of demonstrating and naming those assumptions, so that we can recognize the powerful influence the system has on us – and maybe begin to imagine alternative systems (2015, S. xii–xiii).

Mojibake (Japanese: 文字化け; IPA: [moʝiˈbake], "character transformation") is the garbled or gibberish text that is the result of text being decoded using an unintended character encoding.^[1] The result is a systematic replacement of symbols with completely unrelated ones, often from a different writing system.

This display may include the generic replacement character ("◆") in places where the binary representation is considered invalid. A replacement can also involve multiple consecutive symbols, as viewed in one encoding, when the same binary code constitutes one symbol in the other encoding. This is either because of differing constant length encoding (as in Asian 16-bit encodings vs European 8-bit encodings), or the use of variable length encodings (notably UTF-8 and UTF-16).



Abb. 11 Eintrag zu „mojibake“ in der englischsprachigen Wikipedia mit Beispiellabbildung eines ‚Zeichensalats‘ bei Darstellung einer nichtlateinischen Schrift (Wikipedia 2024)

Diesen Anspruch verfolgt Parrish nicht nur mit Blick auf die technologische Infrastruktur der Öffentlichkeit in den digitalen Räumen, in denen sie sich bewegt. Es ist kein Zufall, dass sie sich in *@everyword* den Wortschatz der *englischen* Sprache vornimmt, die die Grundlage des ASCII bildet und auf dem Weg ist, zur alles beherrschenden Weltsprache zu werden. Ebenso wenig ist der Titel „everyword“ Zufall, ruft er doch bewusst die Sprachpolizei unter den Follower*innen auf den Plan, die hier das Fehlen eines Wortes bemängeln und dort mit Inbrunst behaupten: „That’s not a word“ (vgl. Abb. 12). Abgesehen davon, dass Sprache keine Autorität kennt, die in letzter Instanz über die Zulässigkeit eines Wortes entscheiden könnte, hält Parrish fest:



Abb. 12 @SmokeyQRivers. Reply vom 22.11.2013 auf @everyword (Parrish 2007–2014). Screenshot. © Allison Parrish, 2024

The issue here is that decisions about what goes „in the dictionary“ [...] are political. The words that are called out as being „not words“ are often taken from the language of oppressed groups. [...] [That’s why] the notion of „every word“ is absurd: It’s not possible to make a list of „every“ word without taking a stance on who gets to speak in the first place (2015, S. xiv).¹³

Und damit kommt nun auch die Autorin selbst ins Spiel, die sich bei diesem Werk völlig zurückzunehmen scheint, wenn sie nur vermittelt über ihren Bot und nur durch die Worte anderer öffentlich das Wort ergreift. Doch ist sie damit noch lange nicht ohne Stimme:

I’ve come to believe that writing with procedures and writing with words appropriated from others are strategies often used by [authors] whom language leaves behind [...]. As Kathy Acker put it: ‘I was unspeakable so I ran into the language of others.’ @everyword is nothing if not running into [...] the language of others. I think that – in part – I write with procedures not because I’m trying to silence myself, but because, as a trans woman, conventional language wasn’t made with my voice in mind (Parrish 2015, S. xix).

Die Kraft zu diesem öffentlichen Bekenntnis hat Allison Parrish erst lange nach dem ‚Ableben‘ ihres Bots gefunden.¹⁴ Zuvor hatte sie lange Jahre jeden Auftritt in der Öffentlichkeit vermieden, „basically anything that would have required me to appear on screen or have my voice recorded or broadcast“ oder „to say my name“: „I found myself hoping that the reporter would simply ask me to confirm the spelling of my name rather than asking me what my name was outright. For some reason, confirming that a name is spelled in a certain way feels much less like lying than claiming outright that the name is mine“ (Parrish 2015, S. xvi).

Wo Parrish eine umfassende Vermeidungsstrategie in der Öffentlichkeit wählte, fand American Artist einen anderen Weg, der eigenen Markiertheit zu entfliehen, als er/sie den Geburtsnamen ablegte und amtlich zu „American Artist“ ändern ließ, um sich so von den typischen Zuschreibungen in Hinsicht auf Geschlecht, Alter, Kultur, Schicht oder Rasse zu befreien, die gern aus Namen herausgelesen werden. Dieser Akt kommt, insbesondere in Verbindung mit der Wahl ausgerechnet dieses ‚Namens‘ „American Artist“, einer selbstbewussten Deklaration der eigenen fraglosen Zugehörigkeit zur amerikanischen Kunst gleich – unabhängig von Geschlecht, Hautfarbe und Herkunft. Zugleich verschaffte dieser genderneutrale und generische Name eine gewisse Anonymität in American Artists bevorzugtem Habitat, dem Netz, denn Google-Suchanfragen schlagen hier fehl, zumindest zu

¹³ Auffällig in diesem Zusammenhang ist auch, dass neben sexuell konnotierten sowie Schimpfwörtern insb. politisch aufgeladene Wörter wie „transsexual“, „queer“, „woman“, „women“ zu deutlichen Ausschlägen bei der Zahl der Likes und Retweets geführt haben. Die fünf Wörter mit den meisten Likes waren „weed“, „vagina“, „sex“, „étui“ und „titties“; die fünf Wörter mit den meisten Retweets waren „sex“, „weed“, „vagina“, „shit“ und „ugh“. Vgl. die statistische Auswertung im Anhang zu Parrish (2015).

¹⁴ „I regret that I wasn’t able to use that moment of visibility to claim @everyword as a work of art made by a trans woman“ (Parrish 2015, S. xvii).

Beginn der künstlerischen Karriere, bevor sich American Artist buchstäblich einen Namen in der Kunstwelt erarbeitet hatte. Beides sind Versuche, den „inkluisiven Sinn von Öffentlichkeit“ und die Idee von der Universalität künstlerischen Handelns bzw. poetischen Sprechens in der Öffentlichkeit auch für die eigene Person in Anspruch nehmen zu können und in eben jenen weißen Räumen der Kunst und Literatur zu implementieren, deren vorgebliche Neutralität sie zuvor als Irrglaube bzw. Wunschtraum entlarvt haben.

Literatur

- Allen, Jennifer: Fritz Balthaus. Berlinische Galerie. In: *Artforum International* (Mai 2006), 304.
- American Artist: Black Goopy Universe. In: Aaron Cooper/Natalia Tuero Germán/Mylo Mendez (Hg.): *Unbag 2* (2018), <https://unbag.net/end/black-goopy-universe> (24.3.2024).
- American Artist: Looted. In: Whitney Museum of American Art: *Sunrise/Sunset* (2020), <https://whitney.org/exhibitions/american-artist> (24.3.2024).
- Balthaus, Fritz: *In der weißen Zeile*. Berlin 2007.
- Bemer, Bob: *A Story of ASCII. A Submission to The Annals of the History of Computing, A Draft* (2002), <https://archive.org/details/ascii-bemer/> (24.3.2024).
- Benjamin, Ruha: *Race after Technology. Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Cambridge 2019.
- Berg, Stephan/Fassbender, Guido: *balthaus. Biografie* (2017), <http://www.balthaus.org/de/balthaus.html> (24.3.2024).
- Bergerhausen, Johannes/Poarangan, Siri: *decodeunicode. Die Schriftzeichen der Welt*. Mainz 2011.
- Binczek, Natalie: Kaffehaus/Café. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörg Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin/Boston 2013, 594–596.
- Bridle, James: *New Dark Age. Technology and the End of the Future*. London 2018.
- Cahn, Michael: Wissenschaft im Medium der Typographie. Collected Papers aus Cambridge, 1880–1910. In: Christoph Meinel (Hg.): *Fachschrifttum, Bibliothek und Naturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 1997, 175–208.
- Cohen, Kris: Abstraction, the Irreconcilable. An Interview with American Artist. In: *open set. arts, humanities, culture* (16.01.2019), <http://www.open-set.com/krcohen/essay-clusters/abstraction-the-irreconcilable-an-interview-with-american-artist/> (6.3.2024).
- D’Souza, Aruna: *Whitewalling. Art, Race & Protest in 3 Acts*. New York 2020.
- Derrida, Jacques: *Préjugés. Vor dem Gesetz*. Wien 1992a.
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992b.
- Elder, Nika: African American Art and the ‚White Cube‘. In: Eddie Chambers (Hg.): *The Routledge Companion to African American Art History*. New York 2020, 338–349.
- Emerson, Lori: Glitch Aesthetics. In: Marie-Laure Ryan/Lori Emerson/Benjamin J. Robertson (Hg.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore 2014, 235–237.
- Gilbert, Annette: *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*. Paderborn 2018.
- Gilbert, Annette: *Literature’s Elsewhere. On the Necessity of Radical Literary Practices*. Cambridge, Mass. 2022.
- Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des ‚white cube‘. In: Juliane Vogel/Wolfgang Ullrich (Hg.): *Weiß*, Frankfurt/M. 2003, 29–63.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1990.
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2022.

- Kirschenbaum, Matthew G.: *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, Mass. 2012.
- Kotz, Liz: *Words to be looked at. Language in 1960s Art*. Cambridge, Mass. 2007.
- Leskau, Linda: LeseGesellschaft/LeseKabinett. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörg Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin/Boston 2013, 589–593.
- Liscia, Valentina Di/Bishara, Hakim/Vartanian, Hrag: Tens of Millions of Dollars in PPP Loans went to NYC Museums, Art Galleries, and Orgs. In: *Hyperallergic* (Juli 2020), <https://hyperallergic.com/575406/nyc-art-museums-galleries-ppp-loans/> (24.3.2024).
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, Mass. 2001.
- McGann, Jerome J.: *The Textual Condition*. Princeton, N. J. 1991.
- Mersch, Dieter: Einleitung. Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In: Dieter Mersch (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens*. München 2003, 9–52.
- O’Doherty, Brian: Inside the White Cube. Notes on the Gallery Space. In: *Artforum* 14 (1976), 24–30.
- O’Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the white cube*. Berlin 1996.
- Parrish, Allison: Introduction. In: Allison Parrish (Hg.): *@everyword. The Book*. New York 2015, vii–xxii.
- Parrish, Allison: @everyword (2007–2014), <https://twitter.com/everyword> (24.3.2024).
- Robinson, Gary S./Cargill, Carl: History and Impact of Computer Standards. In: *IEEE Computer* 29/10 (1996), 79–85.
- Seemann, Michael: *Die Macht der Plattformen. Politik in Zeiten der Internetgiganten*. Berlin 2021.
- Seibert, Peter: Literarischer Salon, In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörg Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin/Boston 2013, 582–588.
- Springer, Anna-Sophie: Volumes. The Book as Exhibition. In: *C Magazine* 16 (2012), 36–45.
- Srniczek, Nick: *Plattform-Kapitalismus*. Hamburg 2018.
- Staab, Philipp: *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin 2019.
- Stankowski, Jochen/Windgätter, Christof: Der Rauten-Macher – Gespräch über den Merve Verlag. In: *Verpackungen des Wissens* 2 (2012), *Maske und Kothurn*, 57–70.
- Wikipedia: Mojibake (17.01.2024), <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mojibake&oldid=1196483859.%20CC-BY-SA> (24.3.2024).
- Zuboff, Shoshana: *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus. Der Kampf um eine menschliche Zukunft an der neuen Grenze der Macht*. Frankfurt a. M./New York 2018.

Annette Gilbert ist Literaturwissenschaftlerin mit besonderem Interesse an der Medialität und Materialität von Literatur und an Phänomenen im Grenzbereich von Kunst und Literatur; der Schwerpunkt liegt dabei auf der avantgardistischen und experimentellen Literatur und Kunst. Weitere Forschungsinteressen sind Werk- und Autorschaftskonzepte, die Kulturtechniken Lesen und Schreiben, das Medium Buch sowie die Veränderungen von Publikations- und Distributionspraktiken und Öffentlichkeit im postdigitalen Zeitalter. Ausgewählte Publikationen:

mit Bajohr, Hannes (Hg.): *Digitale Literatur II*. München 2021.

Im toten Winkel. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren. Paderborn 2018.

mit Bühlhoff, Andreas (Hg.): *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*. Leipzig (im Druck).

Mailadresse: annette.gilbert@fau.de

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Transformationen von Literatur in Zeiten postdigitaler Öffentlichkeiten

Sabine Friedrich

1 Ein Annäherungsversuch an die Vielfalt digitaler Literatur

Literatur – in all ihren differenten Gattungen, Genres und Schreibweisen – befindet sich seit jeher in einem unablässigen Transformationsprozess. Je nach kulturhistorischem Kontext ist Literatur in unterschiedliche Produktions- und Kommunikationskontexte sowie mediale Konstellationen eingebunden, was zu Rückkoppelungseffekten führt. Die literarischen Werke setzen sich mit innovativen Medienkonstellationen auseinander, reflektieren vor diesem Hintergrund über ihre spezifischen literarischen Möglichkeiten und Grenzen und definieren sich neu.

Wenn ich mich in dem folgenden Beitrag mit den Strukturen, den Produktions- und Rezeptionsbedingungen digitaler Literatur in differenten zeitgenössischen Öffentlichkeiten beschäftige, dann beruht dies auf der Hypothese, dass die Entwicklungen der letzten 25 Jahre im Bereich der Digitalisierung zu einer solch grundlegenden Auseinandersetzung mit den bislang als fundamental erachteten Konstituenten literarischer Texte geführt hat, dass sich die Bestimmung dessen, was als Literatur verstanden wird, in ungleich neuer, radikaler Weise verändert.¹ Es kommt zu einer Rekonzeptualisierung der Literatur und zugleich zu einer neuartigen Relation von Literatur, Veröffentlichung und Öffentlichkeit. Dies impliziert keineswegs, dass herkömmliche Formen von Literatur nicht weiterhin – parallel

¹ Zur Selbstreflexivität der digitalen Literatur vgl. Bajohr/Gilbert (2021b), S. 10.

S. Friedrich (✉)

Institut für Romanistik, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen,
Deutschland

E-Mail: sabine.friedrich@fau.de

© Der/die Autor(en) 2025

A. Bosch und A. Kley (Hrsg.), *Literatur und mediale Öffentlichkeiten*,

Literatur und Öffentlichkeit / Literature and the Public Sphere,

https://doi.org/10.1007/978-3-662-69735-1_3

zu der von mir aufgezeigten Neukonstellation – existieren. Innerhalb der aktuellen medialen und strukturellen Vielfalt von Literatur geht es mir um die Beschreibung einer bestimmten Entwicklung, die mir allerdings symptomatisch für unsere post-digitale Gegenwart² zu sein scheint.

„Digitale Literatur“ ist heute ein Sammelbegriff für eine nahezu unüberschaubare Vielfältigkeit an Genres, Strukturen, Produktions- und Rezeptionstechnologien, die sich über unterschiedliche digitale Plattformen verbreiten, so dass eine genauere Definition, die über die Basisbestimmung „digitale Produktion und Verbreitung“ hinausgeht, nicht möglich ist.³ Hannes Bajohr und Annette Gilbert haben in dem 2021 herausgegebenen Sonderband *Digitale Literatur* zwei überzeugende Differenzierungskategorien für die Vielfalt digitaler Literatur vorgeschlagen: zum einen eine entwicklungsorientierte Perspektive, welche die Veränderung der digitalen Genres infolge der technologischen Transformationen in den letzten 25 Jahren in den Blick nimmt, zum anderen eine systematische Unterscheidung im Hinblick auf die unterschiedlichen Relationen zwischen der Literatur und der digitalen Technologie (Bajohr/Gilbert 2021a).

Bereits die Tatsache, dass Bajohr und Gilbert 20 Jahre nach dem von Arnold und Simanowski herausgegebenen ersten Sonderband zur Digitalen Literatur einen zweiten Band publizieren, der völlig neue Tendenzen und Entwicklungen aufzeigt, verdeutlicht den unglaublich schnellen Wandel im Bereich der digitalen Literatur. Sowohl die Genres als auch die Gattungsbezeichnungen haben sich verändert; je nach Differenzierungskriterien kursieren unterschiedliche Begriffe, die wiederum nicht einheitlich verwendet werden, wie Hypertextliteratur, kinetische Literatur, Netzliteratur, digitale Poesie, digitale Dichtung, Flash-basierter ›flash e-lit‹, Cyberpoetry, New Media Poetry, Quellcode-Kunstwerken, Electronic Poetry, Codeworks, Code Poetry⁴. Obwohl die digitale Literatur in der Forschung häufig in unterschiedliche Generationen unterteilt wird, betonen Bajohr und Gilbert, dass

²Ich beziehe mich im Folgenden auf die Verwendung des Postdigitalen bei Bajohr/Gilbert (2021b). Sie verwenden den Begriff des Postdigitalen, um die Tatsache zu betonen, dass das Digitale mittlerweile alle Lebensbereiche erfasst hat und damit auch die Beibehaltung der Opposition von „analog“ und „digital“ hinfällig wird (Bajohr/Gilbert 2021b, S. 9). Vgl. in ähnlicher Weise Hamel/Stubenrauch in dem Einleitungsaufsatz zu dem Sammelband *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*: „Setzt man voraus, dass wir in einer postdigitalen Gegenwart leben, in der die Digitalisierung so weitreichend mit allen Bereichen des Lebens amalgamiert ist, dass kein ›Nichtdigitales‹ von ihr unberührt bleibt, dann kann es auch keine Ebene der Literaturproduktion geben, die hiervon ausgenommen bliebe. Die Vorzeichen des Postdigitalen sind auf der Gegenstandsebene für praxeologische und ästhetische Fragen genauso wirksam wie für literatursoziologische oder literaturhistorische Untersuchungen – und verändern nicht zuletzt die Theorie und Methodik der Untersuchungen selbst.“ (Hamel/Stubenrauch 2023, S. 15); zur Relevanz des gegenwärtig weit verbreiteten Begriffs des „Postdigitalen“ vgl. ebenfalls den Überblick über die Theoriegeschichte des Begriffs (Hamel/Stubenrauch 2023, S. 15–20).

³Zur Schwierigkeit der Begriffsbestimmung von digitaler Literatur vgl. Bajohr (2021a, S. 475) sowie Ries (2021, S. 25–26).

⁴Einen Überblick über die Entwicklung der verschiedenen digitalen Subgenres gibt Ries (2021, S. 25).

es sich keineswegs um lineare Entwicklungsphasen aufeinander folgender Genres handelt, da verschiedene Subgenres zeitgleich existieren.⁵

Während um die Jahrtausendwende das innovative Potential der Hypertextliteratur gefeiert wurde, ist die Forschung, die sich dieser Literatur widmet, mittlerweile mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass die damals online-verfügbare Literatur größtenteils aus dem Netz verschwunden ist, so dass die entsprechenden Publikationen mit CD ausgestattet sind, um die Primärliteratur zu präsentieren, deren Struktur jedoch abgelöst vom Internet nur eingeschränkt rekonstruierbar ist. Ebenso wie die digitale Literatur nur kurze Zeit nach ihrem Erscheinen aufgrund der sich weiter entwickelnden Technologie eine museale Aura erhält, erscheint auch die Forschungsliteratur durch die aktuellen Entwicklungen überholt. In der Zeit als Forschungspublikationen (bis ca. 2015) noch Hypertexte, Weblogs und digitale Poesie unter den Aspekten Intermedialität, Interaktivität und Netzwerkstruktur analysierten, entwickelten sich bereits auf den sozialen Netzwerken völlig neue Strukturen. Und während sich die aktuelle Forschung mit Twitter, Memes und Instapoesie beschäftigt, schlägt der digitale Wandel im Bereich der Literatur mit *#booktok* und Chat GPT wieder neue Wege ein; insofern bedingt die rasante technologische Veränderung, dass die wissenschaftliche distanzierte Analyse einen Stand der digitalen Literatur beschreibt, der bereits überholt ist.

Unabhängig von den kontinuierlichen Transformationen digitaler Literatur sehen Bajohr und Gilbert ausgehend von einer multimodalen Betrachtung einen Ansatzpunkt, um die vielfältigen Erscheinungsformen digitaler Literatur nach systematischen Kriterien zu differenzieren.⁶ Ausgangspunkt der Systematisierung ist die jeweilige Relation zwischen dem literarischen Werk und der digitalen Technologie. Bajohr und Gilbert unterscheiden drei mögliche Typen:

1. Das „digitale Inhaltsparadigma“ (Bajohr/Gilbert 2021b, S. 13), das sich bezieht auf eine rein inhaltliche Behandlung der digitalen Technik und deren Auswirkungen auf gesellschaftliche Prozesse innerhalb narrativer Texte, die häufig noch als Printmedium erscheinen; in diesem Fall prägt die digitale Technik nicht die mediale Verfasstheit und die Struktur der Texte.
2. Das „digitalsoziologische Paradigma“ (Bajohr/Gilbert 2021b, S. 13), das auf die Produktions- und Rezeptionsumgebungen der sozialen Netzwerke verweist. Hier entstehen Affordanzen und soziale Kommunikationsdynamiken, die neue Schreibweisen und Formen der Partizipation ermöglichen. Die sozialen Netzwerke haben sich binnen kürzester Zeit global zu weit verbreiteten und extrem populären Veröffentlichungs- und Rezeptionsplattformen für innovative literarische Genre entwickelt.
3. Das „digitalontologische Paradigma“ (Bajohr/Gilbert 2021b, S. 14), das sich auf die automatisierte Generierung von Texten bezieht. Durch den gezielten Einsatz formalisierter Codes und Algorithmen entsteht – möglicherweise auch

⁵Zur Koexistenz der verschiedenen digitalen Genres vgl. Bajohr/Gilbert (2021b, S. 11).

⁶Zur Systematisierung der digitalen Literatur vgl. Bajohr/Gilbert (2021b, S. 13–15).

durch die Verarbeitung bestehender Textkorpora – die sogenannte generative Literatur.⁷ Im Unterschied zu den früheren Hypertexten, deren Vernetzungsstruktur vor allem die Rezeption in den Vordergrund rückte, fokussiert die generative Literatur die Produktionsseite der Texte.

Aufbauend auf den historischen und systematischen Differenzierungsansätzen werde ich im Folgenden anhand exemplarischer Analysen unterschiedlicher digitaler Subgenres untersuchen, in welcher Weise sich die Grundkonstituenten digitaler Texte so radikal verändern, dass es zu einer weitreichenden Rekonzeptualisierung des Literaturbegriffs und seiner Verankerung in den Kommunikationsstrukturen postdigitaler Öffentlichkeiten kommt. Meine These ist hierbei, dass die Formate digitaler Literatur die traditionellen Merkmale von Literatur als eigenständiges Textgenre, das deutlich von anderen Textsorten und ästhetischen Ausdrucksformen (z. B. visuellen, filmischen, akustischen) zu unterscheiden ist, ablegen und Teil eines diffusen digitalen Kommunikationsflusses werden, in dem verschiedene mediale Ausdrucksformen und Diskurstypen so stark miteinander verwoben sind, dass Literatur nicht länger als abgeschlossenes Werk, sondern als kontinuierlicher dynamischer Prozess, dessen Grenzen nicht exakt bestimmbar sind, beschrieben werden kann. Dabei gehe ich zunächst auf die Textstrukturen ein, die sich durch die Möglichkeiten der Digitalisierung ergeben, um dann in einem zweiten Schritt die experimentelle Kombination unterschiedlicher medialer Formate zu untersuchen. Die Aufweichung der Grenzen zwischen fiktionaler Diegese und außerfiktionaler Diskurswelt ist ein weiterer wichtiger Aspekt. Abschließend untersuche ich die Veränderungen der Kommunikationsbedingungen und der daraus resultierenden Neubestimmung von Literatur sowie ihrer kulturellen Verankerung in den postdigitalen Öffentlichkeiten.

2 Digitale Textstrukturen im Zeichen der Konnektivität

Die Ablösung sequentieller Erzähl- und Schreibweisen durch Vernetzungsstrukturen gehört zweifelsohne zu den ersten markanten Veränderungen, die sich durch den digitalen Wandel vollzogen haben. Entsprechend der jeweiligen Relation zwischen dem literarischen Text und der digitalen Technik ergeben sich jedoch erhebliche Unterschiede.

In den letzten Jahren sind zahlreiche literarische Texte in Printformat erschienen, die sich primär inhaltlich mit digitaler Technik beschäftigen, indem sie über die zeitgenössischen digitalen Kommunikationsformen reflektieren (vgl. die erste

⁷Zur allgemeinen Definition von generativer Literatur vgl. Bajohr (2021a, S. 475): „In ihrer grundlegendsten Form bezeichnet generative Literatur die automatische Produktion von Text nach vorgegebenen Parametern, die in der Regel einer kombinatorischen, manchmal auch aleatorischen Logik folgt, und sie betont eher die Produktion als die Rezeption des Werks (im Gegensatz zur Hypertext-Literatur, die die Rezeptionsseite stark macht).“

Kategorie bei Bajohr/Gilbert). Häufig wird im Layout der Texte die typographische, visuelle und ästhetische Gestaltung der Einträge auf den sozialen Netzwerken und Webseiten imitiert bzw. es werden Blogeinträge, Mailwechsel und Chatverläufe fingiert. Es fällt auf, dass diese Texte oftmals als markante Beispiele für Literatur im Zeitalter des Internets beworben werden, so z. B. Agustín Fernández Mallos *Proyecto Nocilla* (2006–2009, drei Bände): „El llamado Proyecto Nocilla es la representación de la literatura en la era de internet, una literatura en la que la narración se intercala de técnicas multimedia e integra fotografías, comics y elementos gráficos.“ (Pastoriza 2013). Da diese Texte die digitalen Formate lediglich nachahmen und nicht mit dem Internet verbunden sind, stellt die Digitalität ein Oberflächenphänomen dar, das die lineare Seitenfolge des gedruckten Buches nicht in Frage stellt. Die digitale Technik prägt weder die mediale Verfasstheit noch die Struktur der Texte.

Der 2010 als Printausgabe publizierte Kriminalroman *Alba Cromm* von Vicente Luis Mora (2010a) scheint zunächst ebenfalls in diese Kategorie zu fallen. Auffallend an dem Roman ist zunächst die ungewöhnliche Gestaltung, die sich am Format und Aussehen einer gedruckten Zeitschrift orientiert. Die – innerhalb des Romans – fingierte Zeitschrift trägt den Titel *Upman* und gibt als fiktives Erscheinungsdatum 2014 an, demnach vier Jahre später als die tatsächliche Publikation des Romans. Die folgenden Unterkapitel imitieren die verschiedenen Abschnitte einer konventionellen Zeitschrift mit Leitartikel, Leserbriefen, Anzeigen, diversen Artikel über verschiedene Themen, Vorschau auf die nächste Ausgabe. Den größten Seitenumfang nimmt allerdings ein Dossier in der Zeitschrift ein, das sich einem Kriminalfall widmet. Es handelt sich um die Suche und spätere Verhaftung eines Pädophilen und Computerhackers, der von der Titelheldin, der Polizeikommissarin Alba Cromm, entlarvt und festgenommen wird. Der fiktive Journalist, der das Dossier zusammengestellt hat, gibt die Aufklärung des Verbrechens aus den unterschiedlichen Perspektiven der involvierten Personen wieder. Dabei wird das Geschehen mit Hilfe von unterschiedlichen Text- und Kommunikationsformen rekonstruiert: Tagebuch-, Notizbuch- und Blogeinträge, Polizeiberichte, Chatverläufe, Transkriptionen von Gesprächen. Trotz der fragmentierten, heterogenen Struktur handelt es sich insgesamt um einen spannungsbetonten – traditionellen – Kriminalroman, in dem der Täter erst am Ende entlarvt wird. Wie Teresa Gómez Trueba betont, ist für den Roman allerdings weniger die fragmentarische Erzählweise prägend als die Reflexionen der Figuren, die sich mit den Auswirkungen der digitalen Kommunikationsformen auf das zwischenmenschliche Zusammenleben beschäftigen (Gómez Trueba 2010, S. XXIV). Abgesehen von der Imitation digitaler Kommunikationsweisen und der Reflexion über deren gesellschaftliche Folgen scheint der Roman in seiner Strukturierung nicht nachhaltig von der digitalen Technik geprägt zu sein. Vicente Luis Mora ist allerdings ein Schriftsteller, der einen literaturwissenschaftlichen Hintergrund hat und sich intensiv mit den Möglichkeiten des Schreibens unter den Bedingungen des Internets beschäftigt. Auf seinem Blog (Mora 2024) hat er den Vortrag „Text and *Internext* [sic]: the literary change to fluid texts and its effect in current narrative“ (Mora 2010b) veröffentlicht, den er 2010 auf einer Tagung zu „Hybrid Storyspaces“ an der Cornell

University gehalten hat. Mora geht darin ebenfalls auf seinen Roman *Alba Cromm* ein und betont, dass der Roman bereits vor seiner Printpublikation seit 2005 im Internet in Form von Blogbeiträgen seiner fiktiven Figuren existierte:

My characters have their own blogs, established in 2005, and they had previous and anonymous lives years before the novel appeared. *Alba Cromm* is a cross-media narrative, and it's a good example of *internext*: it preexisted on line [sic], and then it flowed into a printed book maintaining its virtual essence and actually it is being prepared to be a digital text for eBook. Alba Cromm, the main character, had a blog but also a diary, a journal on paper which I wrote in a notebook and it is partially reproduced in the novel (Mora 2010b, S. 140).

Da der angegebene Link⁸ auf die fiktiven Blogs (Gómez Trueba 2010, S. XXV) jedoch nicht mehr existiert und auch Moras aktueller Blog die früheren Einträge seiner fiktiven Protagonisten nicht enthält, ist die ursprüngliche digitale Struktur des Romans nicht mehr rekonstruierbar. Wenn Mora seinen Roman als „cross-media narrative“ (Mora 2010b) bezeichnet, dessen charakteristisches Merkmal darin besteht, dass er sich jenseits traditioneller Begrenzungen ansiedelt,⁹ argumentiert er vermutlich vor dem Hintergrund der frühen digitalen Blog-Versionen von *Alba Cromm*, während die Printversion trotz ihrer heterogenen Gestaltung eine abgeschlossene sequentielle Struktur aufweist.

Sehr viel radikaler als in den bislang erwähnten Printtexten wird jedoch in den Hypertexten, die um die Jahrtausendwende eine kurze Hochphase erfahren, die Sequentialität durch Vernetzungsstrukturen ersetzt. Die Konnektivität wird zum programmatischen Merkmal der Hypertexte.¹⁰ In Anne-Cécile Brandenbourgers Roman *Les Apparitions inquiétantes* (1998–2000) stellt bereits die Einstiegsseite mittels vier Links verschiedene Startmöglichkeiten in die Diegese zur Auswahl (Brandenbourger 1998–2000)¹¹: chronologisch zu Beginn der Geschichte, per Zufallsgenerator an einem beliebigen Punkt des Geschehens, die jüngst hinzugefügten Seiten sowie die knappe Handlungszusammenfassung (s. Abb. 1).

Beginnt man – konventionell – zu Beginn der Erzählung, erfährt man von den Ereignissen eines gerade entdeckten Mordes. Eine Protagonistin namens Hélène entdeckt die Leiche des Chirurgen Ernesto Marbella, der in seinem Swimmingpool getötet wurde. Dies erfährt man am Ende der ersten Seite: „Quelqu’un l’avait tué.“ (Brandenbourger 1998–2000, s. Abb. 2). Der abschließende Satz stellt zugleich eine Verlinkung zu einer neuen Seite dar. Bereits vor dieser Stelle besteht jedoch die Möglichkeit, über Links andere Seiten zu öffnen, so dass auch weitere Plot-Fährten verfolgt werden können.

⁸ <http://albacromm.bitacora.com>

⁹ Vgl. Mora (2010b): “If I had to define *Alba Cromm*, I’d say that it is a novel without boundaries or limits.”

¹⁰ Zu den Hypertexten vgl. Bauer (2016).

¹¹ Zur Analyse von Brandenbourgers Roman vgl. Bauer (2016, S. 169–197).



apparitions in

comment l'histoire a commencé
Tout simplement: [commencez par le début](#).

le dernier avatar
Résolument, découvrez [les derniers développements](#).

de surprise en surprise
Avec audace [plongez au hasard](#) dans le coeur du récit.

un rapide survol des faits
Méthodiquement, lisez ce [petit aperçu des événements](#).

5.X
Revenir à la page d'accueil

?

Indices de navigation

⚙️
L'auteur et ses invités

@
Ecrire à l'auteur

Abb. 1 *Les Apparitions inquiétantes* (<https://web.archive.org/web/20061123151717/http://www.anacoluthé.com/bulles/apparitions/jump.html>)

Sans se douter qu'au même moment, [un voyeur](#) ajustait ses jumelles et l'observait attentivement, Hélène défit la ceinture de son peignoir de bain et l'envoya au diable.



Complètement nue, elle rejoignit le Docteur Marbella au bord de la piscine qui puait le chlore et s'allongea à ses côtés. De son oeil d'experte, elle examina ce corps blafard et velu exposé aux rayons du soleil carnivore, avec pour toute protection une paire de Ray-Bans démodée. Un physique relativement grotesque mais elle s'était tapé pire que ça.

Le moment était idéal pour tenter une manoeuvre de séduction: Pamela venait de partir [faire des courses](#) et, comme en témoignait le verre vide qui étincelait par terre au chevet du chirurgien, il venait d'achever son premier whisky de la journée.

Bien sûr, elle culpabilisait un peu pour Pamela. Mais après tout, c'était [grâce à elle](#) que Pamela avait rencontré le

Docteur Marbella.
En un sens, elle le lui avait piqué.



D'un geste de la main qui se voulait chargé de sensualité féminine, Hélène vérifia que sa permanente tenait toujours. Avec les litres de laque qu'elle avait vaporisés sur ses cheveux une heure auparavant, seul vent de force 12 aurait pu menacer l'agencement de sa chevelure, or le temps était au beau fixe. Mais mieux valait être sûre.

Elle attrapa la bouteille de Chivas qui trônait sur la table en plastique blanc et brisa le silence de sa voix que des années d'entraînement et de tabagisme avaient rendus grave et légèrement rauque (genre Marlène Dietrich, la seule actrice morte qu'elle admirait, car elle n'aimait pas trop Romy Schneider, naïve et bêtement sentimentale, rien d'étonnant à ce qu'elle ait fini tragiquement).

- Encore un petit verre de whisky docteur?

Pas de réponse. Le Docteur Marbella semblait ne pas l'avoir entendue. Sans doute était-il une fois de plus plongé dans ses pensées, en train de s'entraîner mentalement à faire une ablation du foie ou rêvant à quelque expérience inédite de chirurgie plastique.

Hélène se racla la gorge et reformula sa proposition d'une voix plus forte en essayant d'y mettre une petite note d'humour:

- Docteur Marbella? Ici la planète Terre. Je vous ressers un verre?

C'était pas mal, le coup de la planète Terre. Elle avait entendu ça quelque part et ça lui était revenu tout naturellement.

Mais le Docteur Marbella se taisait toujours, parfaitement immobile derrière les verres de ses Ray-Bans.

Tout à coup, Hélène en eut la certitude: il était mort. [Quelqu'un l'avait tué](#).

Abb. 2 *Les Apparitions inquiétantes* (<https://web.archive.org/web/20061123155820/http://www.anacoluthé.com/bulles/apparitions/inquietantes/blafard.html>)

Der plot in *Les Apparitions inquiétantes* enthält klischeehafte Versatzstücke einer traditionellen Kriminalgeschichte, die parodistisch verfremdet werden. In dem Roman gibt es keine übergeordnete Detektivfigur; vielmehr wird die Leserinstanz in diese Rolle hineinversetzt. Die Verfolgung der zahlreichen Links, die jeweils neue

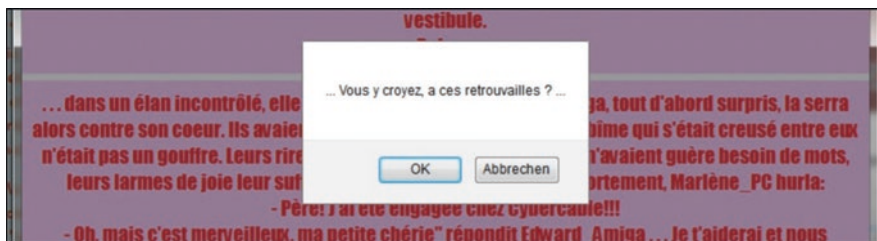


Abb. 3 *Edward_Amiga* (https://www.fredromano.org/Edw_amiga/rencon.htm)

Hinweise für den Tathergang ergeben bzw. weitere Personen unter Verdacht stellen, entspricht der detektivischen Suche nach dem Mörder. Insgesamt hat *Les Apparitions inquiétantes* eine für das Genre der Hypertexte exemplarische komplexe Vernetzungsstruktur. Auf der Ebene der Diegese ergeben sich so zahlreiche Verzweigungen und Pfade, die zu widersprüchlichen Hinweisen führen, dass eine Aufklärung des Verbrechens bzw. ein Ausgang aus der Netzstruktur nicht zu erkennen ist.

Beschränkt sich die Netzstruktur in Brandenbourgers Hypertext überwiegend auf die Ebene der Diegese, zeigt ein anderer früher Hypertext, *Edward_Amiga. Un hyperroman de Fred Romano en français et JavaScript* von Fred Romano (1999),¹² inwiefern sich die Netzstruktur über die Diegese hinaus auf mehrere Textebenen erstrecken kann. Die Handlung des Romans ist relativ reduziert; der Computerexperte Edward Amiga wird von seiner Tochter Marlene_PC, die eine neue Generation von Computer-Künstlerinnen verkörpert, besucht. Dabei steht die Gegensätzlichkeit der beiden Personen im Hinblick auf ihre Werte und Ansichten im Vordergrund, was überwiegend mittels Gedankenwiedergabe und Rückblenden ausgedrückt wird. Bemerkenswert in *Edward Amiga* ist vor allem der Wechsel zwischen Äußerungen, die auf den verschiedenen Kommunikationsebenen des Textes angesiedelt sind und durch die Verlinkungsstruktur aufgerufen werden. So öffnen sich über die integrierten Links Pop-Up-Fenster, in denen eine zusätzliche auktoriale Erzählinstanz zu Wort kommt. Sie ergänzt die erzählte Handlung, stellt die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz der Hauptseite in Frage, indem die Leserinstanz explizit gefragt wird, ob sie die von der ersten Erzählinstanz geschilderten Ereignisse tatsächlich für wahr erachtet (s. Abb. 3).

Darüber hinaus wird auch die außerfiktionale Ebene in die Vernetzungsstruktur integriert, da ein Link aus der Diegese hinaus die Kommunikation per Mail mit der Autorin Fred Romano ermöglicht bzw. eine direkte Frage der Autorin an die Leserinstanz auslöst, wie folgendes Pop-Up-Fenster (s. Abb. 4) zeigt.

Ebenso wie in *Les Apparitions inquiétantes* scheint auch in *Edward_Amiga* die Erzählung einer Geschichte der experimentellen Erprobung digitaler Vernetzungsstrukturen untergeordnet zu sein. Wie Bajohr betont, wurde gerade in den

¹²Zu Romanos Hypertext vgl. Bauer (2016, S. 125–168).



Abb. 4 Edward_Amiga (https://www.fredromano.org/Edw_amiga/filla.htm)

Anfangszeiten digitaler Literatur wiederholt mit großer Euphorie die Analogie zwischen der Struktur der Hypertexte und Versatzstücken der poststrukturalistischen Texttheorie betont (Bajohr 2014).

Ungleich komplexer und variantenreicher als in den frühen Hypertexten sind die vernetzten Erzählstrukturen in transmedialen *story worlds*, in denen – ausgehend von gegebenen Aktanten, Orten, Zeiten und Ereignissen – Mediengrenzen übergreifend fiktionale Erzähluniversen erschaffen werden.¹³ In der umfangreichen Forschungsliteratur zu den transmedialen *story worlds* wird meist nur eine kleine Anzahl an Beispielen untersucht, die allesamt extrem populär sind; dazu gehören *Harry Potter*, *Star Wars*, *Herr der Ringe*, *Matrix* und *Lost* (Elleström 2019; Ensslin/Bell 2021; Freeman/Gambarato 2019; Ryan/Thon 2014; Thon 2016). Die genannten Beispiele haben gemeinsam, dass eindeutig ein traditionelles Ursprungsmedium auszumachen ist: das gedruckte Buch (*Harry Potter*, *Herr der Ringe*), der Film (*Star Wars*, *Matrix*) bzw. die Fernsehserie (*Lost*). Da die Ursprungserzählungen so erfolgreich waren, gab es kommerzielle Gründe, die Geschichten auf andere Medien zu übertragen und zugleich in Form von Vorgeschichten oder Fortsetzungen einzelner Erzählstränge weiterzuerzählen. Die Franchise Unternehmen, welche die Lizenzen erwarben, teilten das immens angewachsene Erzähluniversum in kleine Einheiten auf möglichst viele kostenpflichtige Medienprodukte auf (Bücher, Filme, Fernsehserien, Theaterstücke, Computerspiele, analoge Spiele, Comics, Ausstellungen) und nutzten dabei zugleich die entstehenden sozialen Netzwerke, um die Publikumsbindung zu stärken. Homepages und Twitteraccounts wurden in die Vermarktung miteinbezogen. Das Publikum hatte somit die Möglichkeit, auf unterschiedliche Medien zuzugreifen, um in das populäre Erzähluniversum einzutauchen und innerhalb der *story worlds* neue Spiel- und Erzählvarianten zu erkunden. In der

¹³ Grundlegend zur Definition der *story worlds* vgl. Ryan/Thon (2014, v. a. S. 1–49).

Anfangsphase der transmedialen Verbreitung konnte das Publikum zwar bereits zwischen einer Vielzahl von Teilgeschichten wählen, so dass sich bereits eine gewisse Abkehr von einer linearen Erzählstruktur ergab. Das Publikum hatte jedoch noch keine individuelle Gestaltungsmöglichkeit der eigentlichen *story*, sondern konnte sich nur für eine bereits vorgegebene Variante der Geschichte entscheiden. Lediglich im Computerspiel bestand die Option, innerhalb der gegebenen fiktionalen Welt individuelle Spiel- und Geschichtsverläufe zu kreieren.

Wenn man die immense *story world*, die sich binnen weniger Jahre um *Harry Potter* entwickelt hat, allerdings näher betrachtet, so ist eine signifikante Veränderung im Zuge der zunehmenden Digitalisierung und der Verbreitung der sozialen Medien zu erkennen. Die Fans von *Harry Potter* verfassen Fanfiction mit völlig unterschiedlichen Handlungsvarianten, Fortsetzungen und Prequels in einem Umfang, der die ursprünglichen Texte bei weitem übersteigt. Zugleich entstehen Fanvideos, Homepages, Blogs und Accounts auf den sozialen Netzwerken, in denen die Fans nicht nur miteinander kommunizieren, sondern zugleich die fiktiven Personen selbst inszenieren (z. B. in Form fiktiver Twitter-Accounts). Auch wenn sich die Vernetzung der *Harry-Potter-story world* zunächst noch auf den vorgegebenen Rahmen der Franchise-Unternehmen beschränkte, hat sich durch die verschiedenen digitalen Plattformen mittlerweile ein *Harry-Potter-Universum* ergeben, in dem die Fans individuelle *stories* erschaffen, ergänzen und kommentieren.

Die Entwicklung der *plots* hin zu einer individuellen spielerischen Gestaltung verstärkt sich in *Alternate Reality Games* (ARG). Auch hier handelt es sich um transmediale Erzählungen, die teilweise in Form einer Spielanleitung starten, teilweise aber auch einen fiktionalen Printtext als Ausgangspunkt nehmen, z. B. in der Trilogie *Cathy's Book*, *Cathy's Key* und *Cathy's Ring* (Stewart/Weismann 2006–2009). Es handelt sich um ein Jugendbuch, in dem eine Fantasy-Geschichte mit Elementen aus dem ARG kombiniert wird. Die 17jährige Protagonistin wird zu Beginn unerwartet von ihrem Freund Victor verlassen. Da sich Cathy sein Verhalten nicht erklären kann, beginnt sie Nachforschungen anzustellen und entdeckt, dass ihr Victor viele Ereignisse verheimlicht hat. Offenbar ist er gemeinsam mit anderen Personen in verbrecherische Machenschaften involviert. Cathy findet bei ihrer Recherche immer mehr rätselhafte Hinweise und begibt sich dabei selbst in Lebensgefahr. Bei der Lektüre des Buches verfolgt man nicht einfach die Recherchen der Protagonistin; vielmehr wird die Leseinstanz in die Rolle des Nachforschenden hineinversetzt, da im Buch zahlreiche Hinweise und Dokumente enthalten sind, die man verfolgen bzw. dechiffrieren muss, um die Hintergründe von Victors geheimnisvollem Verhalten ergründen zu können. So finden sich in dem Text, der eine gedruckte Version von Cathys Tagebuch darstellt, zahlreiche handschriftliche Kommentare und Zeichnungen. Die im Text angegebenen Telefonnummern, die zu dem Anrufbeantworter der jeweiligen fiktiven Person führen, sollen tatsächlich angerufen werden; dort erhält man eine persönliche Nachricht mit zusätzlichen Hinweisen. Der Untertitel des Buches, der eine Telefonnummer enthält – *Cathy's Book: If Found Call (650)266–8233* – ist bereits programmatisch

für den interaktiven Charakter des *plots* zu verstehen. Entsprechend werden in den verschiedenen Übersetzungen der Bücher die jeweiligen nationalspezifischen Hinweise (wie z. B. die Telefonvorwahl) angepasst. Noch anspruchsvoller im Hinblick auf die detektivischen Fähigkeiten der Leserinstanz ist die Entschlüsselung des jeweiligen Zugangscodes zu den Mailboxen der fiktiven Figuren, die man abhören muss, um weitere Nachrichten für das Verständnis der Zusammenhänge zu erhalten. Der Zugangscodeword muss aus verschiedenen Informationen erschlossen werden (s. Abb. 5).

Auch die angeführten Mailadressen der verschiedenen fiktiven Personen soll die Leserinstanz konkret anschreiben; danach erhält man eine – automatische – Antwort mit weiteren Hinweisen. Ähnliches gilt für die angegebenen Internetseiten, auf denen nach Zusatzhinweisen gesucht werden soll. Darüber hinaus sind in dem Buch zahlreiche Materialien in Papierform eingefügt, die man ebenfalls in die Nachforschungen einbeziehen kann. In einem versiegelten Umschlag befinden sich Fotografien, Visitenkarten, Zeitungsartikel, Servietten, Stammbäume, Briefe, Geburts-, Heirats- und Sterbeurkunden, Kalenderblätter und Laboraufzeichnungen.

Ausgehend von einem traditionellen Printmedium gerät man in eine multimediale Suche nach Hinweisen, an der eine Vielzahl von herkömmlichen und digitalen Medien beteiligt sind. Die Rezeption einer fiktionalen Geschichte wird zur

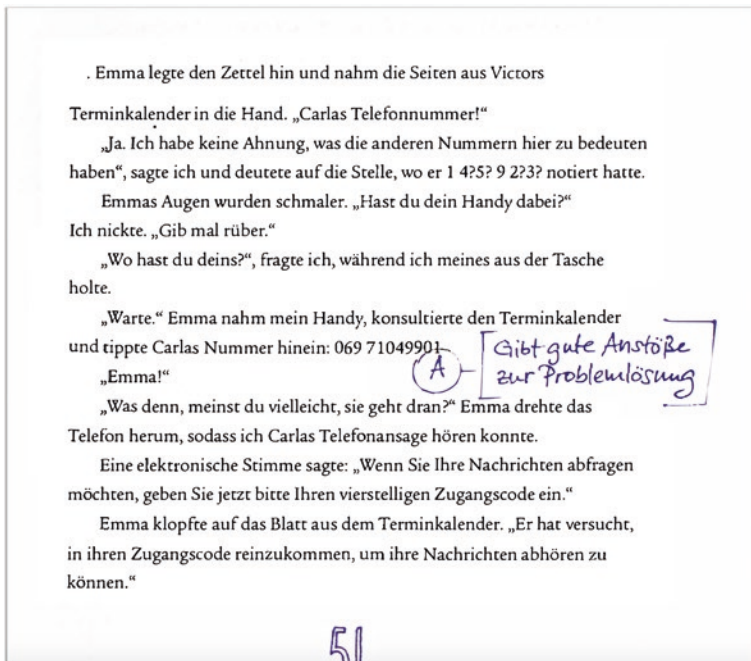


Abb. 5 Cathy's Book (Stewart/Weissmann 2006, S. 51)

transmedialen Schnitzeljagd.¹⁴ Dabei obliegt es der jeweiligen Leserinstanz, ob und in welcher Reihenfolge sie die verschiedenen Hinweise verfolgt und die hinzugefügten Materialien untersucht. In der *Cathy*-Trilogie ist einerseits durch die traditionelle Printversion eine Linearität der Schreibweise vorgegeben; andererseits durchbrechen die transmedialen ARG-Elemente die Linearität zugunsten einer individuellen Suche, die keiner vorgegebenen sequentiellen Abfolge von Ereignissen entspricht.

Das Konzept der generativen Literatur scheint zunächst sehr weit entfernt zu sein von dieser spielerischen individuellen Gestaltung einer Erzählwelt, da die Textstruktur der generativen Literatur nicht primär auf Narration ausgerichtet ist. Wesentlich für die generative Literatur sind vielmehr digitale Quellcodes, die – möglicherweise bereits aus bestehendem Text – neuen Text generieren.¹⁵ Entstehende narrative Versatzstücke sind nicht das Resultat einer individuellen Entscheidung im Rezeptionsprozess; sie sind vielmehr das Produkt von Algorithmen. Die nachfolgend abgebildete Version des Textes „Renga“ stellt eine punktuelle Realisierung dar. Die User können zwischen verschiedenen Sprachvarianten und einer mehrsprachigen Variante wählen. Aber auch innerhalb einer Sprachvariante erzeugt jeder Klick eine veränderte Version. Insofern ist die hier abgedruckte Fassung lediglich als eine Konkretisierung aus der Vielzahl der potentiellen Möglichkeiten zu lesen. Es obliegt dem Algorithmus, die jeweilige Version zu kreieren.

PAZ_ROUBAUD_SANGUINETI_TOMLINSON_BAJOHR_RENGA_2020

Aus dem Dunkel heraus drangen wir auf einen dunklen Weg
fall sparks from the genital conflagration:
of infinitesimal particles of dust
la cotidiana certidumbre de tu sangre y tu mente.

Das Gegebene – vom Stein am Meer zu dir: Hin und Her der Silben
pyramide de quatorze degrés (Ères)
Wein zu sein und Stein, Luft, Wasser, Wort, Geblinzel.
Come mi trascino (3 *vert*), sopra le terrazze del tuo regno!

wechselnde Festigkeiten, Härten die, kaum benannt,
verwirrte Bäume
¡paso!,

Fluß und Gebäude verlassen dich!
erótica, la chatarra de la era industrial,
Oh mi América, mi Terranova explorada,

(Bajohr 2020)

¹⁴Zur Struktur der ARG vgl. Ryan (2013, S. 106–111) sowie Labitzke (2013).

¹⁵Vgl. hierzu Bajohr (2014).

Mit der Vers- und Stropheneinteilung imitiert „Renga“ äußerlich den Aufbau eines konventionellen Gedichts, das aus linear zu lesenden Zeilen besteht. Aufgrund der konzeptuellen digitalen Gestaltung entziehen sich die generierten Texte allerdings einer linearen kontinuierlichen Verknüpfung. Wenn man den Fokus vom aktualisierten Gedicht hin zum Produktionsprozess verlagert, dann könnte man in den ästhetischen Verfahren, die als Bezugspunkte für die Literaturform dienen, die Verfahren der Konnektivität und Vernetzung realisiert sehen. Die heutige, zweite Generation der digitalen Literaten greift bei der Programmierung der Codes zurück auf die ästhetischen Verfahren der Aleatorik, Iteration und Kombinatorik, die in der experimentellen Literatur des 20. Jahrhunderts (wie Konzeptualismus, konkrete Poesie, Oulipo) prägend sind und sich alle dezidiert von linearen Schreibweisen abwenden; umgesetzt werden die ästhetischen Verfahren jedoch nun – wie Bajohr hervorhebt – mit den digitalen Möglichkeiten der Gegenwart (Bajohr 2014).

So unterschiedlich die bislang erwähnten literarischen Projekte sein mögen, besteht eine offensichtliche Gemeinsamkeit darin, dass eine vorab festgelegte, unveränderbare sequentielle Struktur überwunden wird zugunsten eines dynamischen, un abgeschlossenen Prozesses, der im Zeichen von arbiträren konnektiven Verbindungen steht. An die Stelle eines ‚autonomen‘ abgeschlossenen Werks tritt ein experimentelles literarisches Projekt, dessen Anfang und Ende nicht fassbar sind.

3 Digitale Texte im Zeichen einer multi-, intermedialen Supermedialität

Auch wenn das Layout und die technisch-ästhetische Gestaltung der ersten Hypertexte aus heutiger Sicht veraltet erscheinen (vgl. die erwähnten Beispiele von Brandenbourger und Romano), fällt bereits bei den frühen Formen digitaler Literatur die Verbindung von Text-, Bild- sowie kurzen Video- und Tonelementen auf. Rein quantitativ stehen die Textelemente zwar noch im Vordergrund; gleichwohl sind die grafischen Elemente, die mit weiteren Seiten verlinkt sind, auf den meisten Seiten sehr präsent. Welche Relation zwischen den Text-, Bild- und Audioelementen im Hinblick auf die erzählte Geschichte bestehen, ist nicht immer unmittelbar eindeutig.¹⁶

Folgende Seite (s. Abb. 6) aus Brandenbourgers' *Les Apparitions inquiétantes* ist paradigmatisch für die Medienkombination in dem Hypertext. Beschrieben wird auf dieser Seite die Veränderung einer Protagonistin namens Cindy, die sich allmählich von ihren früheren Ängsten befreit.

Offensichtlich dominieren die Textelemente, die explizit Cindys Wandel thematisieren. Drei grafische Elemente sind in den Text integriert. Während die beiden oberen kleinen Abbildungen nicht deutlich erkennbar sind, handelt es sich bei der

¹⁶Zur Analyse der Funktion der graphischen Elemente in *Les Apparitions inquiétantes* vgl. Bauer (2016, S. 179–185).

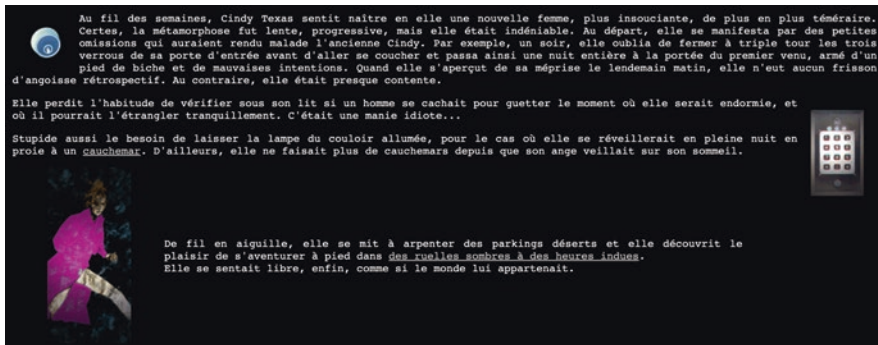


Abb. 6 *Les Apparitions inquiétantes* (<https://web.archive.org/web/www.anacoluthie.be/bulles/apparitions/inquietantes/metamorphose.html#3>)

Zeichnung am linken, unteren Bildrand vermutlich um Cindy, die nun, von ihren früheren Ängsten befreit, alleine nachts durch die Straßen zieht. Klickt man die Abbildung von Cindy an, so öffnet sich kein Pfad, der auf eine neue Seite führt; es erscheint lediglich auf einer neuen Seite die Meldung: „*Traverse dans les clous. Pauvre fille!*“ Die Meldung, die offensichtlich als ironischer Kommentar zu Cindys Wandlung zu verstehen ist, erscheint nur wenige Sekunden lang; danach schließt sich die neue Seite automatisch, und man wird auf die Ausgangsseite zurückgeleitet. In ähnlicher Weise führt die Abbildung am rechten Bildrand zu einer kurzzeitig sichtbaren Nachricht auf einer neuen Seite. Hier ist allerdings die Bedeutung nicht unmittelbar verständlich. Die kleine Abbildung am oberen linken Bildrand ist hingegen mit einer neuen Seite verlinkt, auf welcher der Brief einer Firma, die Sicherungssysteme verkauft, abgedruckt ist. Auch dies ist offenbar als ironische Anspielung auf Cindys frühere Ängste zu verstehen.

Vor dem Hintergrund des Briefes (s. Abb. 7) kann nachträglich die Ausgangsabbildung als Türspion identifiziert werden. Textlinks können mit grafischen Elementen verbunden sein, so z. B. bei „*cauchemar*“. Der Link öffnet sich auf eine Abbildung, die als Darstellung eines Alptrahms (s. Abb. 8) gesehen werden kann:

Während sich über die textuellen Verlinkungen die typische, unendlich weiterführende Hypertextstruktur ergibt, erweisen sich die Links von bzw. zu den Abbildungen als Sackgassen; von dort wird man auf die Herkunftsseite zurückgeführt. Insgesamt verweisen die grafischen Links auf sehr unterschiedlich gestaltete Fenster mit Satzfragmenten, Lexikoneinträgen, weiteren Bildern, Animationen sowie Audioelementen. Auch wenn die Relation zwischen Text- und Bildelementen nicht immer offensichtlich ist, scheint überwiegend ein ergänzender, kommentierender und häufig auch parodistischer Bezug zu bestehen. Elisabeth Bauer interpretiert die Bedeutung der Bildelemente in Brandenbourgers Text als „Vehikel unkontrollierbarer geistiger Assoziationen“ (Bauer 2016, S. 180). Während die Bild-Text-Verlinkungen, die nur wenige Sekunden andauern, häufig den assoziativen Erinnerungsprozess aus der Perspektive der jeweiligen Figur nachahmen, sind



Chère mademoiselle Cindy Texas,

Vous êtes certainement, comme bon nombre de vos concitoyens, préoccupé par votre sécurité. Les cambriolages sont en hausse, ainsi que les agressions, les viols et les meurtres, comme en témoignent de récentes statistiques.

Notre société, SECURAMAX s.a., est en mesure de vous fournir, à des prix abordables et démocratiques, une gamme de produits à la pointe du progrès en matière d'autoprotection et de sécurité.

Nous vous invitons à découvrir nos nouveaux modèles de verrous, alarmes, portes blindées etc. dans le catalogue que vous trouverez ci-joint.

Nous sommes évidemment à votre entière disposition pour toutes informations complémentaires que vous jugerez utile de nous demander.

En attendant d'avoir de vos nouvelles, recevez, chère mademoiselle Cindy Texas, l'expression de nos sentiments distingués.

J-P Manfroy
 Directeur du service commercial
 SECURAMAX s.a.

Abb. 7 *Les Apparitions inquiétantes* ([https://web.archive.org/web/20130224033610/ http://www.anacolthe.be/bulles/apparitions/inconscient/metamorphose1.html](https://web.archive.org/web/20130224033610/http://www.anacolthe.be/bulles/apparitions/inconscient/metamorphose1.html))

Abb. 8 *Les Apparitions inquiétantes* ([https://web.archive.org/web/20130223054629/ http://www.anacolthe.be/bulles/apparitions/inquietantes/nightmare.html](https://web.archive.org/web/20130223054629/http://www.anacolthe.be/bulles/apparitions/inquietantes/nightmare.html))



andere intermediale Verlinkungen als auktorial motivierte Kommentare zu lesen (Bauer 2016, S. 184). Neben dem assoziativen semantischen Mehrwert, der durch die grafischen Elemente erzeugt wird, entsteht durch die Vielschichtigkeit der intermedialen Verlinkungen vor allem eine zusätzliche Vernetzungsdimension, die nach anderen Kriterien als rein textuellen funktioniert.

Les Apparitions inquiétantes kann als paradigmatisch angesehen werden für die Ästhetik der frühen Hypertexte. Relevant für die weitere Entwicklung ist vor allem die Tatsache, dass sich bereits in der Frühphase der digitalen Literatur eine deutliche Ausweitung und Kombination der medialen Ausdrucksmöglichkeiten immer

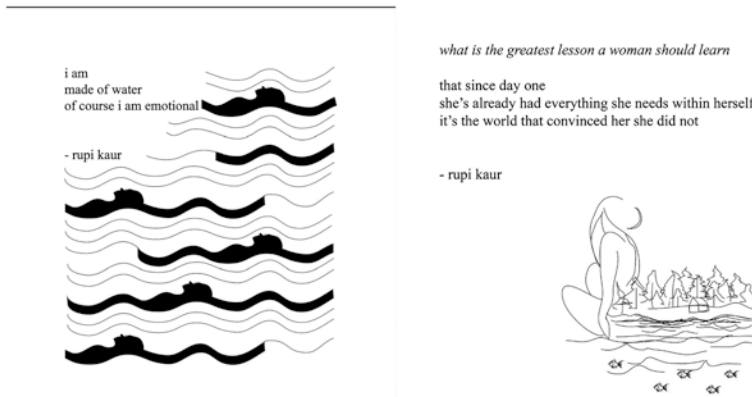


Abb. 9 Instagram rupikaur_ (https://www.instagram.com/rupikaur_/)

stärker durchsetzt.¹⁷ In dem populären Genre der *Instapoetry* ist die Verbindung von Textelementen mit visuellen Elementen, in Form von Fotografien, Zeichnungen, Illustrationen und Hintergrunddesign, gängige Praxis, wie bereits ein flüchtiger Blick auf den *account* einer der erfolgreichsten Vertreterinnen dieses Genre, Rupi Kaur, verdeutlicht. Hier exemplarisch zwei Beispiele (s. Abb. 9).

Demgegenüber scheint es in der generativen Literatur weiterhin eine stärkere Fokussierung auf – wenngleich dynamische, sich transformierende – Textelemente zu geben, wie die Werke von Hannes Bajohr (2024) und Belén Gaches *Proyecto Kublai Moon* (2014–2020) zeigen. Die Gedichte, die auf der Homepage von *Proyecto Kublai Moon* durch Klicks jeweils neu generiert werden, unterscheiden sich zwar in der Anordnung der einzelnen Wörter und Zeilen; es werden jedoch ausschließlich Textelemente verwendet (s. Abb. 10).

Es entstehen auch Kunstwerke, in denen Anleihen bei der generativen Lyrik genommen werden (ohne die Textproduktion komplett zu automatisieren) und die Textfragmente mit fotografischen, filmischen und klanglichen Elementen verbunden sind, wie die Serie der „Selfiepoetry“ der spanischen Literaturwissenschaftlerin und Internetkünstlerin Alex Saum exemplarisch verdeutlichen (Saum 2016a und 2016b). Es handelt sich um digitale Gedichte, die in Form eines Videos gezeigt werden und aus einem komplexen Zusammenwirken von gesprochener Sprache, abgebildeten Textfragmenten und sich überlagernden Bildebenen bestehen. Alex Saum, die ihre digitalen Kunstwerke selbst explizit als Gedichte bezeichnet, betont, dass ihre Entstehung auf „distributed experiences built across different social media sites“ (Saum 2016b) zurückzuführen sind. Es ist nicht möglich, die digitalen Projekte, die auf Saums persönlicher Homepage und Youtube veröffentlicht sind, an dieser Stelle angemessen zu reproduzieren, gleichwohl vermag bereits die Startseite einen Eindruck der vielschichten Konzeption zu vermitteln, hier z. B.

¹⁷Vgl. hierzu auch Ries (2021, S. 25).

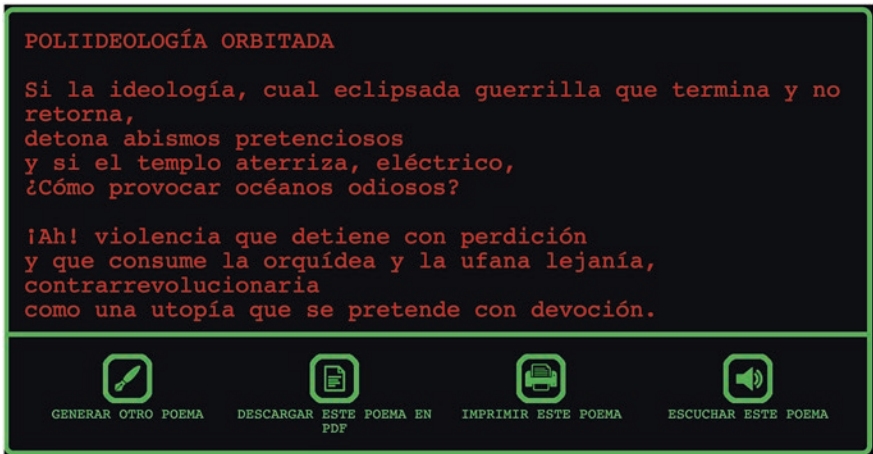


Abb. 10 Proyecto Kubali Moon (<https://belengache.net/kublaymoon/AIHalim/poema.html>)

„NO WEEKEND WI-FI (UN CUADRO COSTUMBRISTA) US OF A“ (2015) aus der Serie SELFIEPOETRY VOL1_FakeArtHistories (s. Abb. 11).

Aus der zweiten Serie SELFIEPOETRY VOL2_Women&Capitalism stammt „4_7“ (s. Abb. 12).

Alex Saum, die sich auch aus einer akademischen Perspektive mit digitaler Literatur beschäftigt und an der Universität Berkeley “Contemporary Spanish Literature and New Media” lehrt, sieht sich selbst als „digital artist“ und „poet“ (Saum 2024). Die Kombination aus akademischer und praktischer Arbeit scheint symptomatisch

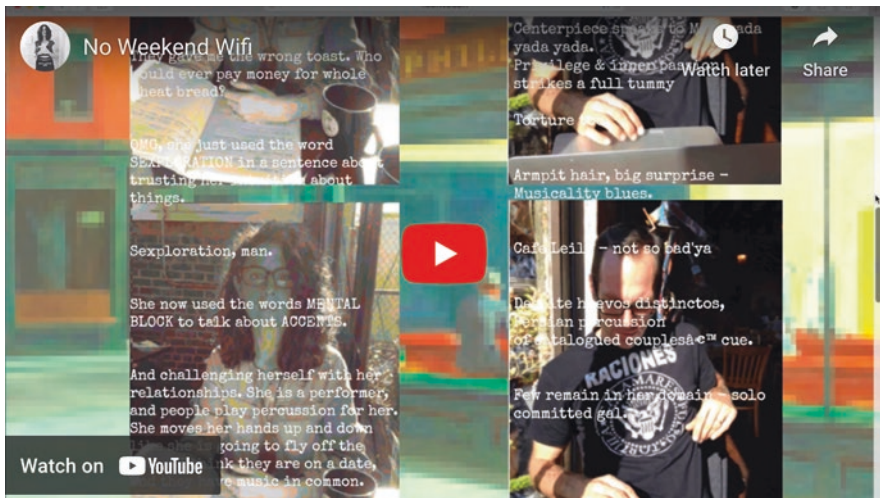


Abb. 11 No Weekend Wi-Fi (https://www.alexsaum.com/selfiepoetry-vol1_fakearthistories/)



Abb. 12 24_7 (https://www.alexsaum.com/selfiepoetry-vol2_womencapitalism/)

für die Zwischenstellung ihrer Werke zu sein. Einerseits stehen die digitalen Medien in ihrer Kunst deutlich im Vordergrund, andererseits verzichtet sie nicht auf traditionelle Begriffe, wie *poetry* und *literature*, um auf ihre kreativen Werke zu verweisen, wodurch der textuelle Aspekt ihrer Arbeiten stärker betont wird. Auf ihrer Homepage finden sich weitere Kunstprojekte – betitelt als *The Offline Website Project*, die Saum als “crossover poem between TWOP and corporate poetry” (Saum 2020) bezeichnet. Unabhängig von der Verwendung des Begriffs *crossover* in anderen Kontexten der zeitgenössischen Literatur und Kultur könnte „crossover-Literatur“ eine angemessene Bezeichnung sein, um das Ineinanderwirken von Medien- und Kunstformen in der digitalen Literatur zu beschreiben.

Das Ineinanderwirken unterschiedlicher medialer Ausdrucksweisen wird in der digitalen Literatur so selbstverständlich, dass sich die Frage stellt, inwiefern die Verbindung von textuellen, bildlichen, filmischen und akustischen Elementen noch sinnvoll mit den herkömmlichen Begriffen von Multi-, Pluri-, Inter- und Transmedialität bezeichnet werden kann. Diese Begriffe, die sich für die Analyse prädigitaler Literatur als wichtig und einflussreich erwiesen haben, beruhen auf der Vorstellung von Einzelmedien, die zunächst isoliert nebeneinander existieren und sich dann wechselseitig beeinflussen. Die medialen Differenzen scheinen sich jedoch in den digitalen literarischen Projekten zunehmend zugunsten eines digitalen Supermediums aufzulösen.

Indem die Literatur mit anderen medialen Ausdrucksmöglichkeiten experimentiert, wird zugleich die Grenze zu anderen Kunstformen zunehmend abgebaut. Literarische Projekte, wie diejenigen von Alex Saum, nähern sich immer stärker der Performanz- und Installationskunst an, die ebenfalls sprachliche Elemente in ihre Projekte integrieren. In den postdigitalen künstlerischen Projekten scheint eine Unterscheidung zwischen konventionell getrennten Kunstformen (Literatur,

bildende Kunst, Theater, Musik) nicht mehr angemessen zu sein. Die literarischen Elemente werden vielmehr untrennbarer Bestandteil komplexer digitaler Kunstwerke.

Die mediale Vielschichtigkeit ist sicherlich Ausdruck einer veränderten Medienlandschaft, welche die menschliche Wahrnehmung so stark beeinflusst, dass sie auch in die künstlerischen Projekte einfließen. Die mediale Vielschichtigkeit bietet neue Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten, die erprobt werden können; darüber hinaus wird im künstlerischen Bereich ein Raum eröffnet, um reflektierend Bezug zu den stattfindenden medialen Umbrüchen zu nehmen.¹⁸

4 Die Entgrenzung der fiktionalen Diegese hin zur außerfiktionalen Welt

Neben der konnektiven Struktur und dem Zusammenwirken unterschiedlicher medialer Ausdrucksformen gibt es noch ein weiteres Phänomen, das in den Genres der digitalen Literatur weit verbreitet ist und das zu einer Entgrenzung der literarischen Projekte führt: Das Erzähluniversum ist nicht beschränkt auf eine fiktionale Diegese, deren Grenzen zur außerfiktionalen Welt eindeutig gezogen werden können. Die Grenzen zwischen fiktionaler und außerfiktionaler Welt werden vielmehr explizit oder auch implizit durchbrochen, so dass dem Publikum der Status der jeweils vermittelten Informationen nicht immer eindeutig erscheint, was einerseits als unterhaltsamer Bestandteil des Erzähluniversums wahrgenommen wird, andererseits aber auch zu Verunsicherungen und veränderten, wachsameren Rezeptionsweisen seitens der User in den postdigitalen Öffentlichkeiten führt. Mit diesen zweideutigen Erzählverfahren greifen die literarischen Projekte offensichtlich ein Phänomen auf, das die heutige Internetkommunikation – weit über den Bereich der Literatur hinaus – maßgeblich prägt und die User vor erhebliche Interpretationsschwierigkeiten stellt. Während in prädigitalen Zeiten der jeweilige Verlag, das Publikationsformat, die pragmatische Einbettung und Paratexte hinreichend Aufschluss über den Status der veröffentlichten Texte gaben, werden in der Internetkommunikation aufgrund der häufig fehlenden Rahmung die Möglichkeiten, die veröffentlichten Inhalte einzuordnen, zunehmend erschwert. Die Präsenz der gezielten Falschinformationen, Täuschungen, spielerischen Imitationen und fingierten Rollenidentitäten in den digitalen Publikationen ist so allgegenwärtig, so dass die User der postdigitalen Öffentlichkeiten vor der Herausforderung stehen, eigenständig *fake news* bzw. fiktionale von nicht-fiktionalen Inhalten unterscheiden zu müssen ausgehend von bestimmten Kriterien (Veröffentlichungsplattform, Glaubwürdigkeit der Quellen, Informationsgehalt etc.). Es ist daher nicht verwunderlich, dass die literarischen digitalen Projekte auf diese Herausforderung reagieren und

¹⁸Eine genauere Untersuchung der reflexiven Verarbeitung der medialen Transformationen übersteigt allerdings den Rahmen dieses Beitrags, der sich auf strukturelle Veränderungen konzentriert.

einen Raum für eine reflektierende Verarbeitung dieser Kommunikationsschwierigkeiten schaffen.

Seit den frühen Hypertexten ist es üblich, dass Push-up-Fenster aus der Diegese hinaus die Grenzen der fiktionalen Welt durchbrechen; sei es, dass sich die Autorinstanz zu Wort meldet (wie Fred Romano in *Edward_Amiga*), sei es, dass sich die Links bzw. die Verweise innerhalb des fiktionalen Texts öffnen auf Internetseiten, deren Status nicht genau zu identifizieren ist. Das ist eine Strategie, die in der Trilogie *Cathy's Book* wiederholt Anwendung findet; die Leserinstanz wird auf eine Internetseite gelenkt, auf der weitere Informationen über die mysteriöse Vergangenheit von Cathys Freund aufgespürt werden sollen, z. B. die Internetseite einer Klinik für Schönheitsoperationen.¹⁹ Die Internetseite, auf der das Ärzteteam und die medizinischen Leistungen vorgestellt werden, scheint den üblichen Standards zu entsprechen; allerdings funktionieren die Weiterleitungen nicht, da es sich um fingierte Links handelt. Recherchiert man genauer, wird deutlich, dass die besagte Klinik nicht wirklich existiert; die Internetpräsentation, deren Webadresse keine signifikanten Auffälligkeiten enthält, wurde offensichtlich als ergänzender Teil der fiktiven Welt von dem Autor*innenteam bzw. dem Verlag von *Cathy's Book* erschaffen.

Cathy's Book verwendet typische Elemente des *Alternate Reality Game*, deren charakteristisches Merkmal die gezielte Verunklarung der Grenze zwischen fiktionaler und außerfiktionaler Welt ist.²⁰ Um weitere Informationen für den Fortgang der Spielhandlung herauszufinden, werden die User dazu motiviert, reale Örtlichkeiten und Gebäude ihrer Lebenswelt aufzusuchen sowie echte Personen zu kontaktieren, die die Rolle einer fiktiven Figur im ARG spielen. Die Einbettung der fiktionalen Handlung in politische, kulturelle oder sportliche Ereignisse, die zur Lebenswelt der User gehören, trägt ebenfalls zur Verstärkung der Wirklichkeitssillusion bei (Labitzke 2013, S. 209). Es wird ein Effekt der Immersion erzeugt; die User tauchen in die Spielwelt ein, was sicherlich den Unterhaltungswert der ARG verstärkt. Es ist ein verbreitetes Phänomen, dass die Versatzstücke für die Geschichte des ARG verteilt werden auf unterschiedliche, authentisch wirkende Internetseiten, die jedoch eigens für die Geschichte erstellt wurden. Ebenso werden Live Talkshows veranstaltet, bei der alle eingehenden Anrufe und Informationen von dem Veranstaltungsteam fingiert sind, so dass wiederum für die User die Grenzen zwischen fiktionaler Spielwelt und eigener Lebenswelt verwischt werden (Söller-Eckert 2013, S. 347). Die Tatsache, dass die reale Lebenswelt mit der fiktionalen Handlung verknüpft wird bzw. die Fiktionalität der Handlung verschleiert wird, ist fester Bestand des ARG; der Slogan „TINAG“ – „this is not a game“ – wird von erfahrenen Usern gerade als Fiktionalitätsmerkmal erkannt (Labitzke 2013, S. 209; Söller-Eckert 2013). Allerdings führt die Verbreitung fiktiver

¹⁹Leider sind mittlerweile die Internetseiten verschwunden bzw. die ursprünglichen web-Adressen funktionieren nicht mehr, so dass der damalige Zustand nur noch zusammengefasst werden kann.

²⁰Zu den wesentlichen Merkmalen des ARG vgl. Söller-Eckert (2013).

Informationen in der Lebenswelt des Publikums zu Verunsicherungen und Irritationen, da die Geschichte von einigen als wahr rezipiert wird (Söller-Eckert 2013, S. 349). Nach der Publikation von *Cathy's Book* entstand auf unterschiedlichen Foren eine heftige Diskussion über Cathys Schicksal, da ein Teil des jugendlichen Zielpublikums ihre Geschichte als authentische Lebensbeichte verstand.²¹

Die Ausweitung des fiktionalen Erzähluniversums in die verschiedenen medialen Öffentlichkeiten erfordert eine verschärfte Aufmerksamkeit und ein kritisches Urteilsvermögen seitens des Publikums, um die einzelnen Versatzstücke angemessen interpretieren zu können. Dies gilt insbesondere für die sozialen Netzwerke, wie am Beispiel der spanischen Fernsehserie *El Barco* (2011–2013) deutlich wird, die thematische Anleihen bei der amerikanischen Serie *Lost* nimmt und sich ebenfalls zu einem transmedialen Erzählprojekt entwickelt. Ebenso wie bei *Lost* entstehen bald nach dem Serienstart – aus Gründen der besseren Vermarktung – um das Ausgangsprodukt herum weitere narrative Einheiten, die auf verschiedene Medien und Internetplattformen verteilt werden.

Aufschlussreich für die Auflösung der Grenze zwischen fiktionaler und außerfiktionaler Welt sind vor allem die Twitteraccounts, die seitens der Produktionsfirma für die verschiedenen fiktiven Serienfiguren angelegt wurden und von ihrer Gestaltung nicht von denjenigen realer Personen zu unterscheiden sind. Während der Erstausstrahlung der Fernsehserie, die damals noch an feste Uhrzeiten gebunden war, konnte man verfolgen, wie die fiktiven Figuren ihre Handlungen, die zeitgleich im Fernsehen zu sehen waren, auf Twitter kommentierten. Es handelt sich um die Gedankenwiedergabe einer Figur aus der fiktionalen Diegese über die sozialen Netzwerke. Die Simultaneität von Fernsehhandlung und Figurengedanken per Twitter funktioniert nur bei der Erstausstrahlung, was nochmals verdeutlicht, wie schnell digitale Erzählinnovationen überholt sind, da in Zeiten von individualisiertem Streaming die zeitgleiche Rezeption von gerade geposteten Twitterkommentar und Serienfolge nicht mehr funktioniert. Abgesehen von der zeitgleichen Handlungskommentierung finden sich auf Twitter auch Kommunikationen zwischen den verschiedenen fiktiven Figuren sowie zwischen Figuren und anderen Usern, wie beispielhaft folgende Einträge zeigen (Abb. 13).

Die User waren sich sicherlich bewusst, dass die Antworten der fiktiven Figuren von dem Produktionsteam der Serie verfasst wurden; gleichwohl war es zu der Entstehungszeit der Serie ein neues Phänomen, dass Gespräche zwischen Figuren und Usern, die sich auf die fiktionale Handlung beziehen, entstanden. Die Grenze zwischen fiktionaler Welt und außerfiktionaler Realität wurde in der Kommunikation auf Twitter überschritten.

Zahlreiche weitere aktuelle Beispiele, die in ähnlicher Weise im Bereich des Internets die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verunklaren, ließen sich anführen. So existiert zu Juli Zehs Roman *Unterleuten* (2016) eine gleichnamige

²¹Auf diversen Internetforen wurde dies diskutiert. Leider ist es jedoch mit einigen Jahren Distanz nicht möglich, die Diskussionen zu rekonstruieren bzw. auf die entsprechenden Seiten zu verweisen.

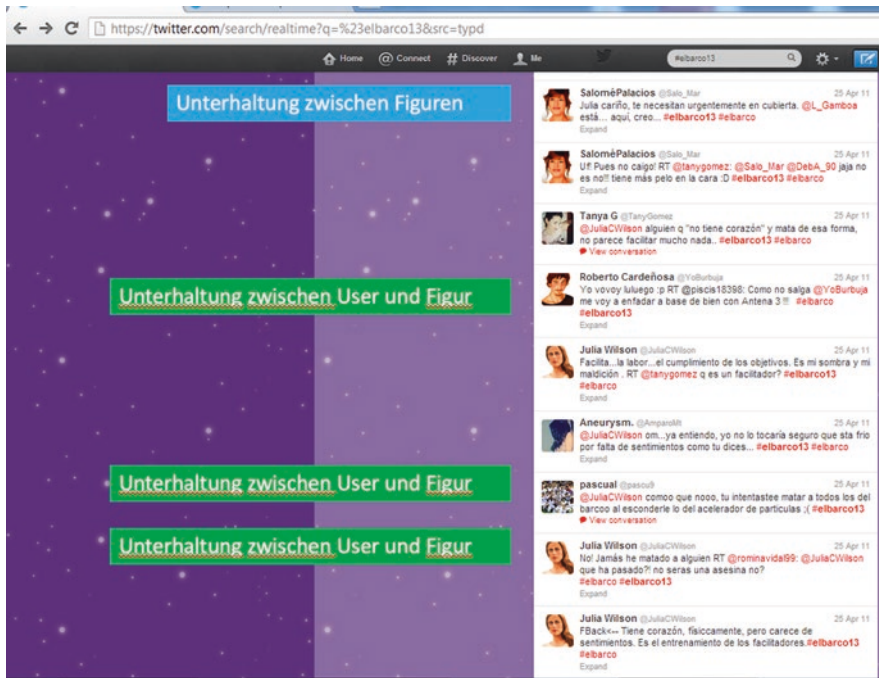


Abb. 13 elbarco13 (https://twitter.com/search?q=elbarco13%20&src=typed_query)²²

Homepage „Unterleuten.de“ (Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH 2024), die zwar an prominenter Stelle auf den Roman und dessen fiktive Figuren verweist, aber zugleich die Illusion erzeugt, dass es in Brandenburg tatsächlich einen Ort diesen Namens gibt; die Webadresse der Seite sowie die Links auf den dort angesiedelten Vogelschutzbund sowie das Gasthaus *Märkischer Landmann* inklusive Speisekarte verstärken diese Annahme (Abb. 14).

Mit den literarischen Weblogs entsteht ebenfalls ein neues digitales Genre, das sich im Spannungsfeld zwischen digitalem Tagebuch, Autobiographie und Roman ansiedelt und mit dem ambiguen Status der veröffentlichten Inhalte spielt.²³ So beginnt der Autor Wolfgang Herrndorf ab seiner Hirntumordiagnose 2010 unter dem Titel *Arbeit und Struktur* ein digitales Tagebuch zu verfassen (Herrndorf 2010–2013).²⁴ Das Tagebuch, in dem er über seinen Krankheitsverlauf berichtet, ist zunächst lediglich an ihm vertraute Personen adressiert, im weiteren Verlauf

²²Auf Twitter unter „elbarco13“ finden sich noch die damaligen Einträge. Der hier abgebildete bearbeitete *screenshot* stammt von Anna Böhm und Yohanka Díaz, die 2013 an meinem Seminar „Transmediales Erzählen“ teilgenommen haben.

²³Zu den Weblogs vgl. Fassio (2021).

²⁴Zu Herrndorfs Projekt vgl. Fassio (2021, S. 317–356).

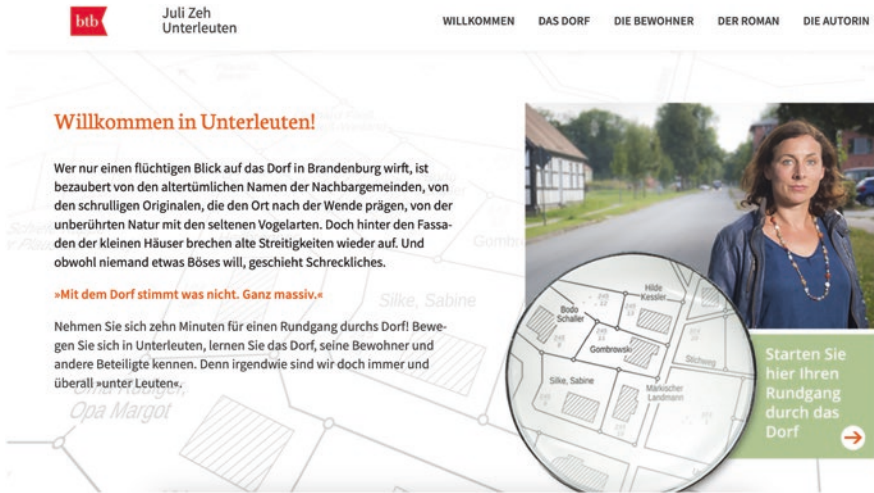


Abb. 14 Unterleuten (<https://www.unterleuten.de/>)

aber auch an eine größere Öffentlichkeit. Die Tagebucheinträge verändern sich allmählich hin zu einem literarischen Text, der von Herrndorf sorgfältig überarbeitet und nach dessen Tod in Printform publiziert wird.

Der Autor Claus Heck geht sehr viel spielerischer mit dem ambivalenten Status des literarischen Weblogs um (Heck 2009–2010). Nachdem Hecks eigene Publikationsversuche offenbar erfolglos verlaufen sind, da kein Verlag seine Texte publizieren wollte, veröffentlicht er auf einem Blog unter dem Namen einer fiktiven rumäniendeutschen Schriftstellerin namens Aléa Torik²⁵ literarische, literaturtheoretische und biographische Texte. Anhand der publizierten Texte lässt sich der Werdegang der fiktiven Figur rekonstruieren: Literaturwissenschafts- und Philosophiestudium, Promotion bei Joseph Vogl an der HU Berlin zum Thema „Identität, Authentizität und Illusion – Zur Theorie der Fiktionalität“. Durch das Thema der Dissertation, die Anspielung des Namens Aléa Torik sowie die publizierten Inhalte wird die metafiktionale Dimension des Blogs hervorgehoben, ohne dass der fiktionale Status des Blogs selbst explizit thematisiert wird.

Darüber hinaus entstehen vermehrt dokufiktionale Hybridformate, in denen auf den sozialen Netzwerken markante Ereignisse der jüngeren Geschichte als fingierte Echtzeitberichte vermittelt werden. So hat die Bundeszentrale für politische Bildung den Zusammenbruch der DDR aus der Perspektive einer fiktiven Studentin Kathrin, die in Leipzig lebt, über das Messengerprojekt „Der Mauerfall und ich“ aufbereitet (Bundeszentrale für politische Bildung 2024).²⁶ Die User

²⁵ Zu Hecks Weblog vgl. Fassio (2021, S. 275–301).

²⁶ Zu diesem Projekt vgl. Wilke (2022, S. 235–237).

erhalten von August bis November 2019 tägliche Nachrichten von Kathrin über die aktuellen Ereignisse; sie können auch direkt Kontakt zu Kathrin aufnehmen und erhalten – ebenso wie in der Serie *El Barco* – fingierte Antworten. In ähnlicher Weise funktionierte der Instagram-*Account* „Ich bin Sophie Scholl“, in dem die politischen Ereignisse während ihres letzten Lebensjahres täglich anhand von Posts, Fotografien und kurzen Videos wiedergegeben wurden (Südwestrundfunk 2021–2022). Das vom Südwestfunk und Bayerischen Rundfunk initiierte Projekt klärte im Vorfeld und während der Durchführung ausführlich darüber auf, in welcher Weise auf dem *Account* historisch verifizierte Fakten fiktional inszeniert werden. Der Instagram-*Account* von Sophie Scholl unterscheidet sich in seiner äußeren Gestaltung und dem Aufbau jedoch nicht von denjenigen der User. Derartige geschichtspädagogische Projekte, die sich primär an ein junges Publikum richten, sind darauf ausgerichtet, Inhalte der jüngeren Zeitgeschichte möglichst wirklichkeitsgetreu und nah an der Lebenswelt der Jugendlichen zu vermitteln. Die tägliche Vermittlung von Ereignissen, die sich an dem jeweiligen Kalendertag (vor einigen Jahrzehnten) zugetragen haben, vermittelt über die sozialen Netzwerke, die einen interaktiven Austausch der User mit den involvierten historischen bzw. fiktiven Personen ermöglichen, wird offenbar als ansprechende zeitgemäße Form der Geschichtsvermittlung angesehen.²⁷

Die bislang erwähnten Beispiele sind sehr unterschiedlich ausgerichtet, gleichwohl bestehen entscheidende Gemeinsamkeiten: Die Erzählprojekte integrieren Internetseiten und *accounts* auf digitalen Plattformen, die sich in ihrer Gestaltung von nicht-fiktionalen Seiten nicht mehr unterscheiden lassen. In dieser Hinsicht spiegeln literarische Projekte die derzeitigen Rezeptions- und Deutungsschwierigkeiten in der Internetkommunikation nicht nur wider, sondern bieten den Usern zugleich Möglichkeiten eines bewussten und reflexiven Umgangs mit diesen Herausforderungen.

Darüber hinaus besteht noch eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den besprochenen Beispielen: Die Konzeption eines fiktionalen Werkes, das innerhalb eines gegebenen Mediums klar definierte Grenzen hat (z. B. die Begrenzung eines Buches oder eines Films), wird verabschiedet. Das fiktionale Erzähluniversum erstreckt sich auf unterschiedliche *accounts* und Internetseiten, die nicht notwendigerweise alle einzubeziehen sind, aber gleichwohl Bestandteil der fiktionalen Welt sind; so gehört die Internetseite von Unterleuten ebenso zur fiktionalen Welt des Romans wie die Kommentare auf den Twitteraccounts zu *El Barco*. Ebenso wie bei den bereits behandelten Textstrukturen lässt sich erneut feststellen, dass die Vorstellung eines abgeschlossenen ‚Werks‘ verabschiedet wird – zugunsten einer nicht genau erfassbaren Ausbreitung des digitalen Erzähluniversums im Internet mit undefinierten Grenzen. Die literarischen Elemente, die zu einer fiktionalen Welt gehören, werden Teil eines diffusen heterogenen digitalen Diskursuniversums. Daraus

²⁷ Es gibt ähnliche Simulationen der vermeintlich authentischen Wiedergabe der historischen Ereignisse über den zweiten Weltkrieg aus der Perspektive von britischen Soldaten: „Live tweets from 1942“ (Wilke 2022, S. 236–237).

resultiert ein widersprüchlicher Befund, der in seinem Spannungsverhältnis charakteristisch für die digitale Literatur zu sein scheint: Einerseits bieten die literarischen digitalen Projekte weiterhin die Möglichkeit, gesellschaftliche Prozesse – wie die Herausforderung der digitalen Kommunikation – zu reflektieren, andererseits werden die literarischen Projekte selbst Bestandteil des digitalen Diskursuniversums und verlieren damit ihren eigenständigen Status als distanzierter Reflexionsraum.

5 Veränderungen des literarischen Kommunikationsprozesses in postdigitalen Öffentlichkeiten

Aus den bislang untersuchten strukturellen Veränderungen digitaler Literatur ergeben sich zugleich einschneidende Neubestimmungen der Produktions- und Rezeptionsprozesse innerhalb des literarischen Kommunikationsprozesses. Besonders auffallend sind die erweiterten Funktionen der Leserinstanzen. Seit den ersten Hypertexten erhält die Leserinstanz eine mitwirkende Handlungsmacht (*agency*), da es ihr obliegt, aus der potentiellen Vielzahl der angelegten Möglichkeiten auszuwählen und die individuelle Erzählvariante zu aktualisieren. Der Begriff des „wreader“ von George P. Landow, der sich aus *writing* und *reader* zusammensetzt, soll die Gestaltungsmacht der Leserinstanz, die früher nur der Autoinstanz zukam, zum Ausdruck bringen.²⁸ Je stärker allerdings die Inhalte und Erzählverläufe individuell gestaltet werden können, desto weniger erscheint es angebracht, traditionelle Kategorien von Leser- und Autoreninstanzen zu verwenden. Die Bezeichnung „User“ versucht bereits, die Überlagerung von produzierender und rezipierender Instanz einzubeziehen. Pajares Tosca (2019) sieht die User transmedialer Erzählwelten im Spannungsfeld von Konsumieren, Kommentieren und Produzieren: “[...] we propose that transmedia audiences are prone to shift between various (inter)active and interpretative modes of world consumption, world commentary and world (co-) production.” (Pajares Tosca 2019, S. 8). Die Gestaltungsmacht der Leserinstanz verdeutlicht erneut, dass die Konzeption eines abgeschlossenen literarischen Werkes, dessen Gestaltung sich nach seiner Publikation nicht mehr verändert, zugunsten einer dynamischen Struktur verabschiedet wird.

Insbesondere die populäre *Fan-Fiction* zeigt auf, in welcher Weise literarische Texte unter den Bedingungen einer „participatory culture“ (Penke 2021, S. 94) fort- bzw. umgeschrieben werden können. So entstehen Fortsetzungen, alternative Handlungsstränge und Ergänzungen zu den ursprünglichen Kerngeschichten. Der Umfang des „user-generated content“ (Penke 2021, S. 91) seitens der *Harry Potter*-Fans übersteigt bei Weitem die Textmenge der ursprünglichen Romane. Orientiert sich das *world-building* des Erzähluniversums stärker an bestimmten Spielregeln, wie im ARG oder im Computerspiel, dann werden die Berührungspunkte zwischen Narratologie und Ludologie enger; Söller-Eckert spricht von

²⁸Zum Begriff des „wreader“ vgl. Meerhoff (2021, S. 50–51).

„user experience“, „participation experience“ oder „explorer“ (Söller-Eckert 2013, S. 343); der *explorer* gestaltet nicht nur individuell die Erzählwelt, sondern wird – als Avatar – Teil der fiktionalen Diegese.

In der generativen Literatur kommt es ebenfalls zu einer markanten Fokusverschiebung. Wie Hannes Bajohr ausführt, tritt an die Stelle der traditionellen Autorinstanz der digitale Code, der neuen Text automatisch generiert (Bajohr 2014). Auch wenn der digitale Code noch eine programmierende Instanz voraussetzt, muss es sich hierbei nicht mehr notwendigerweise um eine menschliche Person handeln; und selbst wenn dies der Fall sein sollte, hat diese Person keine unmittelbare gestaltende Funktion im Hinblick auf den digital generierten Text. „Sie (die Autoren der zweiten Generation; S.F.) bauen »Schreib-Maschinen«, indem sie sich selbstgewählten Prozeduren und Algorithmen unterwerfen, die sie, einmal in Gang gesetzt, nicht mehr kontrollieren und deren Ergebnisse immer weiter verwendet werden können.“ (Bajohr 2014). Um die Prozesse der automatisierten Textgenerierung zu beschreiben, wird auf die Akteur-Netzwerk-Theorie zurückgegriffen, da mit deren Begriffsinstrumentarium angemessener die Relation zwischen den programmierenden Usern, der Funktionsweise der digitalen Technologie und dem generierten Text erfasst werden kann (Meerhoff 2021, S. 53). Die generative Literatur entsteht im Austausch zwischen Mensch und Maschine. Der vieldeutige Begriff des „content creator“ (Meerhoff 2021, S. 49) weist bereits auf die Ambiguität zwischen menschlicher und digitaler Kreativität hin. Entwickelt man die generative Literatur radikal weiter, so wäre – Bajohr (2014) zufolge – eine posthumane Literatur möglich, in der nicht nur die Autorinstanz hinfällig wird, sondern auch die Rezeption digitalisiert erfolgt; posthumane Literatur kommt ohne menschliche Subjekte aus bzw. die Durchdringung von menschlichem Anteil und digitaler Technologie wäre so weitreichend, dass sich die digitale Literatur letztlich losgelöst von menschlichen Subjekten kontinuierlich produziert, verändert und weiter zirkuliert. Bajohr fragt zugleich, welche Relevanz traditionelle Textkategorien wie Bedeutung in diesen posthumanen, radikal autonomen Texten, die jenseits eines menschlichen Bewusstseins entstanden sind, noch haben können (Bajohr 2023, S. 40).

Auch wenn sich die posthumane Literatur in ihrer konkreten Gestaltung, ihren Inhalten und ihrer Konzeption von unseren vertrauten Vorstellungen von Literatur weit zu entfernen scheint, kommt ihr weiterhin auf einer Metaebene eine reflektierende Funktion zu. Fragen nach dem Stellenwert des menschlichen Bewusstseins und der menschlichen Kreativität sind in Zeiten künstlicher Intelligenz zweifelsohne von großer gesellschaftlicher Bedeutung. Wie in Bajohrs Aufsätzen deutlich wird, löst auch die generative Literatur Reflexionen über solche Fragen aus; diese Reflexionen finden allerdings nicht mehr innerhalb der literarischen Texte selbst statt, sondern außerhalb der Literatur, auf einer theoretischen Metaebene, auf der die philosophischen, gesellschaftlichen Implikationen der posthumanen Literatur diskutiert wird.

Eine diametral entgegengesetzte Entwicklung scheint zeitgleich im Bereich der sozialen Netzwerke stattzufinden. Während die frühen Hypertexte und die generative Literatur eher von einem kleineren, literaturwissenschaftsaffinen, spezialisierten Insiderpublikum rezipiert werden, erleben die digitalen Genres, die auf den

sozialen Netzwerken publiziert werden, durch die interaktive, partizipatorische Komponente der User eine außerordentlich starke Verbreitung. Dies gilt vor allem für die Instapoese, deren Popularität sich dem intensiven Kommunikationsaustausch unter den Usern verdankt. Da es in der Instapoese eine Tendenz gibt, persönliche traumatische Ereignisse, psychische Erkrankungen und gesellschaftliche Missstände sehr emotional zu thematisieren, kommt in den Reaktionen der *user-community* ebenfalls eine starke Anteilnahme zum Ausdruck (Penke 2021, S. 95; sowie Penke 2022b, S. 82-97); Penke (2022b, S. 82) spricht von einer „Gefühlsgemeinschaft“. Letztlich ist die Instapoese kaum isoliert vom intersubjektiven Umfeld zu verstehen. Der Utopie einer posthumanen generativen Literatur steht die Instapoese gegenüber, die eingebunden ist in einen zirkulierenden Prozess der Kommentierung, Weiterleitung und Verlinkung seitens der User – einem Kommunikationsfluss zwischen menschlichen Subjekten, der über das herkömmliche Verständnis von *social reading*,²⁹ d. h. dem sozialen Austausch über die jeweilige Lektüre, weit hinausgeht.

Auch wenn die Instapoese in eine besonders intensive emotionale Kommunikationsstruktur eingebunden ist, eröffnen die meisten digitalen Erzählprojekte für User – im Sinne einer „participatory literature“ – unterschiedliche Möglichkeiten, mit Kommentaren oder *plot*-Vorschlägen interaktiv zu partizipieren, indem sie sich untereinander über die Inhalte austauschen, eigene Inhalte hochladen oder kollektive Erzählpraktiken erproben (Pajares Tosca 2019, S. 8). Die digitalen Erzähluniversen entstehen in der Kollaboration der *user-community*. Dies zeigt sich vor allem in den ARG, die als eine der ersten digitalen Erzählformate angesehen werden, da gerade die digitalen Netzwerke die Möglichkeiten für einen Austausch der spielenden *community* bereitstellen (Labitzke 2013, S. 192). Wenn die User die komplexen Rätsel alleine nicht lösen, bildet sich *online* eine Gemeinschaft, die offenen Fragen der Erzählung klärt, Varianten diskutiert und die verschiedenen Fragmente der Geschichte zusammensetzt. Durch die *participation experience* entsteht eine kollektive Intelligenz, welche die *story world* erschafft (Söller-Eckert 2013, S. 345–346; Labitzke 2013, S. 204).

Literatur entsteht in Kommunikationsgemeinschaften, ohne jemals eine definitive abgeschlossene Form zu erreichen, da zusätzliche Erweiterungen, Korrekturen und Ergänzungen seitens der User jederzeit möglich sind. Der Kommunikationsprozess innerhalb der jeweiligen *community* reißt nicht ab. Dies trifft für die ARG-*story worlds* zu, aber auch für die Instapoese. Niels Penke weist darauf hin, in welcher unglaublich schneller Weise die User von Instapoese die Texte lesen, kommentieren und weiterleiten: „Im Feed der in Sekunden wechselnden Inhalte, die durch das Scrollen über das Display bewegt werden, wird unmittelbar entschieden, ob die Zustimmung durch ein Like ausgedrückt oder resonanzlos zum nächsten Beitrag übergegangen wird.“ (Penke 2021, S. 97). Um in der kurzen Zeitspanne eine möglichst große Aufmerksamkeit bei den Usern zu erzielen, wird auf die professionelle Gestaltung der *accounts* und eine große Anzahl an Veröffentlichungen großen Wert

²⁹Zur Veränderung des „social reading“ vgl. Wilke (2022, S. 224).

gelegt. Je mehr gepostet wird und je mehr *follower* ein *account* hat, desto eher wird er von den Algorithmen an die Oberfläche gepusht (Penke 2021, S. 97). Teilweise werden Inhalte, die in der *timeline* nach hinten gerutscht sind, immer wieder neu gepostet, um neue Aufmerksamkeit zu erzielen. Da die erfolgreichen Autorinnen, wie Rupi Kaur, ein Millionenpublikum erreichen und kommerzielle Interesse mit ihren *accounts* verfolgen, besteht ein Wettbewerb der maximalen Aufmerksamkeit. Die Aufmerksamkeitsökonomie – so Penke – „besagt, dass nicht Information, sondern Aufmerksamkeit zur wichtigsten Ressource der digitalen Gesellschaft geworden ist“ (Penke 2022a, S. 85). Durch die Spirale der Aufmerksamkeitsökonomie entstehen immer mehr Texte, die von den Usern weitergeleitet und kommentiert werden, und durch die Weiterleitungen entstehen wiederum Anschlusskommunikationen. „Die Hauptpraktiken sind die durch Beachtung provozierte Bewertung, die Interaktion der Nutzer*innen sowohl mit den Autor*innen als auch untereinander, wozu auch das gezielte Weiterleiten und Teilen von Inhalten gehört.“ (Penke 2021, S. 94). Der digitale Austausch mit anderen über das Gelesene scheint wichtiger als die Literatur selbst zu werden. Literatur scheint nicht nur überall im Netz zu zirkulieren, sondern zugleich deren Kommentierung und Ergänzung (Glanz 2021, S. 107). Wenngleich sich die generative Literatur und die Literatur der sozialen Netzwerke radikal unterscheiden, sind vergleichbare Phänomene der alterierenden Textiteration und -zirkulation festzustellen. Ebenso wie jeder Klick auf den automatisch generierten Text eine neue Variante erzeugt, entstehen auf den sozialen Netzwerken literarische Texte, die binnen kürzester Zeit eine Flut neuer Texte produzieren – in Form von variierenden Imitationen, Ergänzungen und Kommentaren.

Aufgrund der neuen Verbreitungs- und Rezeptionsformen in unterschiedlichen Filterblasen ist – so Bajohr/Gilbert – eine Rekonzeptualisierung der Begriffe von Öffentlichkeit und Veröffentlichung notwendig (Bajohr/Gilbert 2021b, S. 16). Auffallend ist, dass sich die jüngeren Sammelbände zur digitalen Literatur häufig auf die Produktions- und Verbreitungsmechanismen sowie die Kommunikationsstrukturen im Umfeld der literarischen Werke fokussieren. Diese Mechanismen werden aus einer übergeordneten Perspektive prototypisch für ein bestimmtes Subgenre untersucht und erhalten deutlich mehr Aufmerksamkeit als die genaue Analyse eines singulären künstlerischen Produkts. Es fällt auf, dass sich Niels Penke in seiner umfangreichen Monografie, die sich ausschließlich mit Instapoese beschäftigt, auf allgemeine Merkmale der Instapoese konzentriert, sich aber in keinem Kapitel mit der detaillierten Analyse konkreter Texte befasst. Die übergreifende Analyse der Rahmenbedingungen der digitalen Literatur steht stärker im Vordergrund als die Konzentration auf ein einzelnes Werk. Aufgrund der radikalen Transformation der Publikations- und Rezeptionsformen scheint die theoretische Rekonzeptualisierung der digitalen Literatur drängendere Fragen und Reflexionen aufzuwerfen als eine textnahe Analyse der literarischen Projekte selbst.

Auch jenseits der wissenschaftlichen Forschung scheint sich die Aufmerksamkeit von der Lektüre der literarischen Werke hin zur exponentiell anwachsenden Kommunikation über Literatur zu verlagern. Möglicherweise ist *#booktok* das signifikanteste aktuelle Beispiel für diese Entwicklung. Ohne die Relevanz von

booktok, zahlreiche junge User für Bücher zu begeistern, in Frage zu stellen, besteht in dem Format ebenfalls ein Wettüben der Veröffentlichungsfrequenz und der Aufmerksamkeitserzeugung. Eine Vielzahl von kurzen Clips mit neuen Ästhetiken konkurriert um die User. In konsequenter Abgrenzung von den Präsentationsformen auf traditionellen Rezensionsportalen wird mittels einer rasanten Abfolge assoziativer Fotografien, Filmbilder, Musikelemente, Schlagwörter und Buchcover auf Bücher verwiesen. Die Attraktivität der Clips besteht darin, die User in visuell und gestalterisch anspruchsvollen Videos mit minimalen, blitzschnellen Hinweisen auf Bücher aufmerksam zu machen. Die Clips werden sicherlich von jungen Usern dazu verwendet, um neue Bücher kennenzulernen; gleichzeitig besteht jedoch auch die Tendenz, die Clips nicht nur als Vermittlungsform, sondern als eigenständiges neues Genre zu rezipieren. Dies zeigt sich in der hohen Anzahl von Clips, die immer wieder dieselben beliebten Bücher mit neuen visuellen und akustischen Effekten präsentieren, so dass weniger der Hinweis auf ein bislang unbekanntes Buch als die jeweilige ästhetische Gestaltung der Clips relevant zu sein scheint. Zudem funktioniert die Zuordnung der kurzen Anspielungen zu bestimmten Büchern nur dann, wenn die User die Bücher bereits kennen. Offenbar ist mit *booktok* ein neues digitales Genre entstanden, in dem die Literatur vor allem als Ermöglichung für neue Anschlusskommunikationen dient. In den postdigitalen Öffentlichkeiten transformiert sich die Literatur zunehmend in ein kommunikations- und textgenerierendes Phänomen.

6 Fazit

Die bisherigen Ausführungen lassen einige grundsätzliche Gemeinsamkeiten der digitalen Literatur erkennen. Die literarischen Projekte haben keine fest vorgegebene Werkstruktur mehr, sondern entwickeln sich auch nach ihrer ersten Veröffentlichung dynamisch unter Beteiligung der digitalen *community* weiter. Darüber hinaus sind sie nicht mehr als isolierbare, rein sprachliche Werke zu verstehen, da eine Verbindung zu der multimedialen Performanz- und Installationskunst erzeugt wird. Die Formate digitaler Literatur scheinen die spezifischen Merkmale von Literatur als eigenständiges Textgenre, das deutlich von anderen ästhetischen Ausdrucksformen und anderen Textsorten zu unterscheiden ist, abzulegen und Teil eines diffusen digitalen Kommunikationsflusses zu werden, in dem verschiedene mediale Ausdrucksformen und unterschiedliche Diskurstypen so stark miteinander verwoben sind, dass Literatur nicht mehr als isolierbares Werk, sondern vielmehr als diffuser Prozess zu beschreiben ist. Dies mag die Ursache dafür sein, dass nicht mehr das einzelne literarische Werk im Fokus steht, sondern vielmehr die theoretische Reflexion über die medialen Bedingungen, die Produktions- und Rezeptionsverfahren der digitalen Literatur. In ähnlicher Weise wie die Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts scheint die digitale Literatur vor allem die grundsätzliche Frage aufzuwerfen: Was können wir heute unter Literatur verstehen?

Literatur

- Bajohr, Hannes: SCHREIBENLASSEN. Gegenwartsliteratur und die Furcht vorm Digitalen. (2014), <https://hannesbajohr.de/blog/2014/07/16/schreibenlassengegenwartsliteratur-und-die-furcht-vorm-digitalen/>. (19.03.2024).
- Bajohr, Hannes: *Renga* (2020), <http://renga.hannesbajohr.de/> (21.03.2024).
- Bajohr, Hannes: Algorithmische Einfühlung. Über zwei Paradigmen digitaler generativer Literatur und die Notwendigkeit einer Kritik ästhetischer KI. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 59/4 (2021a), 471–497, https://hannesbajohr.de/wp-content/uploads/2022/09/Bajohr_Algorithmische_Einfuehlung.pdf (19.03.2024).
- Bajohr, Hannes: Artificielle und postartificielle Texte. Über die Auswirkungen Künstlicher Intelligenz auf die Erwartungen an literarisches und nichtliterarisches Schreiben. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 61/245 (2023), 37–61, https://hannesbajohr.de/wp-content/uploads/2023/02/Bajohr_Artificielle_und_postartifizelle_Texte.pdf (19.03.2024).
- Bajohr, Hannes: Literarisches (2024), <https://hannesbajohr.de/literatur/> (21.03.2024).
- Bajohr, Hannes/Gilbert, Annette (Hg.): *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II XI/21*, (2021a).
- Bajohr, Hannes/Gilbert, Annette: Platzhalter der Zukunft. Digitale Literatur II (2001–2021). In: *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II XI/21* (2021b), 7–21.
- Bauer, Elisabeth: *Frankophone digitale Literatur. Geschichte, Strukturen und Ästhetik einer neuen Mediengattung*. Bielefeld 2016.
- Brandenbourger, Anne-Cécile: *Les Apparitions inquiétantes* (1998–2000), <https://web.archive.org/web/20061123151717/http://www.anacoluthe.com/bulles/apparitions/jump.html> (24.09.2024).
- Bundeszentrale für politische Bildung: Der Mauerfall und ich (2024), <https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/mauerfall-und-ich/> (21.03.2024).
- Elleström, Lars: *Transmedial narration. Narratives and stories in different media*. Cham 2019.
- Ensslin, Astrid/Bell, Alice: *Digital Fiction and the Unnatural. Transmedia Narrative Theory, Method, and Analysis*. Columbus, OH 2021.
- Fassio, Marcella: *Das literarische Weblog. Praktiken, Poetiken, Autorschaften*. Bielefeld 2021.
- Freeman, Matthew/Gambarato, Renira Rampazzo (Hg.): *The Routledge companion to transmedia studies*. New York/London 2019.
- Gache, Belén: *Proyecto Kubali Moon* (2014–2020), <https://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html> (21.03.2023).
- Glanz, Berit: ‚Bin ich das Arschloch hier?‘ Wie Reddit und Twitter neue literarische Schreibweisen hervorbringen. In: *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II XI/21* (2021), 106–117.
- Gómez Trueba, Teresa: Reseña de Alba Cromm de Vicente Luis Mora. In: *Castilla. Estudios de Literatura* 1 (2010), XXI–XXV, https://www.academia.edu/45207431/Rese%C3%B1a_de_Alba_Cromm_de_Vicente_Luis_Mora. (19.03.2024).
- Hamel, Hanna/Stubenrauch, Eva: Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur. In: Hanna Hamel/Eva Stubenrauch (Hg.): *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2023, 7–21.
- Heck, Claus alias „Aléa Torik“: *Aleatorik* (2009–2010), <http://literatur-im-netz.dla-marbach.de/jspview/downloads/frei/d0fd6954-fe3f-4a9f-81e9-3d6dc931c2c3/0/index.html> (25.09.2024).
- Herrndorf, Wolfgang: *Arbeit und Struktur* (2010–2013), <https://www.wolfgang-herrndorf.de> (24.09.2024).
- Kaur, Rupi: rupikaur_. Instagram (2024), https://www.instagram.com/rupikaur_/ (21.03.2024).
- Labitzke, Nicole: Das Alternate Reality Game. Narratologische und kulturelle Implikationen einer neuen Kommunikationsform. In: Karl N. Renner/Dagmar von Hoff/Matthias Krings

- (Hg.): *Medien. Erzählen. Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. Mainz 2013, 191–214.
- Meerhoff, Jasmin: Verteilung und Zerstäubung. Zur Autorschaft computergestützter Literatur. In: *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II X/21* (2021), 49–61.
- Meyer, Urs/Simanowski, Roberto/Zeller, Christoph (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik para-literarischer Verfahren*. Göttingen 2006.
- Mora, Vicente Luis: Text and Internext. The Literary Shift to Fluid texts and its Effect in Contemporary Fiction (2010b), https://www.academia.edu/5127450/Text_and_Internext_the_Literary_Shift_to_Fluid_texts_and_its_Effect_in_Contemporary_Fiction. (21.03.2024).
- Mora, Vicente Luis: Diario de lecturas (2024), <https://vicenteluis Mora.blogspot.com/> (21.03.2024).
- Pajares Tosca, Susana: *Transmedial worlds in everyday life. Networked reception, social media, and fictional worlds*. New York/London 2019.
- Pastoriza, Francisco R.: Proyecto Nocilla: una revolución en la narrativa Española (2013), <https://periodistas-es.com/proyecto-nocilla-una-revolucion-en-la-narrativa-espanola-20903> (19.03.2024).
- Penguin Random House Verlagsgruppe GmbH: Juli Zeh. Unterleuten (2024), <https://www.unterleuten.de/> (21.03.2024).
- Penke, Niels: Populäre Schreibweisen. Instapoetry und Fan-Fiction. In: *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II X/21* (2021), 91–105.
- Penke, Niels: Akzeleration und Experiment. Über Variation und Wiederholung in der Instapoetry. In: Elias Kreuzmair/Magdalena Pflöck/Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Time-lines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Bielefeld 2022a, 77–110.
- Penke, Niels: *Instapoetry. Digitale Bild-Texte*. Berlin: 2022b.
- Ries, Thorsten: Digitale Literatur als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Ein multimodales Forschungsprogramm. In: *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II X/21* (2021), 24–34.
- Romano, Fred: Edward_Amiga. Un hyperoman de Fred Romano en français et JavaScript von Fred Romano (1999), <https://www.fredromano.org/> (21.03.2024).
- Ryan, Marie-Laure: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität. In: Karl N. Renner/Dagmar von Hoff/Matthias Krings (Hg.): *Medien. Erzählen. Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. Mainz 2013, 88–117.
- Ryan, Marie-Laure/Thon, Jan-Noël (Hg.): *Storyworlds Across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln Mall 2014.
- Saum, Alex: Selfiepoetry Vol 1_Fake Art Histories (2016a), https://www.alexsaum.com/selfiepoetry-vol1_fakearthistories/ (21.03.2024).
- Saum, Alex: Selfiepoetry Vol 2_Women&Capitalism (2016b), https://www.alexsaum.com/selfiepoetry-vol2_womencapitalism/ (21.03.2024).
- Saum, Alex: The Offline Website Project (2020), <https://www.alexsaum.com/the-offline-website-project/> (21.03.2024).
- Saum, Alex: Alex Saum (2024), <https://www.alexsaum.com/alex-saum/> (21.03.2024).
- Sölller-Eckert, Claudia: Transmedia Storytelling und Participation Experience. In: Bernd Kracke, Marc Ries (Hg.): *Expanded Narration. Das neue Erzählen*. Bielefeld 2013, 341–459.
- Stewart, Sean/Weismann, Jordan: *Cathy's Book/Cathy's Key/Cathy's Ring*. Köln 2006–2009.
- Südwestrundfunk: @ichbinsophiescholl (2021–2022), https://www.instagram.com/ichbinsophiescholl/Sophie_Scholl (21.03.2024).
- Thon, Jan-Noël: *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln, NE 2016.
- Unbekannter Autor: elbarco13 (2011), https://twitter.com/search?q=elbarco13%20&src=typed_query (21.03.2023).
- Wilke, Franziska: *Digital Lesen. Wandel und Kontinuität einer literarischen Praktik*. Bielefeld 2022.

Weiterführende Literatur

- Alber, Jan/Hansen, Per Krogh (Hg.): *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin 2014.
- Bajohr, Hannes: Keine Experimente. Über künstlerische Künstliche Intelligenz. In: *Merkur* 864 (2021b), 32–44, <https://hannesbajohr.de/wp-content/uploads/2021/04/Bajohr-2021-Keine-Experimente-U%CC%88ber-ku%CC%88nstlerische-Ku%CC%88nstliche-Intelligenz.pdf>. (19.03.2024).
- Bartl, Andrea/Corina, Erk/Glasenapp, Jörn (Hg.): *Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien*. Paderborn 2022.
- Bathrick, David/Preußler, Heinz-Peter (Hg.): *Literatur inter- und transmedial (Inter- and Trans-medial Literature)*. Amsterdam/New York 2012.
- Bruhn, Jørgen/Schirrmacher, Beate (Hg.): *Intermedial Studies. An introduction to meaning across media*. London/New York 2021.
- Kakir, Dilan Canan/Kinder, Anna/Richter, Sandra: Computerspiele und Literatur. Schnittmengen, Unterschiede und offene Fragen. In: *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II X/21* (2021), 77–88.
- Decker, Jan-Oliver: Transmediales Erzählen. Phänomen – Struktur – Funktion. In: Martin Hennig/Hans Krahl (Hg.): *Spielzeichen. Theorien, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, 137–171.
- Ferstl, Paul (Hg.): *Dialogues between media*. Berlin/Boston 2016.
- Franzen, Johannes: Echtzeitfeuilleton? Kulturjournalismus nach der Digitalisierung. In: Elias Kreuzmair/Magdalena Pflock/Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Bielefeld 2022, 111–128.
- Gilbert, Annette: Kollaterales Schreiben. Digitale Kollaboration im Zeitalter von Crowdfunding und Algotaylorismus. In: *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II X/21* (2021), 62–76.
- Guse, Juan S.: Von Analog bis Zeit. Fast ein Abécédaire mit Juan S. Guse. In: Elias Kreuzmair/Magdalena Pflock/Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Bielefeld 2022, 129–138.
- Jenkins, Henry: Transmedia Storytelling 101 (2007), http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (14.10.2022).
- Kuhn, Markus: Web Series between User-Generated Aesthetics and Self-Reflexive Narration. On the Diversification of Audiovisual Narration on the Internet. In: Jan Alber/Per Krogh Hansen (Hg.): *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin 2014, 137–160.
- Kreuzmair, Elias: Die Zukunft der Gegenwart (Berlin, Miami). Über die Literatur der ‚digitalen Gesellschaft‘. In: *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II X/21* (2021), 35–47.
- Kreuzmair, Elias/Pflock, Magdalena/Schumacher, Eckhard (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Bielefeld 2022.
- Maiwald, Klaus/Groll, Sabina (Hg.): *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik*. Baltmannsweiler 2019.
- Martin, Dorothea/Sedlag, Gregor/Kokoska, Katharina/Costa-Zahn, Kristian/Coelle, Maike/Hank, Maike/Möller, Patrick/Zimmermann, Philipp: *Transmedia Manifest* (2024), <http://www.trans-media-manifest.com/> (14.10.2022).
- Meier, Anika: Der Künstler im Zeitalter der Sozialen Medien. Anika Meier im Gespräch mit Andy Kassier. In: Elias Kreuzmair/Magdalena Pflock/Eckhard Schumacher (Hg.): *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Bielefeld 2022, 67–75.
- Mora, Vicente Luis: *Alba Cromm*, Barcelona 2010a.
- Nikolić, Vladan: New Ways of Storytelling. Transmedia and Cross-Media. In: Vladan Nikolić (Hg.): *Independent filmmaking and digital convergence: Transmedia and beyond*. New York/London 2017, 133–172.

- Nünning, Ansgar/Rupp, Jan/Hagelmoser, Rebecca/Meyer, Jonas Ivo (Hg.): *Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen*. Trier 2012.
- Nünning, Ansgar/Rupp, Jan: ‚The Internet’s New Storytellers‘. Merkmale, Typologien und Funktionen narrativer Genres im Internet aus gattungstheoretischer, narratologischer und medienkulturwissenschaftlicher Sicht. In: Ansgar Nünning/Jan Rupp/Rebecca Hagelmoser/Jonas Ivo Meyer (Hg.): *Narrative Genres im Internet. Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen*. Trier 2012, 4–47.
- Picos, María Teresa Vilarino: Narrative Across Media. Trans-Stories In-Betweeness. In: Daniela Côrtes Maduro (Hg.): *Digital Media and Textuality. From Creation to Archiving*. Bielefeld 2017, 187–204.
- Reichert, Ramón: Social Media Storytelling. In: Bernd Kracke/Marc Ries (Hg.): *Expanded Narration. Das neue Erzählen*. Bielefeld 2013, 361–379.
- Ries, Marc: Erzählen im Netz. In: Bernd Kracke/Marc Ries (Hg.): *Expanded Narration. Das neue Erzählen*. Bielefeld 2013, 29–43.
- Ryan, Marie-Lauren: Transmedia Storytelling. Industry Buzzword or New Narrative Experience? In: *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* 7/2 (2015), 1–19.
- Saum-Pascual, Alex: *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*. Frankfurt M./Madrid 2018.

Sabine Friedrich ist seit 2005 Lehrstuhlinhaberin am Institut für Romanistik. Promotion über die Imagination des Bösen bei Laclos, Sade und Flaubert (1998), Habilitation zu Formen dynamischer Wahrnehmung in der spanischen Großstadtlyrik (Transformationen der Sinne, 2007). Weitere Forschungsschwerpunkte sind transmediale Narratologie, Medialität und Intermedialität, digitale Erzählformate, fiktionales/faktales Erzählen in der Gegenwartskultur (alternative Geschichtsschreibung, Dokufiktion, Autofiktion), Populärkultur. Exemplarische Publikationen:

Was darf/kann Geschichtsschreibung im Zeichen der Dokufiktion leisten? Überlegungen zu Möglichkeiten und Herausforderungen der Geschichtsvermittlung in der populären spanischen Gegenwartskultur. In: Agnes Bidmon/Christine Lubkoll (Hg.): *Dokufiktionalität in Literatur und Medien*, Berlin 2021, 163–190. E-book (open access): <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110692990/html>.

Friedrich, Sabine: Antonio Muñoz Molina: Como la sombra que se va (2014). In: Ralf Junkerjürgen/Jochen Mecke/Hubert Pöppel/Dagmar Schmelzer (Hg.): *Wegmarken der spanischen Literatur des 21. Jahrhunderts*. Berlin 2022, 133–141.

Mailadresse: sabine.friedrich@fau.de

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





„The You You Are“. TV-Serien als öffentliches Medium von Sozial- und Selbsttechnologien

Karin Hoepker

In der britischen und US-amerikanischen Kulturgeschichte ist der Aufstieg fiktionaler Erzählgenres und insbesondere des Romans eng verknüpft mit dem Aufstieg des Kapitalismus. Der Roman verhandelt von Beginn an Fragen nach dem Verhältnis von Öffentlichkeit und Gemeinwohl sowie dem individuellen und kollektiven Streben nach Glück, Erfolg und Eigentum. Der florierenden Printmarkt des neunzehnten Jahrhunderts und eine emergierende Mittelklasse als Leserschaft eröffnete im fiktionalen Erzählen einen Ort narrativer Aushandlung nationaler Identität und der Rolle des Individuums als selbstbestimmtem, unternehmerisch handelndem Akteur und Marktteilnehmer. Transatlantisch wird der Roman im Zeitalter des Individualismus zur dominanten Form; in seinen Produktionsbedingungen, Gegenständen, und ästhetischen Strategien ist er von fortschreitenden funktionalen gesellschaftlichen Ausdifferenzierungen und Ökonomisierungsdynamiken geprägt. Ian Watt formuliert diesen Zusammenhang in seiner Monografie *The Rise of the Novel* exemplarisch für Defoe's *Robinson Crusoe* und diagnostiziert solch ökonomische Einschreibungen bis tief in die Anfänge der Erzählform: „If Robinson Crusoe's character depends very largely on the psychological and social orientations of economic individualism, the appeal of his adventures to the reader seems mainly to derive from the effects of another important concomitant of modern capitalism, economic specialisation.“ (1956, S. 71)

Die Fernsehserie des 21. Jahrhunderts und insbesondere das, was Jason Mittell und andere als „Qualitätsfernsehen“ bezeichnet haben, tritt in vieler Hinsicht eine Nachfolge des Romans als Instrument kollektiver gesellschaftlicher

K. Hoepker (✉)

Institute for English and American Studies, Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland
E-Mail: karin.hoepker@fau.de

© Der/die Autor(en) 2025

A. Bosch und A. Kley (Hrsg.), *Literatur und mediale Öffentlichkeiten*,
Literatur und Öffentlichkeit / Literature and the Public Sphere,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-69735-1_4

Auseinandersetzung und Selbstreflexion an.¹ Vergleichbar mit der Tradition des Romans des 19. Jahrhunderts sind Langform, narrative Komplexität und marktbeherrschende Distributionsreichweiten eng an Techniken der Publikumsbindung und Aufmerksamkeitsstrategien seriellen Erzählens gekoppelt (z. B. Thorburn 2008, S. 67). Die soziale Funktion fiktionalen Erzählens, sei es in Erzählliteratur oder der Fernsehserie, ist Teil gesellschaftlicher Selbstverständigung und wird etwa in Fernsehserien wie David Simons *The Wire* ironisch unter „The Dickensian Aspect“ reflektiert.² Fiktion eröffnet Räume für die Imagination und Inszenierung hypothetischer Formen eigener und fremder Wahrnehmung, Erfahrungs- und Interaktionsprozesse. In dem Sinne ist Erzählliteratur und die fiktionale Erzählform der Serie nicht nur Ort alternativer Wissensproduktion, sondern partizipiert als Medium aktiv an einer Genealogie des Subjekts. Das Narrativ des Individuums, in dessen Rahmen Agierende als Architekt*innen der eigenen Zukunft spekulativ und unternehmerisch handeln, Risiken eingehen und die eigene Arbeitskraft verwalten, begegnet uns nun in zeitgenössischen TV-Serien in neuer und modifizierter Form. Diese Form lässt sich durch Ulrich Bröcklings Begriff des „unternehmerischen Selbst“ beschreiben. Als Teil einer genealogischen Betrachtung von gesellschaftlichen Subjektivierungsprozessen, fasst Bröckling das „unternehmerische Selbst“ als

ein Bündel von Deutungsschemata, mit denen heute Menschen sich selbst und ihre Existenzweisen verstehen, aus normativen Anforderungen von Rollenangeboten, an denen sie ihr Tun und Lassen orientieren, sowie aus institutionellen Arrangements, Sozial- und Selbsttechnologien, die und mit denen sie ihr Verhalten regulieren sollen (Bröckling 2007, S. 7).

Am Beispiel zeitgenössischer TV-Serien zeige ich auf, wie Fiktionsräume als Verhandlungsorte eben solcher Deutungsschemata fungieren. Die Serien, die hier eine literarische Funktion übernehmen, beleuchten mögliche Strategien im Umgang mit Rollenanforderungen und Deutungsentwürfen. Indem sie in ihrer visuellen und narrativen Inszenierung Genealogien machtvoller Selbsttechnologien historisch sichtbar machen, stellen sie ein wichtiges Reservoir für kritische Interventionen in öffentliche Diskurse bereit.

¹ Siehe dazu Kirsch/Hamid (2014) oder Agresta (2012), der auch Bezug auf ein vielbeachtetes Interview Salman Rushdies mit dem *Observer* von 2011 nimmt, in dem Rushdie mit „TV drama is the new literature“ zitiert wird, auch wenn dieser hier primär sein TV-Projekt als Autor für eine neue Sciencefictionserie bewirbt.

² „The Dickensian Aspect“, der Titel der Episode 6 in Staffel 5 von *The Wire* (HBO, 2002–2008), verweist auf die Ambivalenz solcher erzählerischen Traditionen gesellschaftlicher Reflexion als einerseits Teil kritischer literarischer Auseinandersetzung mit Armut und sozialen Unterschichten aber auch andererseits als Teil problematisch sentimentalisierte Formen des Journalismus, die auf *personal interest* und erbauliche Aufstiegsgeschichten setzen. Bezeichnenderweise geht dieser medienübergreifende Einfluss des Romans des neunzehnten Jahrhunderts bis weit in die Anfänge der Filmgeschichte zurück, wie Sergej Eisensteins Aufsatz „Dickens, Griffith, and the Film Today“ (1944) illustriert.

Die Serien, die ich in den Blick nehme, sind TV-Dramen mit hybriden Gattungszugehörigkeiten, *workplace dramedies*, die mit einer charakteristischen Mischung komisch-satirischer und dystopisch-dunkler Elemente operieren. Ihr primäres Distinktionsmerkmal ist das Setting einer diegetischen Welt, die das soziale Mikrouniversum moderner Arbeitswelten in den Fokus nimmt. In Anlehnung an etwa die literarische Tradition des Angestelltenromans nimmt die zeitgenössische TV-Serie einen zentralen Topos zeitgenössischer Auseinandersetzung mit eben jener Halböffentlichkeit auf, in der moderne Individuen wesentliche Teile ihrer Lebenszeit verbringen.

In den fiktionalen Welten der Serien herrscht trügerische Prosperität, die durch einen neuen Typus moderner Arbeitslandschaften möglich wird, innerhalb derer Imperative selbstbestimmt unternehmerischen Handelns die disziplinären Strukturen fordristischer Organisationsregime ersetzt zu haben scheinen. Im Zeichen neoliberaler Wertschöpfungsketten zur Bewirtschaftung des Humankapitals werden *labor* und *class* nahezu unsichtbar. Dennoch stellen die Serien, wie ich zeige, die Selbstermächtigungsrhetorik ebenjener neuen Narrative der Selbstverwirklichung und -optimierung radikal in Frage.

Die Serien sind entlang narrativer Spannungsbögen von Thrillern strukturiert und haben, wie viele psychologische Dramen, nur ein kleines Kernpersonal. Die Sets ihrer Innen- und Außenwelten sind so auffällig dicht strukturiert und designt, dass sie atmosphärisch zwischen Hyperrealismus und Surrealität oszillieren. Als Teil der ästhetischen Strategien der Serien wirken die Räume auch intradiegetisch artifiziell, wie sichtbar gestaltete Sets. Das Design der Innenräume ist detailversessen und in seiner Ästhetik intertextuell überkodiert. Auch die Außenwelten zeigen praktisch immer hochartifizielle, historisch ikonische Kulturlandschaften ex- und suburbaner Nicht-Orte. Ältere dystopische Visionen von Arbeit und Entfremdung, von disziplinierten Körpern an Fließbändern und in klaustrophobisch wirkenden Schreibstuben, werden durch neue postfordistische Arbeitslandschaften ersetzt, wo *agile workspaces* und *open plan offices* zum Schauplatz eskalierender Selbsttechnologien werden.³ Subjekte bewegen sich entlang sich auflösender Grenzen von öffentlichen und privaten Handlungsräumen, was erweiterte Freiräume zu suggerieren scheint, aber problematische Stressoren generiert.

Die fortschreitende Ökonomisierung des Sozialen in den fiktionalen Welten lässt, mit Bröckling gelesen, eine Unterscheidung von Wahlhandlungen und sozial gesteuertem Agieren kollabieren, indem organisational bedingte Handlungsverantwortlichkeiten individuellen Akteur*innen zugeschrieben werden, als handle es sich um freie Entscheidungen. In einem paradoxen Konstrukt verinnerlichter Disziplinierung bleibt dem Einzelnen keine Wahl, „als fortwährend zu wählen,

³Zu früheren Überlegungen zur Reflektion eines neuen Arbeitertypus der Moderne, den „Kopflangern“ etwa bei Kafka und Brecht, siehe Jens Klenners „Die Vermieter des Intellekts‘: Kopflanger and Handlanger in Brecht and Kafka“ (2010). Kafkas Imagination zugerichtet-deformierter Leiber und Köpfe von Versicherungs-, Bankangestellten und Prozessgehilfen, seine Vision von Schreibräumen und den übersteigerten Innengeografien eines Verwaltungsapparates sind neben Melvilles Wall-Street Schreibstube in seiner Erzählung „Bartleby, The Scrivener“ wichtige literarische Vorläufer für kritische Reflexionen neuer Arbeitsformen.

zwischen Alternativen freilich, die sie sich nicht ausgesucht haben: Sie sind gezwungen, frei zu sein.“ (Bröckling 2007, S. 12)

In meiner Untersuchung will ich also ausloten, wie kulturelle Produktionen an den Diskursen um soziale Entwicklungen teilhaben, wie sie den Wandel von Öffentlichkeiten und Lebensbedingungen sowie den Einfluss sich verschiebender Ökonomisierungslogiken auf moderne Selbsttechnologien reflektieren, und wie sie in den öffentlichen Diskurskontext intervenieren. Mich interessiert, wie Serien ihre ästhetischen Möglichkeiten nutzen, subkutane gesellschaftliche Entwicklungen sichtbar zu machen. Sie warnen nicht einfach vor Zukünftigem; ihre kreativen Imaginationen stellen vielmehr ein kollektives Erzählvokabular und historisierende Bildvorräte zur Verfügung, die eine öffentliche Reflexion und gesellschaftliche Auseinandersetzung, ein historisch kontextualisierendes „Nachdenken über“, überhaupt erst ermöglichen. Bei der konkreten Auswahl meiner Beispiele konzentriere ich mich auf ein kleines Sample, das die Relevanz eines breiteren Gattungsphänomens illustrieren soll. Dafür beschränke ich mich auf zwei Serien – *Homecoming* (Amazon, 2018–2020) und *Severance* (Apple, 2022–) –, die in relativer zeitlicher Nähe, jedoch ohne personelle Überschneidung oder intertextuelle Bezugnahme entstanden, und so als Epiphänomene eines generischen Feldes mit gemeinsamer Ursache und gemeinsamen Entstehungsbedingungen innerhalb US-amerikanischer Serienproduktion gelesen werden können. In meinem *close reading* fokussiere ich nach einer Diskussion des Genres im zweiten Schritt auf *Severance*, während *Homecoming* ohne eigene, detaillierte Analyse als Vergleichsfolie dient (für eine genauere Lektüre von *Homecoming* siehe Hoepker 2022).

1 Genrekonvention, Öffentlichkeit, und ökonomisiertes Individuum

Die Serien, die ich in den Blick nehme, sind narrativ komplex und ästhetisch aufwändig; ihre hohe Selbstreflexivität ist, gerade weil es sich um relativ „kleine Serien“ handelt, zentraler Bestandteil ihrer Aufmerksamkeitsstrategien.⁴ Beide Serien sind *Workplace*-Serien, deren Protagonist*innen einen neuen Typus von „Arbeitskraft-unternehmern“ vorstellen, der die von Voß und Pongratz seit 1998 entwickelten arbeitssoziologischen Beobachtungen aufgreift und so überzeichnet, dass dieser Typus als paradoxe Figur sichtbar wird.⁵ In Welten progressiver Ökonomisierung des Sozialen stehen Akteur*innen unter dem Druck, ihre Systemzugehörigkeit innerhalb

⁴ „Kleine Serien“ insofern, als es sich um Miniserien mit geringer Episoden-Anzahl und limitierten, in sich abgeschlossenen Staffeln handelt. Sie gehen hohe Risiken hinsichtlich der Publikumsresonanz ein, die nur zum Teil durch Celebrity-Casts wieder ausgeglichen werden, aber aufgrund ihres Qualitätsanspruchs wichtig für das Portfolio des Streaming-Dienstes und die Sichtbarkeit in Gatekeeper-Medien sind.

⁵ Siehe etwa Voß und Pongratz (1998) zu „Der Arbeitskraftunternehmer: Eine neue Grundform der ‚Ware Arbeitskraft‘“, oder den von Voß verfassten Eintrag im *Lexikon der Arbeits- und Industriosozologie* (2017).

opak bleibender hierarchischer Strukturen über Gesten vermeintlich differenter Individualität zu generieren. Als Bestandteil eines interpellierenden (und homogenisierenden) Narrativs der Einzigartigkeit wird „Individuum sein [...] zur Pflicht“ (Luhmann 1989, S. 215), um als unternehmerisches Subjekt zu reüssieren. Anders als in der Fiktion des *homo oeconomicus* klassischer liberaler Wirtschaftssysteme, sehen wir in den neuen Serien neoliberale Ordnungen am Werk, bei denen Gouvernentalisierung und Ökonomisierung als Teil einer neuen politischen Rationalität das politische System und seine Regierungsformen umfassend durchdringen:

[M]arket principles become governing principles applied by and to the state, but also circulating through institutions and entities across society – schools, workplaces, clinics, etc. These principles become saturating reality principles governing every sphere of existence and reorienting the *homo oeconomicus* itself, transforming it from a subject of exchange and the satisfaction of needs (classical liberalism) to a subject of competition and human capital enhancement (neoliberalism). (Brown 2019, S. 19–20)

Diese Doppelbewegung aus Institutionalisierung von Marktprinzipien und Ökonomisierung des Sozialen bildet als zentraler, zugrundeliegender Transformationsprozess die realweltliche Folie, die die Serien zu konkretisieren und als „Technik“ greifbar zu machen suchen: Ökonomisierungsprinzipien werden als ubiquitäre Regulierungs- und Herrschaftsdynamiken augenfällig, und es wird sichtbar, wie sich „Regieren“ vom Staat auf privatwirtschaftliche Akteur*innen verlagert hat. Im fiktionalen Raum der Serienwelten werden Ausprägungen einer veränderten Gouvernentalität inszeniert, die Arbeitskraft in Humankapital verwandeln, das Subjekt als unternehmerisches re-formieren und vorherrschende Realitätsprinzipien als Regulative und Handlungsanleitungen überformen (Brown 2019, S. 20).

Workplace-Serien sind hier auch deshalb interessant, weil sie eine Kernkompetenz des Seriellen nutzen, die von Beginn an Teil des Fernsehformats war – nämlich die Exploration des Iterativen als Grundbestandteil modernen Lebens. US-Serien und insbesondere Sitcom-Formate fokussierten von ihrem TV-historischen Beginn an auf das Alltagsleben hypothetisch durchschnittlicher Mittelklasse-Familien. Sie situieren ihre Welten an der Schnittstelle von Häuslichkeit und Erwerbstätigkeit und machen die Verknüpfung von serieller Form und repetitivem Gegenstand (Schule, Haushalt und Beruf) zum Garant nachhaltigen Publikumserfolgs: Sie maximieren ihre Identifikationsangebote über eine Mischung aus einer Ähnlichkeitsbeziehung (Zuschauer*innen erkennen sich wieder) und aspirativem Charakter (einem wünschenswerten Idyll aus relativem Wohlstand, Sicherheit und intaktem Familienleben), während gleichzeitig ihre hochfrequente bis tägliche Ausstrahlung das Alltagsleben der Figuren zum Teil eines Publikumsalltags macht.⁶

⁶Hypothetisch insofern, als hier in weißen, heterosexuellen Vorortidyllen normative Vorstellungen von *race*, *class* und Geschlechterrollen als „all-American family“ generiert werden, bei der eine vermeintliche Durchschnittlichkeit statt Singularität oder Exzeptionalität im Vordergrund steht. Zur Rolle der Sitcom in der durchaus mehrstimmigen Aushandlung solcher Normvorstellungen siehe etwa Watson (2007a, b) „Here Comes Television: Remaking American Life 1948–54“ und „The Halcyon Years“.

In dieser Tradition stehen auch *Workplace*-Serien-Formate, die Möglichkeiten seriellen Erzählens nutzen, um an der Schnittstelle von Erwerbsleben und privater Sphäre die Formen und Bedingungen moderner Subjektivität auszuloten.

In den zeitgenössischen kulturellen Produktionen, auf die ich mich konzentriere, ist der Arbeitsplatz mehr als ein Setting, in dem Alltagskonflikte um soziale Beziehungen, Machtdynamiken, Freundschaften, Intrigen, Tratsch und Romanzen stattfinden. Sie sind weder Soaps noch Sitcoms mit der hohen Episodenfrequenz früherer Fernsehformate, sondern charakteristische Produkte der Streaming-Ära und des „quality TV“ (Mittell): hochwertig produzierte Dramen mit aufgeladenen Spannungsbögen und komplexen Handlungsverläufen, verdichtet in wenigen, ästhetisch aufwändigen Episoden. Im Zentrum steht die Arbeit als dominierender Faktor ihrer fiktionalen Welten; sie imaginieren Architekturen gegenwärtiger und zukünftiger Arbeitsbedingungen in ihren ökonomischen und technologischen Dimensionen, die zwischen Utopie und Dystopie changieren. Der Strukturwandel der Öffentlichkeit, den die Serien imaginieren, indiziert eine graduelle Demontage von demokratischer Öffentlichkeit und politischer Handlungsfähigkeit, die umso schleichender ist, als die Veränderungen im Zeichen einer Verbesserung bürgerlicher Existenz zu stehen scheinen und Wohlstand, sozialen Aufstieg und gesündere, glücklichere Lebensweisen versprechen.

Die Serien thematisieren nicht explizit Politik oder gouvernementale Prozesse, sondern zeigen primär eine Abwesenheit von deliberativer Politik, wie wir sie kennen, denn ihr Setting ist nicht der öffentliche Raum, sondern der teilöffentliche Raum der Firma. Innerhalb der filmischen und erzählerischen Perspektivierungsdynamiken der Serien scheint zwischen Selbstmanagement der Protagonist*innen und den Organisationsstrukturen, in denen sie sich bewegen, kein Blick auf die Gesellschaft als Ganzes möglich. Die Zuschauerin erlebt die diegetischen Welten dieser Serien ohne die Draufsichten und Totalen großer Gesellschaftskritiken oder aufgelöster Verschwörungsthiller. Die Kräfte, die die Subjekte aus- und zurichten, scheinen in den Akteur*innen selbst lokalisiert zu sein, und nur die baulichen Räume, in denen sie sich bewegen, visualisieren die Macht nebulöser, transnationaler Körperschaften, für die sie arbeiten. Neue Technologien perfektionieren nun, was frühere disziplinarische Techniken des Selbst nur versucht haben, und optimieren die Kommodifizierung der selbstverwalteten Arbeitskraft. Diese invasiven Grenzverwischungen im Inneren – um meine Lektüre der Serien als durchaus politische, kritisch-dystopische Texte vorwegzunehmen – werden begleitet von äußeren Prozessen der Grenzüberschreitung, etwa der Privatisierung öffentlichen Raums. Die Serien reflektieren in der Aushandlung veränderter Arbeits- und Lebenswelten einen konfliktbesetzten, jedoch verdeckten Prozess der Ent-Demokratisierung, den Wendy Brown als Überformung öffentlicher Macht durch neoliberale Logiken beschreibt. Die Aufwertung von Effizienz und individueller Wahlfreiheit geht einher mit neoliberalen Subjektivierungsmodi, die immer umfassendere Selbstverantwortlichkeit und die Maximierung des eigenen Humankapitals miteinander verbinden (Brown 2006, 2019).

Die von mir gewählten Serien bedienen sich für ihre Interventionen eines Thriller-Plots mit sciencefiktionalen Elementen. Sie nutzen zur sichtbarkeits- und

reflexionsgenerierenden Verfremdung ein „Novum,“ wie Darko Suvin es nennt (in der Regel eine aus gegenwärtigen Forschungen extrapoliertes Stück Technologie), das für Rezipient*innen zur Differenzmarkierung der andernfalls realistisch gestalteten fiktionalen Welt dient. Ein Novum, im Fall von *Homecoming* ein experimentelles Psychopharmakon, im Falle von *Severance* ein neurochirurgisch implantierter Chip, nimmt als technologische Neuerung kaum Raum ein und wird wissenschaftlich kaum erklärt. Als Ausgangsproposition der Serie liegt der Wert des Novums nicht in der Plausibilität einer Extrapolation (im Sinne von: das wird in naher Zukunft möglich sein), sondern in seiner Funktion als Marker einer Eskalation gegenwärtiger sozialer Techniken des Selbst. Psychopharmakon und Chip sind, anders als in klassischer Sciencefiction, als Zukunftstechnologie nicht zentraler Handlungsgegenstand, sondern dienen jeweils einer Inszenierung zeitgenössischer Narrative eines unternehmerischen Selbst, das unter dem Druck von Ökonomisierung und Selbstoptimierung alle biomedizinischen und neurochirurgischen Möglichkeiten ausschöpft, um in einer totalisierten Verwertungslogik die eigene „Funktionsfähigkeit“ zu gewährleisten.

Meine Lektüre soll im Folgenden also zwei Dinge leisten: Ich will zeigen, wie zeitgenössische Serien eine Verschiebung in den Semantiken des Individualismus hin zu einer Interpellation des „unternehmerischen Selbst“ vornehmen; und ich will diese Diagnosen als exemplarisch dafür präsentieren, wie fiktionales Erzählen als Teil einer „Genealogie der Subjektivierung“ fungieren kann (wie sie Bröckling in Anschluss an Michel Foucault und Nicholas Rose definiert):

Sie [die Genealogie der Subjektivierung, Anm. d. Verf.] untersucht nicht die Transformationen der Subjektivität, sondern auf welche Weise das Subjekt in bestimmten historischen Momenten zum Problem wurde und welche Lösungen für dieses Problem gefunden wurden. [...] Sie fragt nicht, was das Subjekt *ist*, sondern welches Wissen zur Beantwortung dieser Frage mobilisiert und welche Verfahren in Anschlag gebracht wurden, um es entsprechend zu modellieren. (Bröckling 2007, S. 23).

In medienhistorischer Transformation des Gesellschaftsromans ist die TV-Serie ein gegenwärtig wesentlicher Bereich, in dem historische Verschiebungen in Wissenskomplexen und Semantiken reflektiert werden. Als nicht-pragmatischer Diskurs ist die Fiktion freigestellt von den Bedingungen direkter Referenzialität; sie kann experimentell Sinnverarbeitungsregeln und Kategorisierungsmechanismen verhandeln und insbesondere narrative Prozesse der Modellierung (und Selbstmodellierung) sichtbar machen, die als Sozial- und Selbsttechnologien individualisierter Subjekte emergieren oder verschwinden. Kulturelle Produktionen partizipieren nicht nur an kritischen Formen alternativer Wissensproduktion unter der Bedingung einer vermeintlichen Kunstautonomie und eines „Außerhalb“ des Marktes. Es ist vielmehr gerade die konsumorientierte Form der Serie, die, ähnlich dem Roman des neunzehnten Jahrhunderts, mit Aufmerksamkeitsstrategien seriellen Erzählens ein breiteres Publikum und damit eine größere Öffentlichkeit erreicht. In ihrer Konsumierbarkeit des Streamings integriert sie sich in Alltagspraktiken und Lesarten von Lebenswirklichkeiten, und nimmt somit an gesamtgesellschaftlichen Dialogen und Reflexionsprozessen im Sinne einer gesellschaftlichen Selbstausslegung und -verständnis teil.

Die im Folgenden genauer untersuchten Serien unterstreichen sowohl die Relevanz der Arbeitswelt und des hybriden Raums einer „corporate public sphere“ (Brinkmann/Heiland/Seeliger 2022) für die Genealogien moderner Subjekte als auch die Bedeutung ihrer historischen Einordnung, welche die Serien insbesondere über ihre visuelle Ästhetik und die quasi „intertextuelle“ architektonische Referentialität ihrer Innen- und Außenräume leisten. Lesbar wird so die Geschichte der Auseinandersetzung um Subjekt und Kontrolle, Öffentlichkeit und Ökonomisierung/Privatisierung, die modernen Narrativen der Selbstoptimierung als Teil eines konfligierten demokratischen Kapitalismus eingeschrieben ist.⁷

2 *Severance & Homecoming*

Bei der (Mini-)Serie *Severance* handelt es sich um eine *Workplace Drame*, deren Genrehybridisierung Comedy Elemente mit psychologischem Thriller vereint. Apple TV+ zeigte die ersten neun Folgen 2022; die Serie erhielt vierzehn Emmy-Nominierungen und wurde für eine zweite Staffel verlängert. Autor und Showrunner Dan Erickson gelang mit *Severance* sein TV-Dramendebüt; Regie führen die irische Independent-Regisseurin Aoife McArdle und Ben Stiller, der auch als führender Executive Producer fungiert. Stillers Produktionsfirma Red Hour Productions war federführend für das Entstehen der Serie und konnte Darsteller*innen wie John Turturro, Christopher Walken, Patricia Arquette und Adam Scott gewinnen. Eli Horowitz' und Micah Bloombergs Serie *Homecoming*, die bereits 2018–2020 auf Amazon Prime in zwei in sich abgeschlossenen Staffeln zu 10 und 7 Folgen erschien, will ich hier nur am Rande als Vergleichspunkt mitführen, um den exemplarischen Charakter meiner Lektüre von *Severance* zu illustrieren. Die inhaltlichen Parallelen sind jedoch frappierend, und auch *Homecoming* blieb, trotz seiner Starbesetzung mit Julia Roberts (Staffel 1) und Janelle Monáe eher ein von Kritiker*innen favorisiertes Nischenprodukt.⁸

Severance baut auf dem technologischen Novum einer neurochirurgischen Prozedur namens „severance“ auf, die über eine schmerzlose, offenbar ungefährliche, aber intradiegetisch durchaus kontrovers diskutierte Prozedur eine vollständige Trennung von Lebens- und Arbeitswelt möglich macht.⁹ Der elektive Eingriff, dem sich die Betroffenen, wie wir bereits in Folge 1 lernen, freiwillig unterziehen, separiert die kognitive Erfahrung der Subjekte in zwei getrennt verarbeitete perzeptive Chronologien. Der Wechsel zwischen Arbeits- und privatem Selbst ist

⁷ Den Begriff des „democratic capitalism“ entleihen Brinkmann et al. von Streeck (2014), siehe hierzu auch die Beiträge in Calhoun (1992).

⁸ Für eine detailliertere Diskussion insbesondere der ersten Staffel, siehe Hoepker (2022).

⁹ Der titelgebende Begriff spielt mit der Doppeldeutigkeit von „severance“ als Unterbrechung oder Einschnitt und „severance pay“ als finanzielle Abfindung, etwa bei dem Ausscheiden aus einem Arbeitsverhältnis. Er evoziert neurophysiologische Manipulationen in enger Verbindung mit ökonomischen Rentabilitätsüberlegungen. Der Titel ist somit als Euphemismus für eine Art funktionaler Lobotomie lesbar.

räumlich diktiert; er wird mit Übertreten einer definierten räumlichen Schwelle ausgelöst, und beide Anteile können nicht auf die Erinnerungen der anderen Seite zurückgreifen (siehe dazu Hellys Videonachricht, die sie als Botschaft ihres prä-operativen Selbst an ihr postoperatives Arbeitsselbst aufnimmt, 1.1, „Good News from Hell“, 0:31:05–0:32:25). Der Slogan des Unternehmens, das mit dieser Technologie arbeitet und in dem die Protagonist*innen beschäftigt sind, lautet: „Lumon. United in severance“ (1.9, „The We We Are“ 22:24). Über dieses technologische Novum der „severance“ als spekulative Proposition der Serie werden die Selbsttechniken einer neoliberalen Interpellation eines unternehmerischen Selbst inszeniert. Die weitgehend irreversible Operation dient einer biomedizinisch implementierten Kompartimentalisierung, die es erlaubt, in einer Art Time-share Nutzung eines gemeinsamen Körpers, Tätigkeiten, Wahrnehmungen, die Lebensqualität und Erinnerung der arbeitenden Person, des sogenannten „Innie“, aus der Existenz und dem Erfahrungsspektrum des „Outie“ und damit auch aus seinem Verantwortungsraum auszugliedern.

Der zentrale Handlungsstrang von *Severance* folgt Mark (Adam Scott), einem Büroangestellten bei Lumon Industries. In seiner Einführungssequenz sehen wir ihn in seinem Auto sitzen und schluchzen. Er trocknet sich das Gesicht, steigt aus dem Auto, die Kamera fährt zurück in die Totale, dann eine steile Aufsicht, und wir sehen ihn als winzige Figur über einen riesigen, verschneiten Parkplatz auf den dunklen, spiegelverglasten Block eines riesigen Bürokomplexes zugehen. Der Drehort für Außenansicht und Eingangsbereich von Lumon ist das ikonisch modernistische Bell Laboratories Gebäude in Holmdel, NJ. Diese Wahl ist bezeichnend, denn das Gebäude und weitläufige Areal wurde 1962 nach einem Entwurf von Eero Saarinen fertiggestellt, einem Architekten, der sich unter anderem einen Namen mit modernistischen Entwürfen von Bürogebäuden und Flughäfen wie z. B. dem General Motors Technical Center in Warren, Michigan, den Corporate Headquarters von John Deere/1964, dem IBM Research Center/1961, oder dem Washington Dulles International Airport/1962 machte. Saarinens Design gilt als ikonisch für die modernistisch-funktionalen Visionen des International Style, und die Bürogebäude der *Corporate Era* zelebrieren genau jene marktdominanten Großunternehmen, die Kritiker*innen wie William Whyte in *Organization Man* schon Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts mit großer Skepsis hinsichtlich ihres prägenden Effekts auf Öffentlichkeit und Gesellschaft betrachtet hatten. *Homecoming* verwendet in einer vergleichbaren Strategie als Drehort die ehemaligen Toyota Headquarters in Torrance, CA, die ebenfalls aus den frühen 1960ern stammen. Der Gebäudekomplex wurde von William S. Pereira designt, der später auch die 1972 fertiggestellte Transamerica Pyramide in San Francisco entwarf – ihrerseits eine modernistische Ikone einer Ära transnationaler Konzerne, Banken, und Versicherungen.

Von Beginn an wirkt die Architektur der Räume und das durchstrukturierte Design der Innenlandschaften bestimmend. Kinematographisch lässt die Serie an Politthriller der 1960er und 70er wie Alan J. Pakulas *All the President's Men* denken, nur dass die Präzision des Digitalen die ehemals physisch aufwändigen

Techniken der Raumdarstellung seltsam artifiziell und flach wirken lässt.¹⁰ Wir sehen Protagonist*innen verschwindend klein in den Totalen überdimensionierter repräsentations- und funktionsarchitektonischer Fassaden und Atrien, geleitet und gerichtet in endlos langen Gängen und Fluchten. In *Homecoming* mag das Innendesign trotz aller repetitiver Form im Vergleich einladender wirken, aber auch hier sind die Räume Indikatoren eines ostentativ post-disziplinarischen Ansatzes, der sich als erbarmungsloses Regime entpuppt, in dem Verantwortung, Erwartungen und Selbstdisziplin auf die Einzelne verschoben werden. Und auch hier erinnert die Kameraführung insbesondere in der ersten Staffel an New Hollywood und das Fernsehen der 1970er und 80er-Jahre. Eine spezifische Kameraführung wie die Aufsicht der Vogelperspektive, zentralperspektivische Weitwinkel, oder extrem lange *tracking shots* (wie zum Beispiel die Brian de Palma-artige 3-minütige Kamerafahrt, die die Protagonistin vom Büro zum Parkplatz verfolgt, 1.1 „Mandatory“ 7:45) eröffnet Blickwinkel jenseits gewohnter Sichtachsen. Die disruptive Verfremdung lenkt die Aufmerksamkeit so verstärkt auf die Bedeutung von Raumstrukturen, die nicht nur als Hintergrund und Setting dienen, sondern den systemischen Charakter einer Umgebung erhellen, in der physische und psychische Verfasstheit biopolitisch begriffener Körper eng auf Verwertbarkeit und Optimierung hin überwacht werden.

Die intertextuellen Bezüge zu den Politthrillern des New Hollywood sind nicht zufällig, denn deren ästhetische Strategien zeigen uns Individuen in den Mikro- und Makrostrukturen gesellschaftlicher Systeme, die in undurchsichtige Dynamiken der Macht, der Überwachung und der Verschwörung verwickelt werden. Auch bei *Severance* sehen wir Dynamiken von Individuum und Apparat, aber die Mechanismen sind diffuser und weniger dichotom. Organisationale Regulationsmechanismen sind längst bio- und ethopolitisch mit Techniken des Selbst verwoben und so „verinnerlicht“. Es gibt nicht länger ein klares Außen disziplinarischer Kontrolle oder aufzudeckender Verschwörung dunkler Mächte; das Selbst ist ethopolitisch überformt von der Ökonomisierung des Sozialen, in deren Kontext Akteure als unternehmerisches Selbst scheinbar frei agieren. Die erste lange Sequenz in Episode 1, „Good News about Hell“, die Mark vom Außenraum über die Empfangshalle des für tausende von Mitarbeiter*innen ausgelegten, überdimensionierten Atriums (ebenfalls Bell Laboratories) in das fensterlose, labyrinthische Innen von Lumon führt, inszeniert in diesem Sinne eine Trennlinie, die Mark inkorporieren wird. Denn Mark hat sich, wie wir lernen, dem neurotechnologischen Eingriff der „Severance“-Prozedur unterzogen, in dem sein Gedächtnis partitioniert wurde, und der ihn qua medizinischer Zäsur in ein Arbeitsselbst und ein „privates“ Selbst

¹⁰Willis (2019, 1976). Vergleiche etwa die Arbeit an den Büroinnenräumen und die ikonischen Kamerafahrten in der Library of Congress mit den extremen, fast unkenntlich strukturalistischen Vogelperspektiven in Ep. 1 von *Severance*. Auch die Spezifik von Farbgebung unter Neonröhren, die *All the President's Men* Director of Photography Gordon Willis in einem Artikel in *American Cinematographer* 1976 beschreibt, findet ein Echo im Setdesign für Lumons Büros, für das Production Designer Jeremy Hindle und set decorator Andrew Baseman eine Retrooptik mit blendend weißen Wänden und grünem Teppich generiert haben.

trennt. Diese Zäsur, über die wir in der ersten Episode noch nichts wissen, wird in der Inszenierung von Marks erstem Gang ins Büro in dieser sehr langen Sequenz deutlich markiert. Wir sehen Mark alle persönlichen Gegenstände ablegen, eine Sicherheitskontrolle durchschreiten, und als er im Aufzug einen verlängerten Moment die Augen schließt, vollzieht sich ein Wandel. Sein Gesicht wird erst ausdruckslos, dann zusehends positiv gestimmt, beim schier endlosen Weg durch weiße, unmarkierte Gänge, wird sein Schritt zusehends energiegeladener; er entsorgt das verbliebene Taschentuch aus seiner Hosentasche (sein Erstaunen über seine Existenz verrät uns retrospektiv, dass er sich an seine depressive Episode auf dem Parkplatz nicht erinnert) und er beginnt zu lächeln, begleitet von einem Score, das an 1960er Jahre Muzak erinnert.¹¹

Die Kodierung von Innen und Außen ist ambivalent und erlaubt der Zuschauerin keine einfache Wertzuschreibung, zumal das Außenleben Marks als deprimierender Teil seiner Existenz inszeniert wird und seine Motive für den medizinischen Eingriff nicht finanzieller Natur sind. Der ehemalige Geschichtsprofessor hat den Verlust seiner Frau nicht verwunden und sich für einen Berufswechsel zu Lumon entschieden, dessen *non-disclosure-agreement* eine „Severance“-Prozedur erfordert. Marks Schwester suggeriert jedoch, dass es sich um ein Fluchtverhalten handelt, einen dissoziativen Abwehrmechanismus. In der fiktiven neurochirurgischen Prozedur wie im psychologischen Mechanismus der Kompartimentalisierung wird durch eine funktionale Unterteilung die Perspektive so verengt, dass kognitive Dissonanzen nicht länger aufscheinen und Widersprüche in der Wahrnehmung nicht mehr überbrückt werden müssen.¹² Diese kognitive Abspaltung wird in *Severance* von Lumon als elektive Lifestyle-Prozedur angeboten, die es dem unternehmerischen Selbst erlaubt, seine Arbeitszeit und -kraft als Produkt und kommodifizierten Teil des Selbst buchstäblich zu veräußern. Dabei wird der dominante Outie als die „echte“ Identität, als bewusster, gesellschaftlich eigenständiger und rechtlich selbstbestimmter Akteur dargestellt, der über Lebensdauer und Verbleib

¹¹ Während *Muzak* im Englischen zum generischen Begriff für *elevator music* und Hintergrundmusik in Flughäfen, Wartebereichen und Supermärkten geworden ist, entwickelte das Unternehmen Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts unter anderem im Rahmen des „Progressive Stimulus“-Projektes Musik für Büroumgebungen, die der Motivation und Aufmerksamkeitssteigerung dienen sollten (Muzak Archives 2024).

¹² Die Definition der American Psychological Association im *APA Dictionary* führt Kompartimentalisierung als zentralen „defense mechanism“ auf, der vor Spannungen und Konflikten angesichts andernfalls augenscheinlicher Unvereinbarkeiten schützt. Selbst ohne das ebenfalls angeführte, normativere Verständnis psychoanalytischer Ansätze zu bemühen, die Kompartimentalisierung als Reaktion auf eine Fragmentierung des Ichs verstehen (während das „reifere“ und stabilere Ich im Stande sein sollte, Ambiguität und Ambivalenz auszuhalten), wird die zentrale Funktion der Kompartimentalisierung als Schutzmechanismus deutlich: „*n.* a defense mechanism in which thoughts and feelings that seem to conflict or to be incompatible are isolated from each other in separate and apparently impermeable psychic compartments. In the classical psychoanalytic tradition, compartmentalization emerges in response to fragmentation of the ego, which ideally should be able to tolerate ambiguity and ambivalence. See also isolation. —**compartmen-talize** *vb*“ (American Psychological Association 2018).

des Innies entscheidet. Der Innie wird als konvenient und instrumentell begriffen, dessen erwirtschafteter Verdienst selbstverständlich dem Outie gehört. Der Outie besitzt, verwaltet und bewirtschaftet eine Arbeitskraft, die instrumentell gesehen die eigene ist. Aufgrund der Partitionierung hat er daran keinen erlebenden und erfahrenden Anteil; die Zeitsequenz des Innies endet mit Überschreitung der physisch-räumlichen Grenzen des Büros. Das Outsourcing der Arbeitserfahrung an einen vollkommen abgegrenzten Erfahrungsbereich führt zu einer Dissoziation, die sich in ihrer Drastik und Rücksichtslosigkeit als perfektionierte exploitative Praxis entpuppt.

Die Ökonomisierung des Sozialen wird sichtbar, weil die Serie von Beginn an die Perspektive der „Innies“ quantitativ überwiegen lässt. Dass es sich bei den anfangs seltsam flach bleibenden Figuren um Teilfunktion eines zweigeteilten Selbst handelt, drängt sich als schockierende Erkenntnis auf, sobald die Machtverhältnisse zwischen Innies und Outies in Folge des neuen, verdinglichten Arbeitskraftunternehmertums deutlich werden. Während die Outies als frei handelnde und entscheidende Akteur*innen gelten, haben die Innies weder Entscheidungsfreiheit noch Persönlichkeitsrechte (siehe z. B. den Video-Dialog zwischen Hellys Outie und Innie, in 1.4 „The You You Are“ 00:24:10–00:25:10). Sie gelten lediglich als kommodifizierte Funktionen der abgespalteten Arbeitskraft, deren Verdinglichung als Preis der neuen Selbstoptimierung nicht nur in Kauf genommen, sondern vom Konzern und den Nutzer*innen, die sich Entlastung versprechen, sogar gewünscht wird. Die Verfechter*innen der technologischen Innovation folgen einer maximalen Verwertungslogik, die sie jedoch mit einer Rhetorik des Humanen tarnen: „Improvements in morale. A happier workforce. [...] We are on the verge of a revolution, a kind and empathetic revolution.“ (1.9, „The We We Are“ 00:35:55–00:36:05).

Die Vorstellung einer sanften Revolution, die ausbeuterische Arbeitsbedingungen mit einer paternalistischen Fürsorge und mit Unwissenheit zu rechtfertigen sucht, gehört ebenso zur neoliberalen Rhetorik der diegetischen Welt, wie die Annahme, dass das Fehlen eines Außen die Innies aller Formen des Begehrens nach einem unerreichbaren und nicht-vorstellbaren Anderen entbindet. Lumons Geschäftsidee baut auf einer systemischen Geschlossenheit auf, die es erlaubt, den Innenraum der Arbeitswelt hermetisch abschließen und kontrollieren zu können. Die Welt der Innies unterliegt einem Design- und Optimierungsprozess, da Wirklichkeitsbehauptungen in der gelebten Fiktion der Innenwelt keinem Vergleich standhalten müssen; ohne externes Weltwissen der Innies, so die Hypothese der disziplinierenden Technologie dieses neuen Selbst, muss das Realitätsprinzip der Innenwelt total werden, ohne dass dessen enge Grenzen der Disziplinierung und des verwalteten Lebens spürbar wären. Die ultimative, transaktionale Vision einer Zukunft der Arbeit, in der Individuen frei und unternehmerisch als „architect of one's own future“ (P.T. Barnum) agieren, entpuppt sich als eine Neuauflage des

organization man, der in neoliberalen Strukturen nun vollkommen aufgeht¹³ Die Unfreiheit der Subjekte, so die erschreckende Schlussfolgerung der Serien, ist nicht primär das Werk böser, profitgetriebener Technologiekonzerne oder den Machenschaften des *military-industrial complex* geschuldet, sondern sie ist ein Produkt hyperbolisch übersteigerten Techniken des Selbst, welche die Protagonist*innen gegen sich in Anschlag bringen.

Zu Beginn der Serie sehen wir Mitarbeiter zufrieden in einem kargen, retro-minimalistischen Büro an Bildschirmen sitzen, vertieft in eine unbestimmte Tätigkeit des Sortierens von Zahlen. Ein stabiler sozialer Mikrokosmos scheint bestückt mit zweidimensional anmutenden Sitcom Figuren: Neben Mark, dem neu aufgestiegenen Teamleader, der noch damit kämpft, seine zwanghafte Nettigkeit mit neuer Führungsverantwortung auszubalancieren, besteht das Team aus Dylan (Zach Cherry), dem witzigen Nerd, der all seine Energie auf obskure Auszeichnungen und Awards des Unternehmens richtet und Irving (John Turturro), dem etwas spröden und eigensinnigen Kollegen kurz vor dem Ruhestand, der Regelkonformität schätzt und als institutionelles Gedächtnis der Abteilung fungiert. Die Handlung setzt ein mit dem Eintreffen einer neuen Kollegin, Helly (Britt Lower), die wir in den ersten Einstellungen der Serie in einem Konferenzraum auf einem Tisch erwachen sehen, benommen, verwirrt und ohne persönliche Erinnerung, und die unmittelbar aufbegehrt: „Am I dead?“, fragt sie, „Am I livestock?“ (1.1). Helly wird zum initialen Störfaktor in der Existenz der Gruppe. Sie wirft in ihren Kollegen neue Fragen auf und wirkt auch für die Zuschauer*innen als disruptives Element. Als Neankömmling werden wir über sie in die Arbeitswelt eingeführt, während in den Sequenzen der Außenwelt Marks Perspektive dominiert. Die Außenhandlung nimmt erst Fahrt auf, als Mark von einem Fremden kontaktiert wird, der sich als ehemaliger Arbeitskollege und Freund ausweist, der die „Severance“-Prozedur gehackt hat und auf ein dunkles Geheimnis bei Lumon verweist. In den Konventionen des Thriller und Detektiv-Genres – markiert durch „Nothing down there is what they say. If something happens to me, what I know needs to stay known“ (1.1 ca. 00:52:50) – verweist der Plot einer Verschwörungserzählung auf die klassische Konstellation eines vereinzelt Individuums gegen ein opakes, übermächtiges System. Gleichzeitig wird über das Motiv des Wissens und seiner Weitergabe auch schlagartig die ideologisch problematische Dimension der „Severance“-Prozedur eröffnet: Eine selektive Amnesie führt zu zweigeteilten, und im Fall der Innies relativ machtlosen Akteur*innen. Die vermeintliche Handlungs-

¹³ Ich ziehe hier bewusst keine Parallelen zur Abolition der Sklaverei, wie es sich etwa für Lektüren von *Westworld* und historisch-allegorische Serien um Androiden und Arbeitskräfte ohne Rechte argumentieren lässt, denn die Serie operiert dezidiert mit physischer Identität von vornehmlich weißen Mittelklasseprotagonist*innen in White-Collar-Berufen: einem geteilten Selbst in einem gemeinsamen Körper, dessen Grundrechte, Schutz und Selbsteigentum zwar abgespalten werden, doch nicht in Frage stehen. So ist es etwa dieser gemeinsame Körper, den eine der Innies, Helly, zur Waffe macht, um die eigenen Rechte gegen ihren Outie durchzusetzen. Sie droht mit Selbstverletzung und sogar mit Selbstmord, der auch ein Mord am Körper und der Existenz des Outie wäre, um sich zu befreien.

und Entscheidungsfreiheit als Grundlage der Agency des Outies ist über die Teilung und das damit einhergehende Nichtwissen und Nichtwissenkönnen radikal eingeschränkt. Wissen ist Macht, das wird uns gleich in der Folgesequenz vorgeführt, als sich Marks schrullige, etwas nervige Nachbarin (Patricia Arquette) als seine furchterregende Vorgesetzte bei Lumon entpuppt, die selbst offenbar nicht neurochirurgisch modifiziert ist. Ein Moment diskrepanter Informationsverteilung zwischen Zuschauer*in und Figur rückt Techniken der dramatischen Ironie ins Zentrum der affektiven Strategien der Serie.¹⁴

Charakteristisch für Techniken der Optimierungskontrolle und Grenzverwischung ist, dass uns instrumentalisierte Rhetoriken des Privaten und Familiären in der Arbeitswelt begegnen, die invasiv auf Affekt und emotionale Bindung setzen. In „Totale Mobilmachung: Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement“ (2000) beschreibt Bröckling die Verschiebung arbeitsweltlicher Unterwerfungsstrategien von externer Kontrolle, Homogenisierung und dem Bild der entfremdeten Arbeitswelt hin zur Kultivierung und Nutzbarmachung autonom agierender Arbeitnehmersubjekte:

Grundlegend für die Strategien der Motivierung ist eine fundamentale Umwertung der Subjektivität der Arbeitenden: Die gilt nicht mehr, wie im Zeitalter der tayloristischen Produktionsweise, ‚als Störgröße, die die rigide Kontrolle betrieblicher Prozesse auf der Basis wissenschaftlichen Managementwissens erforderte‘, vielmehr werden, zumindest dem Anspruch nach, die individuellen Selbstentwürfe und Selbstverwirklichungsansprüche aktiviert und gezielt zur Prozessoptimierung nutzbar gemacht. (142)

Die Serie visualisiert auf verdichtetem Raum und satirisch überzeichnet eine Verschiebung in der Genealogie des Subjekts, die ein Moment sciencefiktionaler Selbstverwirklichung des unternehmerischen Subjekts demonstriert, in dem die radikale Objektivierung der zu managenden eigenen Arbeitskraft eine Freisetzung des privaten Selbst verspricht. Dieses Versprechen erfolgt unter Konditionen, die einen surrealen Raum total gewordener Arbeitswelt produzieren und die durch die krasse Empathielosigkeit verstören, mit der ein abgespaltenes Ich in ein Paradox der selbstgewählten Zwangsarbeit geschickt wird. Die zugrundeliegende Empathielosigkeit demonstriert etwa Episode 1.2, „Half Loop“, als Mark’s Outie einigen jungen Demonstrant*innen, die gegen Lumons „Severance“-Prozedur explizit als *forced labor* demonstrieren, mit bemerkenswerter Aggressivität begegnet und eine Härte an den Tag legt, die seltsam inkonsistent zu seinem sonstigen Verhalten wirkt. Wie bereits die ersten Folgen illustrieren, etwa in einer gleichermaßen

¹⁴Die Serie verwendet hier als Marker eine Dialogtechnik, die Arquettes Figur jeweils widersprüchliche Aussagen über ihre Mutter einflechten lässt, mit denen sie entweder die Intaktheit der Prozedur beiläufig testet oder schlicht ihre Macht über den getäuschten Gesprächspartner demonstriert. Interessanterweise verstrickt sie sich auch innerhalb der Außen- und Innenrollen in Widersprüche, was suggeriert, dass die extreme kognitive Dissonanz, die sich für sie als Nicht-separierte auftut, ebenfalls zu einer Fragmentierung von Erfahrung und Wirklichkeitsnarrativen führt.

slapstickhaften wie erbarmungslosen Szene, wenn Hellys Innies zu fliehen versucht und von ihr selbst als Outie immer wieder in den Arbeitsraum zurückgezwungen wird, erfolgt die Totalisierung disziplinarischer Gewalt nicht durch eine Maximierung äußerer Zwänge sondern durch die Internalisierung der Zwänge in das individuelle Subjekt – auch wenn der Apparat von Lumon die technischen Möglichkeiten schafft und implementiert.

Eine Genrehybridisierung bettet die Rezeption der Serie in einen intertextuellen Kontext ein und bindet Zuschauererwartungen. Die diegetische Welt von *Severance* setzt trotz hyperrealistischer Optik nicht auf mimetisch-realistische Effekte, sondern arbeitet mit surrealen Elementen und generiert den Eindruck einer Parabel, die mit den Mitteln der Überzeichnung die Logik aktuell real bestehender Arbeitsverhältnisse verdeutlicht. Wir erleben einen Mix aus alten und neuen Management- und Führungstechniken bei der Arbeit: Techniken der Disziplinierung und Überwachung sind omnipräsent und subtil, opak und auf unwirkliche Art furchteinflößend. Die Erlebenswirklichkeit der Figuren dreht sich um postdisziplinäre Techniken wie Benchmarking, Incentives und Preise, die in ihrer beständigen Suggestion von Leistung und Quantifizierbarkeit losgelöst und seltsam infantil wirken (wie etwa die „Waffle Party“), aber auf fast verstörende Weise wirksam sind. Maßnahmen wie „Wellness“ (eine Art Angestellten-Coaching) und der „Break Room“ als gefürchteter Ort, an dem für disziplinarische Vergehen eine Art neurolinguistische Reprogrammierung vorgenommen wird, sind Orte der Zurichtung der Figuren innerhalb einer sichtbar werdenden Topographie der Macht. Die disziplinarische Kraft der Maßnahmen liegt primär in der angstbesetzten Imagination der Angestellten. Das beständige Nicht- und Teilwissen vermittelt sich der Zuschauerin durch zahlreiche Verfremdungstechniken und unaufgelöste Andeutungen, die in realistische Darstellungsformen surreal und disruptiv einbrechen – sei es in Irvs Träumen der alles überziehenden schwarzen Masse oder in Momenten wie Mark und Hellys Konfrontation mit einer Herde Babyziegen hinter einer Bürotür. Die ständigen Zurichtungen und mikroregulierenden Maßnahmen werden durch Forderungen nach Bindung und Familiarität seitens der Beschäftigten komplementiert, die Teil einer eher totalen als „ganzheitlichen“ Unternehmensphilosophie (siehe dazu auch Bröckling 2000, S. 139) mit quasi-religiösen Zügen sind. Was in der Serie harmlos mit *Compliance Manuals* und Quartalszahlen beginnt, entwickelt mit fortschreitender Handlung satirisch übersteigerte esoterische Züge. Die Ausschließlichkeit der Existenz im Innen unterlegt banale Prozesse wie das Erscheinen neuer Totebag-Designs für die Nutzerhandbücher mit ritueller Überhöhung.

Die diffuse Grenzziehung zwischen Persönlichem (ein Privatleben im engeren Sinne haben die Innies nicht) und Professionellem ist tief in die interne Unternehmenskommunikations- und Motivationsformen von Lumon eingeschrieben. Die Unmöglichkeit, den widersprüchlichen Anforderungen emotionalisierter Apelle und rigoros normierter Rationalität zu entsprechen, hält die Subjekte unter kontinuierlicher Spannung. Dass die Mitarbeiter*innen den Druck individuell und als Gruppe verinnerlicht haben, ersetzt tatsächliche disziplinarische Zwänge durch beständige Selbstregulation. Damit lässt die Serie die Rechtfertigungslogik, die der

„Severance“-Prozedur zu Grunde liegt, implodieren. Denn wir sehen, wie post-disziplinäre Techniken pervertiert verinnerlicht werden, und Lumons Versprechen einer kompromisslosen Selbstbestimmung der Akteur*innen, die sich so gänzlich von ihrem Arbeitsleben zu befreien scheinen, als illusorisch entlarvt wird.

3 Organisationale, private und öffentliche Räume

Von den Lebensräumen der Protagonist*innen als Outies sehen wir wenig, jedoch verdienen die fiktionalen Orte eine genauere Analyse, denn die Inszenierung von Räumlichkeit ist eine der zentralen Techniken, mit der die Grammatiken der Gouvernementalität des unternehmerischen Selbst, des Regierens und Sich-selbst-Regierens (Bröckling 2007, S. 10) verräumlicht und im Design filmisch sichtbar gemacht werden. Die Bürolandschaften sind minimalistisch und evozieren als visueller Code die Genese spätkapitalistischer Wissenökonomien und Kommunikationsformen.¹⁵ Die Konsequenz des Innendesigns markiert die Beschaffenheit der spätkapitalistischen Welt, deren Arbeitsverhältnisse zwar postfordistisch sein mögen, die aber latent an die fordistischen Optimierungskonzepte hoch-kompartimentalisierter und spezialisierter Arbeitsteiligkeit anknüpfen.

Marks Outie, seine nicht-arbeitende Existenz, lebt in einer Art Vorortssiedlung, im klassischen Nicht-Ort des amerikanischen Suburbia.¹⁶ Der relative Wohlstand, den die Reihenhaussiedlung suggeriert, ist eng verbunden mit deren stadtplanerischen Uniformität und der scheinbar demokratischen Homogenität eines Corporate Housing Projekts. Dieses wirkt jedoch nur teilweise bewohnt. Auch wenn Recycling-Tonne und Müllabfuhr ein Thema unter Nachbar*innen sind, sehen wir außer Mark und seiner Nachbarin (von der er nicht weiß, dass sie seine Vorgesetzte bei Lumon ist) praktisch keinen Menschen. Wahl und Gestaltung des Settings sind auch hier überkodiert. Sie sind nicht nur relevant, weil sie Marks Einsamkeit und Isolation kommunizieren, sondern sind auch historisch markiert: Sie evozieren gleichermaßen Nachkriegsmittelklasse, die sich ein „Haus im Grünen“ wünscht, und die soziologische Kritik an der damit verbundenen Fragmentierung von Sozialstrukturen und zunehmenden Fremdbestimmtheit des Individuums,

¹⁵Zu den im Setdesign der Serie zitierten Raumkonzepten, die sich an die von Wolfgang und Eberhard Schnelle, den Gründern von Quickborner Team und Metaplan, entworfene Bürolandschaften anlehnen, siehe Saval: *Cubed: A Secret History of the Workplace* (2014), das einen guten Überblick über die Geschichte der Bürolandschaft, den Schreibpool oder auch die „cubicle farm“ als ikonische Landschaften im kulturellen Imaginären moderner Arbeitswelten bietet. Zum Set-Design der Serie siehe auch Kohn 2022.

¹⁶Begrifflichkeiten und Begriffsverwendungen für ex-urbane Bebauungs- und Wohnformen mögen divergieren (siehe z. B. Hayden 2003, S. 10–11, oder Hayden 2004), ähneln sich doch die Beschreibungen von Stadtentwickler*innen und Architekt*innen unterschiedlichster Couleur in ihrer Kritik der Expansion, der fehlenden Dichte und Nachhaltigkeit ex-urbanen Wachstums, das vor allem über seine Nicht-Urbanität gefasst wird. Duany/Plater-Zyberk/Speck (2000, S. 5–6) definieren in *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*, 5 neualgische Punkte des „sprawl“.

wie sie etwa David Riesman 1950 in *The Lonely Crowd* formuliert. In William H. Whytes bereits erwähntem *The Organization Man* von 1956 manifestiert sich über die beobachteten Sozialgeographien eine Krise der amerikanischen Gesellschaft, die unter anderem ein Produkt der wachsenden Dominanz übermächtiger bürokratischer Organisationen und großer Unternehmen ist. Whytes ursprünglich für das Fortune Magazine durchgeführte Feldstudien in Park Forest, Illinois, einer Stadt, die 1954 den „All America City“-Award (sic) der National Civic League gewann, befasste sich neben der *planned community* auch mit dem Phänomen einer *corporate culture*, die er hochgradig ambivalent sah. Wie Whyte, charakteristisch für eine später ikonisch gewordene, popkulturelle Wahrnehmung, schreibt, sind die Vororte Indikatoren einer neuen Unternehmenskultur, die mit ihrer erzwungenen Mobilität die amerikanische Gesellschaft geprägt hat:

This is the new suburbia, the packaged villages that have become the dormitory of the new generation of organization men. They are not typical American communities, but because they provide such a cross section of young organization people we can see in bolder relief than elsewhere the kind of world organization man wants and may in time bring about. (Whyte 2002, S. 10)¹⁷

Aber auch der Gegenpol in der Serie, das Haus der Schwester, ein von einem Frank Lloyd Wright-Schüler designtes Mid-Century Haus, das sich in allen Signalen des Habitus so klar von den „cookie cutter“-Häusern generischer Suburbanität absetzt, inszeniert lediglich eine Variante des unternehmerischen Selbst als kuratierte Form individualistischen Lebens.¹⁸ Ricken, Marks Schwager, verdient sein Geld mit Selbsthilfe-Büchern mit Titeln wie *The You You Are*, und finanziert als erfolgreicher Autor elaborierte Versionen esoterischer Wohlstandsextravaganzen.¹⁹ Sein Wohlstand gründet sich auf die Vermarktung einer sinnentleerten Selbstfindungsphilosophie an ein Publikum, dessen Freiheit teils Produkt seiner sozialen Privilegiertheit und teils einer „Severance“-Prozedur geschuldet ist. Die engagierte Leser*innenschaft von Rickens Binsenweisheiten ist ironischerweise die Gruppe der ihrer außerbetrieblichen Erfahrungsmöglichkeiten beraubten Innies, denen eine eingeschmuggelte Kopie in die Hände fällt. In ihren heimlichen Lektüren gewinnen die Mantras der Selbstfindung und Selbstwerdung auf unheimliche Weise an Bedeutung, da sie hier auf eine Leser*innenschaft treffen, die jeglischen

¹⁷Zu Aspekten etwa der damit verbundenen „Entwurzelung“ siehe auch Whytes Kapitel zu „The New Suburbia: Organization Man at Home“ (Whyte 2002).

¹⁸Architekt des Arthur und Gertrude Bier-Hauses, das hier als Location dient, ist Kaneji Domoto; das Haus liegt in Usonia, einer experimentellen Community in Pleasantville, NY – ebenfalls einem geplanten Vorort, wenn auch unter anderen Vorzeichen, siehe: <https://exhibits.ced.berkeley.edu/exhibits/show/domoto/usonian--an-experiment-in-livin/arthur-and-gertrude-bier-house>.

¹⁹Eine der lustigsten Sequenzen für ein akademisches Publikum ist sicher die Einführungsszene von Ricken in 1.2, einer unerträglichen Abendeinladung zu einem „dinner-without-dinner“, bei dem alle Gäste, durchweg Vertreter*innen einer gebildeten Mittelschicht, lediglich vor Wassergläsern sitzen, um sich in bemühter Achtsamkeit voll und ganz auf die Konversation konzentrieren zu können.

Weltwissens als Korrektiv entbehrt und in ihren funktionsisolierten Welten ausgehungert nach Sinnhaftigkeit ist. Gleichzeitig entspinnt sich an den verbotenen Lektüren, welche die Kontroll-, Überwachungs- und Refeudalisierungstechniken (dazu Brinkmann et al. 2022) zu unterlaufen suchen, ein Moment einer Teilöffentlichkeit innerhalb der „corporate sphere“ mit Möglichkeiten einer dialogischen Verständigung und politischen Handelns.

Die wenigen Sequenzen der Serien, die Außenaufnahmen von Wohnhäusern oder Figuren auf dem Weg zur Arbeit zeigen, sind zwar spärlich eingesetzt, aber eindeutig kodiert. Die Wohngeografie rekurriert auf eine visuelle Enzyklopädie wiedererkennbarer Formen des *built space*, die Teil eines historisch und politisch aufgeladenen ikonografischen Reservoirs sind. Als intertextuell saturiertes „imagined environment“ und „landscape of the mind“ (Beuka 2003, S. 1) evoziert der Raum des „Draußen“ also nicht primär ein positiv kodiertes Privates, sondern ist signifikanter Teil eines kritisch beleuchteten diegetischen Mikrokosmos der Ökonomisierung des Sozialen. Räume als fiktionale Settings fungieren so als wesentlicher Teil der Sichtbar- und Greifbarmachung einer Genealogie des Subjekts, deren eskalierende Selbsttechniken zu einer Fragmentierung des Selbst führen, oder vielmehr zu einer Fragmentierung der sorgfältig kuratierten, einheitsstiftenden Narrative des Selbst.

Natürlich handelt es sich hier um eine selektive Lektüre von Serien, die auch deshalb ein Risiko birgt, weil Staffel 1 von *Severance* mit jeder Menge loser Handlungsfäden und einem Cliffhänger endet, und noch unklar ist, wohin sich Ben Stillers Serien-Projekt weiterentwickelt. Nichtsdestotrotz lässt sich *Severance*, ebenso wie *Homecoming*, als Auseinandersetzung mit einer Gegenwartsdiagnose lesen, die die von Bröckling konstatierte Verschiebung in der Genealogie des Subjekts und der spezifischen Anrufungsform des unternehmerischen Selbst kritisch und innovativ inszeniert. Wir sehen eine Verschiebung auf Logiken des Individuums, die zu einem eigentümlichen, in den Serien durchaus unheimlichen, Verschwinden des Sozialen führt, das Nikolaus Rose an anderer Stelle so beschreibt:

Überall erlebt man, wie erneut die persönliche Verantwortung des Einzelnen, seiner Familie und seines sozialen Umfeldes für das eigene Wohlergehen herausgestellt wird, wie seine Pflicht betont wird, selbst aktiv Zukunftssicherung zu betreiben. Auf der Ebene der ‚Gouvernementalität‘ [...] scheinen wir Zeuge zu werden, wie eine Reihe von Rationalitäten und Techniken des Regierens auftaucht, die ohne Gesellschaft auskommen, eine Form des Regierens auf der Grundlage regulativer Entscheidungen, die von einzelnen, autonomen Akteuren im Kontext ihrer je besonderen Einbindung in Familien- oder Gemeindestrukturen vollzogen werden. (Rose 2000, S. 73)

Vor diesem Hintergrund ist es auch nicht verwunderlich, dass in *Severance* und auch in *Homecoming* staatliche Institutionen und Regulative nicht sichtbar sind und praktisch hinter der Durchökonomisierung und der Privatisierungsmacht transnationaler Korporationen verschwinden. Die Serien inszenieren eine Ökonomisierung des Sozialen als invasive Kraft, die bis ins Innerste des nur scheinbar autonomen individuellen Selbstverständnisses vorgedrungen ist. Die Serien nutzen nichtlineare serielle Narration und komplexe ästhetische Visualisierungsstrategien

(variiere Bildformate, split-screens, disruptive Kameraführung und Schnitttechniken, sowie ein aufwändiges Setdesign), um in aller Konsequenz die Zurichtungsprozesse durchzubuchstabieren, die der Logik des unternehmerischen Selbst als Umsetzung von vermeintlicher individueller Freiheit und Selbstverantwortung, sozialer Agency und erfolgreicher Selbstrealisierung innewohnen. Sowohl in *Severance* als auch in *Homecoming* wird das Selbst als kuratierbar begriffen; jedoch erweisen sich die Optimierungspraktiken nicht als Annehmlichkeiten modernen Lebens, sondern als tiefe Einschnitte in die selbstbestimmte Handlungsfähigkeit und öffentliche Teilhabe bürgerlicher Subjekte.

4 Subjektivierung, organisationale Macht und Erosion der Öffentlichkeit

Zentral für eine Genealogie der Subjektivierung, wie ich meine Lektüre serieller visueller Texte über Bröckling fasse, ist also die Sichtbarmachung eines Prozesses, die uns eine historische Kontextualisierung der Gegenwart erlaubt. Die historische Dimension, die in die *Workplace*-Serie schon per Gattungskonvention intertextuell eingeschrieben ist, wird in den diegetischen Welten und insbesondere in der Gestaltung ihrer Räume explizit, die über Architektur und Design klare historische Referenzen integrieren und so eine Ikonografie der räumlichen Zurichtung der Subjekte in modernen Arbeitswelten entwickeln. Es geht dabei nicht primär um Verschwörungsnarrative und dunkel-dystopische Imaginationen zur Ausbeutung versklavter Subjekte durch böse Korporationen. Die Serien ordnen ihre fiktionale Gegenwart vielmehr in einen komplexen historischen Aushandlungsprozess ein, der im Zentrum des Selbstverständnisses der US-amerikanischen Gesellschaft steht: Die Serien kontextualisieren die Genealogie ihrer Subjekte innerhalb einer historischen Auseinandersetzung um Machtverteilung im Verhältnis von Öffentlichkeit und organisationalen Großstrukturen. Im Rahmen dieser Auseinandersetzung wird um die Rolle profitorientierter Körperschaften in der Wahrung öffentlicher Interessen sowie um den Stellenwert von Eigentums- sowie Persönlichkeitsrechten in deliberativen Prozessen erbittert gerungen.

Das, was die Serien in Design und Optik als futuristisch und gleichzeitig retro erscheinen lässt, ist also mehr als nur eine Stilentscheidung oder ein visueller Trend, der von einem Revival von modernistischem Midcentury Innendesign zeugt. Was wir sehen, sind Büro-, Wohn- und Arbeitslandschaften, die ihre in arbeitnehmerischer Selbstoptimierung gefangenen Subjekte in einen genealogischen Kontext einordnen, der gleichzeitig die Geschichte eines gesellschaftlichen Konflikts um Firmen-, Organisationsstrukturen, Öffentlichkeit und deliberative Politik markiert. Die Lebenswelten ihrer Protagonist*innen und deren Subjektidentität sehen wir nicht als ferne Zukunftsvision, sondern visuell eingeordnet in einen wirtschafts- und gesellschaftshistorischen Kontext des zwanzigsten Jahrhunderts.

Mit den Diskussionen um die „incorporation of America“ (Trachtenberg 1982) zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts beginnt eine Debatte um den gesellschaftlichen Strukturwandel, in dem die Eigentumsverhältnisse und

Organisationsform von Unternehmen aus dem Privatbesitz und der Entscheidungsgewalt einzelner, als Person erkennbarer Unternehmerfiguren abgelöst und in Kapital- und Aktiengesellschaften organisiert werden. Die Akkumulation von Marktanteilen, Macht und Einfluss immer weiter wachsender Trusts sind durch das zwanzigste Jahrhundert hindurch Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen darüber, ob und wie das Verhältnis von Unternehmen und Öffentlichkeit, von Kapitalismus und Demokratie zu regeln sei. Adolf A. Berle, politischer Ratgeber Franklin D. Roosevelts und Co-Autor der Studie *The Modern Corporation and Private Property* (1932, mit Gardiner Means), schreibt zur Dominanz und dem ungebremsten Wachstum großer Unternehmen:

The economic power in the hands of the few persons who control a giant corporation is a tremendous force which can harm or benefit a multitude of individuals, affect whole districts, shift the currents of trade, bring ruin to one community and prosperity to another. The organizations which they control have passed far beyond the realm of private enterprise—they have become more nearly social institutions. (in Lemann 2019, S. 37)

Charakteristisch für den US-amerikanischen Diskurs ist die Tatsache, dass, wie bei Berle, ein Teil der Besorgnis über große Unternehmen als übermächtige Stakeholder in gesellschaftlichen Prozessen über die Frage verhandelt wird, ob persönliches Eigentum als Garant politischer und sozialer Verantwortlichkeit fungieren kann. Nicht nur die Größe und Marktdominanz der Strukturen ist Teil des Problems, sondern die Organisationsform, die Besitzanteile und Steuerung in Aktiengesellschaften voneinander abkoppelt. Die große Zahl kleiner Shareholder stellt möglicherweise keine ausreichende Kontrollinstanz für eine kleine Anzahl von Führungskräften dar, die nicht mehr persönlich verantwortliche und patriarchalisch sichtbare Unternehmer sind, sondern „princes of property“ in gesichtslos gewordenen ökonomischen Oligarchien. Die Dissoziation und gleichzeitige Verfangenheit des Einzelnen in Konsumkultur und Arbeitsleben wird hier bereits zum Bild für eine Erosion von Öffentlichkeit, indem sich der einzelne in die apolitische Privatheit saturierter Konsumkultur zurückzieht:

Perhaps... the individual stays in his own home in comparative isolation and privacy. What do the two hundred largest companies mean to him there? His electricity and gas are almost sure to be furnished by one of the public utility companies; the aluminum of his kitchen utensils by the Aluminum Co. of America. His electric refrigerator may be the product of General Motors Co., or of one of the two great electric equipment companies, General Electric and Westinghouse Electric. (Berle in Lemann 2019, S. 38–39)

Die Debatten um die Zukunft der Arbeit und die Rolle großer Organisationen in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts verhandeln das Verhältnis von Subjekt, Öffentlichkeit und Unternehmen, und sie spiegeln sich auch in heutigen Diskussionen um Fragen nach Stakeholder-Rollen, Organisationsstrukturen und Besitz, in die *Workplace*-Serien intervenieren.

Nicolas Lemann illustriert in *Transaction Man* (2019) überblicksartig die Genealogie dieses spezifisch amerikanischen Verhältnisses zwischen institutionellen

Strukturen von öffentlichem und privatem Sektor, die von Riesmans ‚Lonely Crowd‘, Whytes ‚Organisation Man‘, oder Galbraiths ‚American Capitalism‘ hin zu dem reichen, was er für die Gegenwart als problematische Logik des Transaktionalen beschreibt. Denn auch wenn sich Arbeitsformen und Marktstrukturen deutlich verschoben haben, bleibt das Problem der Skepsis gegenüber Organisationen und Institutionen bestehen, ohne dass eine Regelung für sinnvolle Formen demokratischer Einflussnahme gefunden wäre. Neue Rhetoriken von „Innovation“, „Disruption“ und dem „Aufbrechen von Silos“ folgen einer neoliberalen Idealisierung des Fluiden, des Aufbrechens existierender Strukturen als eine Art Selbstwert. Transaktionale Akteure sehen organisatorische Stakeholder und Formen der Interessenwahrung, die notwendiger Teil deliberativer Prozesse sind (Gewerkschaften, Lokalregierungen, rechtliche Auflagen), nurmehr als lästige Bremsen von Innovationsprozessen. Ihre global-universalistischen „big solution“-Narrative operieren in einem geschichtsvergessenen Modus reiner Zukünftigkeit. Das in solchen Rhetoriken formulierte Misstrauen gegenüber großen Organisationen steht in eigentümlichem Kontrast zu der Machtanhäufung ebenjener ökonomisch gebündelten Strukturen, innerhalb derer sie agieren, und mit denen sich arbeitnehmende Individuen als vermeintlich neuer Typus der „transaction person“ so gänzlich identifizieren:

The transactional society has become one where wealth and power are increasingly concentrated, and where public life, rather than being contained inside a narrow band of acceptable thought, is much more fraught with anger and contention. That is because, paradoxically, our suspicion of institutions has brought us a new set of institutions (because institutions are an inescapable part of human life, and the real question is what form they will take) that are fewer, but larger and more dominant, than the set of institutions that preceded them. The most important ones are clustered in a few areas, such as finance and technology, and in a few places geographically, mainly the [US] East and West Coasts. The ecosystem is out of balance: the institutions responsible for maintaining democracy and ensuring a good life for ordinary people are badly outmatched. (Lemann 2019, S. 20–21)

Workplace-Serien haben, so mein Argument, das Potential eine kritische Genealogie dieser problematischen Ökonomisierung und der Subjektivierung des modernen Individuums als Unternehmer*in des Selbst zu entwickeln. Sie tun das, indem sie solche Prozesse über eine fiktionale Verfremdung sichtbar machen sowie visuell und narrativ Räume generieren, die eine Re-Historisierung erlauben. Sie binden ihre Zuschauerschaft durch ein Puzzle-Format, das ein Bündel an offen bleibenden Fragen aufwirft: Fragen nach Identität und Bewusstsein, Gedächtnis und den biomedizinischen Möglichkeiten der Modifizierung, genauso wie Fragen nach Ökonomisierungsprozessen, nach dem Verhältnis von Arbeitnehmersubjekt und der organisatorischen Macht großer Unternehmen in spätkapitalistischen Gesellschaften. Anders als andere dystopische Serien wie *Westworld*, *The Handmaid's Tale* oder *Kindred*, die in ihren fiktionalen Welten explizit Formen von Versklavung oder Leibeigenschaft imaginieren, inszenieren *Severance* und *Homecoming* die Unfreiheit ihrer disziplinierten Subjekte als hochambivalente Eskalationsstufe individualistischer Logik. Biomedizinische Techniken der Abspaltung von Bewusstsein oder

der selektiven Auslöschung eines erinnerten Selbst stehen den Protagonist*innen wahlweise zur Verfügung und werden zu einer Selbstoptimierung genutzt, die auf Kompartimentalisierung setzt: Das Subjekt wird vermeintlich freigesetzt, in dem es einen Teil von sich der Objektivierung und Kommodifizierung überlässt und sich damit einer umfassenden Kontrolle und Fremdsteuerung preisgibt.

Anders als in ebenfalls dystopisch gefassten Fiktionen neoliberaler, technologisch überformter Lebenswelten, wie etwa Dave Eggers' *The Circle* (2013) und *The Every* (2021) oder Jennifer Egans *Candy House* (2022), in denen die intrusiven, transaktionalen Überwachungs- und datenökonomischen Arbeitskulturen des Silicon Valley und ihre Rhetoriken von Disruption und radikaler Erneuerung satirisch verhandelt werden, sind *Severance* und *Homecoming* weniger futuristisch und stärker historisch verankert. Nur so sind die seltsam retrofuturistischen Ästhetiken und die starken visuellen Anlehnungen an Corporate-Design-Traditionen des zwanzigsten Jahrhunderts zu erklären. Die Ausgestaltung der fiktionalen Welten und die visuelle Ästhetik sind nicht nostalgisch zu verstehen, sondern indikativ für die historische Genealogie der verhandelten Arbeitnehmersubjekte, bei denen das „unternehmerische Selbst“ keine Freisetzung, sondern in vieler Hinsicht eine Variante und disziplinarische Eskalationsstufe dessen darstellt, was Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts als Typus ‚Organisation Man‘ diagnostiziert wurde. Nur durch die Genese solcher Referenzpunkte und durch die historischen Einordnungen wird eine kritische Reflexion als Grundlage einer Intervention möglich.

Literatur

- Agresta, Michael: Girls,' Mad Men,' and the Future of TV-as-Literature. In: *The Atlantic* (15.06.2012), <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/06/girls-mad-men-and-the-future-of-tv-as-literature/258469/>. (24.03.2024).
- American Psychological Association: compartmentalization. In: American Psychological Association: *APA Dictionary of Psychology* 2018, <https://dictionary.apa.org/compartmentalization>. (24.03.2024).
- Berle, Jr., Adolf A./Means, Gardiner C.: *The Modern Corporation and Private Property*. New York 1932.
- Beuka, Robert: 'Cue the Sun': Soundings from Millennial Suburbia. In: *Iowa Journal of Cultural Studies* 3/1 (2003), 154–171. <https://pubs.lib.uiowa.edu/ijcs/article/id/29903/> (24.03.2024).
- Brinkmann, Ulrich/Heiland, Heiner/Seelinger, Martin: Corporate Public Spheres between Refeudalization and Revitalization. In: *Theory, Culture & Society*, 39/4 (2022), 75–90, <https://doi.org/10.1177/02632764221104694> (24.03.2024).
- Bröckling, Ulrich: Totale Mobilmachung: Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement. In: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a. M. 2000, 131–167.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Regierungsform*. Frankfurt a. M. 2007.
- Brown, Wendy: American Nightmare. Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization. In: *Political Theory* 34/6 (2006), 690–714.
- Brown, Wendy: *In the Ruins of Neoliberalism. The Rise of Antidemocratic Politics in the West*. New York 2019.
- Calhoun, Craig: Introduction. Habermas and the public sphere. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA 1992, 1–47.

- Chung, Chuihua Judy: Disney Space. In: Chuihua Judy Chung/Jeffrey Inaba/Rem Koohlaas/Sze Tyung Leong (Hg.): *Project on the City 2. Harvard Design School Guide to Shopping*. Köln/ New York 2001, 270–298.
- Duany, Andres/Plater-Zyberk, Elizabeth/Speck, Jeff: *Suburban Nation. The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*. New York 2000.
- Eisenstein, Sergej: Dickens, Griffith, and the Film Today. In: Jay Leyda (Hg.): *Film Form. Essays in Film Theory* [1944]. New York 1977, 195–255.
- Esmail, Sam/Alvarez, Kyle Patrik. *Homecoming*. 2018–2020.
- Galbraith, John Kenneth: *American Capitalism. The Concept of Countervailing Power*. Boston ²1956.
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Frankfurt a. M. 2022.
- Hayden, Dolores: *Building Suburbia: Greenfields and Urban Growth, 1820–2000*. New York 2003.
- Hayden, Dolores: „What is Suburbia? Naming Layers in the Landscape, 1820–2000.“ In: Anke Ortlepp und Christoph Ribbat (Hgs.): *Taking Up Space: New Approaches to American History*. Trier, 2004, 1–20.
- Hoepker, Karin: Biomedicalization, Spatial Aesthetics, and the Ethopolitical Subject in Sam Esmail’s *Homecoming*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 1/2 (2022), 51–69.
- Kirsch, Adan/Hamid, Mohsin: Are the New ‘Golden Age’ TV Shows the New Novels? In: *The New York Times* (25.2.2014), <https://www.nytimes.com/2014/03/02/books/review/are-the-new-golden-age-tv-shows-the-new-novels.html> (24.03.2024).
- Klenner, Jens: ‚Die Vermieter des Intellekts‘. Kopflanger and Handlanger in Brecht and Kafka. In: *Journal of the Kafka Society of America* 31/1 & 32/2 (2007&08, 2010), 62–79.
- Kohn, Eric: ‚Severance‘ Designers Explain the Hidden Details of the Innies and Outies Worlds. In: *IndieWire* (17.6.2022), <https://www.indiewire.com/2022/06/severance-production-design-easter-eggs-1234734327/> (24.03.2024).
- Lemann, Nicholas: *Transaction Man. Traders, Disruptors, and the Dismantling of Middle-Class America*. New York 2019. Kindle Edition.
- Luhmann, Niklas: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Niklas Luhmann (Hg.): *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft* Bd. 3, Frankfurt a. M. 1989, 149–258.
- Muzak Archives: Stimulus Progression (2024), <https://muzakarchives.com/stimulus-progression/> (24.03.2024).
- Riesman, David: *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. New Haven, NE 1961.
- Rose, Nicholas: Tod des Sozialen? Eine Neubestimmung der Grenzen des Regierens. In: Ulrich Bröckling/Susanne Krasemann/Thomas Lemke (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a. M. 2000, 72–109.
- Saval, Nikil: *Cubed. A Secret History of the Workplace*. New York 2014.
- Streeck, Wolfgang: *Buying Time - The Crisis of Democratic Capitalism*, Verso 2014.
- Stiller, Ben/McArdle, Aoife: *Severance*. 2022.
- Thorburn, David: The Sopranos. In: Gary R. Edgerton/Jeffrey P. Jones (Hg.): *The Essential HBO Reader*. Lexington 2008, 61–70.
- Trachtenberg, Alan: *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age* [1982]. New York 2007.
- Voß, G. Günter/Pongratz, Hans J.: Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der ‚Ware Arbeitskraft‘? In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 50/1 (1998), 131–158.
- Voß, G. Günter: Arbeitskraftunternehmer. In: Hartmut Hirsch-Kreinsen et al. (Hg.): *Lexikon der Arbeits- und Industriesoziologie*, Baden-Baden 2017, 49–52.
- Watt, Ian: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London ²1956.
- Whyte, William H.: *The Organization Man* [1956]. New York 2002.

- Watson, Mary Ann: Here comes Television. Remaking American Life 1948–54. In: Gary Edgerton (Hg.): *The Columbia History of American Television*. New York 2007a, 113–155.
- Watson, Mary Ann: The Halcyon Years. In: Gary Edgerton (Hg.): *The Columbia History of American Television*. New York 2007b, 156–204.
- Willis, Gordon: Photographing ‘All the President’s Men’ [1976]. In: *American Cinematographer* (2019), <https://theasc.com/articles/flashback-all-the-presidents-men>. (24.03.2024).

Karin Hoepker ist Privatdozentin am Lehrstuhl für Amerikanistik, insbesondere Literaturwissenschaft. Sie hatte Gastprofessuren in Bonn, Wien, und am John-F.-Kennedy-Institut in Berlin inne und hat während Gastaufenthalten an folgenden Universitäten geforscht: Stanford, Princeton, Indiana University, Bloomington, Bowdoin College. Ihr Forschungsinteresse gilt Fragen der Wissensproduktion, den Funktionen von Fiktion und der Genese narrativer literarischer Formen. Ihre Expertise liegt im Bereich Science und Fiction, dem amerikanischen Roman, Raum- und Architekturtheorie, Economic und Legal Criticism, mit besonderem Augenmerk auf Risiko- und Liebessemantiken seit dem neunzehnten Jahrhundert. Bereits in *No Maps for These Territories* (2011) hat sie sich mit literarischen Kontroversen zur Stadtarchitektur und der Privatisierung öffentlicher Räume befasst. Im Winter 2024 erscheint ihre Studie zur Rolle des Romans in Kontexten emergierender Risikosemantiken *The Edge of Reason. Fiction, Risk, and Probability in Antebellum Literature* (CEALS/Lang). In ihren neueren Projekten arbeitet sie zu Kodierungen von Intimität, um die sich verschiebenden Schnittstellen öffentlicher und privater Diskurse zwischen Fragen von *agency* und Legitimität, Verantwortung und Unsicherheitsbewältigung sichtbar zu machen. Exemplarische Publikationen:

Codes of Intimacy. Love, Chance, and Masculinity in Henry James’s Confidence. In: *Studies in American Naturalism* 16/1 (2021), 1–21.

A Sense of an Ending. Risk, Catastrophe, and Precarious Humanity in Margaret Atwood’s ‘Oryx and Crake’. In: Silvia Mayer/Alexa Weik von Mossner (Hg.): *The Anticipation of Catastrophe: Environmental Risk in North American Literature and Culture*. Heidelberg 2014, 161–180.

Mailadresse: karin.hoepker@fau.de

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Literarische Interventionen in polarisierte Öffentlichkeiten bei Claudia Rankine und Carrie Mae Weems

Aida Bosch und Antje Kley

1 Einleitung und methodische Vorüberlegungen

Die hier vorgestellten Forschungsperspektiven nehmen ihren Ausgangspunkt in den künstlerischen Repräsentationen von Alltagserfahrungen in Text-Bild-Kollagen der Lyrikerin Claudia Rankine und der Fotografin Carrie Mae Weems. Wir verstehen die ästhetischen Strategien der Text-Bild-Kollagen als künstlerische Thematisierung von Erfahrungen der Differenz und der Solidarisierung, sowie als Intervention in polarisierende öffentliche Debatten um Alltagsrassismus. Darüber hinaus sehen wir die Arbeiten der beiden Künstlerinnen als Entwürfe eines sozialen Vertrags, der kontroverse Auseinandersetzungen und Kompromissbildungen jenseits polarisierender Muster ermöglicht. In Bezug auf beide Beispiele nehmen wir dichte Beschreibungen des Verhältnisses zwischen dem Einsatz ästhetischer Formen, politischen Positionierungen und öffentlichem Interesse vor. Dabei werden sowohl Gemeinsamkeiten als auch mediale Distinktionen in den textuellen und visuellen Formensprachen herausgearbeitet. Mit welchen ästhetischen Mitteln und mit welchen Strategien suchen die Arbeiten nach öffentlicher Resonanz? Auf welche Resonanz sind sie bislang gestoßen? Die ästhetischen Interventionen, die hier zur Darstellung kommen, sind auf Vielschichtigkeit und Differenzierung bedachte Kommunikationskomplexer Alltagserfahrungen, die ästhetisch, aber auch soziopolitisch wirksam

A. Bosch (✉)

Institut für Soziologie, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg,
Erlangen, Deutschland
E-Mail: aida.bosch@fau.de

A. Kley

Institute for English and American Studies, Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland
E-Mail: antje.kley@fau.de

© Der/die Autor(en) 2025

A. Bosch und A. Kley (Hrsg.), *Literatur und mediale Öffentlichkeiten*,
Literatur und Öffentlichkeit / Literature and the Public Sphere,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-69735-1_5

werden. Die künstlerischen Interventionen sind dem Bedürfnis verpflichtet, neben der Entschiedenheit ihrer Positionierung auch Vulnerabilität zuzulassen, Solidarität zu ermöglichen und Räume für zivilgesellschaftliche Formen der Begegnung und der Auseinandersetzung zu öffnen. Die Arbeiten von Carrie Mae Weems und Claudia Rankine sind komplex angelegt und bedürfen der sorgfältigen und reflektierten Lektüre. Sie affizieren auch uns Autorinnen als weiße Mittelschichtangehörige, richten sich aber an ein vielgestaltiges und diverses Publikum, das auf je eigene Weise, je nach gesellschaftlichem Standort, von den Arbeiten angesprochen wird. Unseren gesellschaftlichen Standpunkt möchten wir reflektieren, um im Interpretationsprozess in eine Konversation mit den Arbeiten einzutreten.

Carrie Mae Weems und Claudia Rankine arbeiten mit Kollagen und Montagen, mit ‚künstlichen‘ formalen Mitteln, und gerade deshalb sind ihre Arbeiten aussagekräftig. Beide Künstlerinnen beziehen dezidiert Stellung zu Fragen von Ungleichheit und Ungerechtigkeit, von *race* und *gender*, und finden dafür jeweils ihre eigene ästhetische Sprache. Leiblich empfundene und durchlebte Erfahrungen von Differenz und Ungleichheit werden in Bilder und Texte übersetzt, persönliche Lebenswelten in verdichteter Form vermittelt. Dabei wird die intersektionale Verknüpfung von Rassen-, Geschlechts- und Klassenzuschreibungen thematisch. Mit ebenso vielschichtigen wie verständlichen Formensprachen formulieren die Texte und Bilder eine kritische Adresse an ihre Rezipient*innen. Die Möglichkeiten von Text und Fotografie, Differenzenerfahrungen sowie erlebte Auseinandersetzungen und Solidarität angemessen komplex und doch prägnant zu kommunizieren, erkunden und vergleichen wir im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele. In methodischer Hinsicht gehen wir davon aus, dass es in Text-Bild-Kollagen aufschlussreiche Wechselwirkungen zwischen Texten und Bildern gibt. Fotografien beziehen sich nach dem Medientheoretiker Vilém Flusser auf Begriffe und umgekehrt beziehen sich auch Texte auf Bilder aller Art. Flusser argumentiert, dass in der Geschichte der Menschheit zunächst Bilder aufkamen, etwa in Form von Höhlenmalereien, dann kam es zu Texten, die die Bilder interpretierten (Kosmologien). Diese dominierten für lange Zeit, wurden aber auch von Bildern aufgegriffen und ins Visuelle gebracht. Seit dem zweiten Weltkrieg hat sich die industrielle Bildproduktion stark ausgebreitet. Wechselwirkungen zwischen Texten und Bildern – Bilder sollen Texte anschaulich machen, Texte sollen Bilder erläutern – sind nach wie vor überall zu sehen (Flusser 1999). Das Wechselverhältnis von Texten und Bildern ist komplex, da beide mediale Formen immer mehrdeutig sind, und ein konkreter, notwendig kontingenter Sinnzusammenhang durch Produzierende und Betrachtende konstruiert wird. Bilder können Texte (oder auch andere Bilder) zitieren, sie können sie ergänzen oder illustrieren. Texte können Bildern als Über- oder Unterschriften (*captions*) eine spezifische Bedeutung geben, oder zumindest vorgeben, dies zu tun, da Bilder

(wie auch Texte) prinzipiell mehrdeutig sind.¹ Texte sind sequentiell aufgebaut, ein Wort folgt aufs andere, der Satz entwickelt sich im Fluss der Zeit, und am Schluss des Satzes oder des Abschnitts fügen sich die Satz- als Sinnelemente zusammen. Das gilt nicht für Bilder wie Fotografien: Alles ist auf einmal im Bild enthalten und kann „zirkulär“ gelesen werden; der Sinn des Bildes muss von den Betrachtenden in dieser suchenden Kreisbewegung erschlossen werden (Flusser 1999). Die medialen Differenzen zwischen Text und Fotografie wurden ausführlich diskutiert (bspw. Rajewski 2002; Hillenbach 2012) und relativiert, da eine Erprobung bildlicher bzw. sprachlicher Modi im jeweils anderen Medium möglich ist (Hillenbach 2012; Plessner 2003). Es gibt bildliche Ebenen des Textes, die in Korrespondenz mit inneren Bildern stehen; und Bilder können begriffliches Vorwissen beim Betrachter evozieren. Trotz dieser Relativierungen können die medialen Differenzen nicht vollständig aufgehoben werden, da Texte und Bilder in ihrem Zeichencharakter jeweils anders strukturiert sind und auch andere Modi der Rezeption hervorrufen (Hillenbach 2012; Plessner 2003).

Die Frage der Interaktion von Texten und Bildern greifen die Arbeiten von Rankine und Weems je auf ihre Weise explizit auf. Für literarische Texte wie für die Fotografie gilt, dass sie kein Abbild der Realität, sondern eine künstlerische Konstruktion sind. Jeder Text, jedes Foto ist eine Abstraktion vom Geschehenen und nimmt einen bestimmten Standpunkt, eine bestimmte Perspektive auf ein Thema, einen Ausschnitt der Wirklichkeit ein. Kunst und Fiktion führen darüber hinaus eine weitere Ebene der Reflexion ein und beziehen sich auf Realitäten ausschließlich mittels eigener Weltentwürfe. Im Folgenden wollen wir am Beispiel ausgewählter künstlerischer Arbeiten von Rankine und Weems herausarbeiten, was ihre Texte und Bilder in Bezug auf ihre strukturellen und formalen Möglichkeiten sowie im Hinblick auf ihre politische „Sprechfähigkeit“ auszeichnet.

Das Verhältnis von Kunst und Politik ist kein einfaches, und eine Symbiose beider Welten nicht umstandslos möglich: Die Kunst kann sich keiner (eindeutigen) politischen Botschaft unterordnen, ohne ihre ästhetischen Qualitäten einzubüßen. Die politische Intervention andererseits kann sich zwar künstlerischer Mittel bedienen (wovon sie in der Gegenwart auch häufig mit Erfolg Gebrauch macht), doch muss sie geeignete Formen des „ästhetischen Widerstands“ finden (Bosch/Pfütze 2018), um künstlerische und politische Impulse angemessen zusammenzubringen. Um in beiden Feldern zu bestehen, um öffentliches Interesse, ästhetisches Betrachten und politische Wirkung möglich zu machen, bedarf es mehrdeutiger und subtiler Mittel, bedarf es der angemessenen, eigens entwickelten ästhetischen Form und der eigenen ‚feinen Sprache‘ der künstlerischen Arbeit.

¹Das Beispiel der Geschichte der Lesarten der Fotografie aus Bergen-Belsen bei Sollors (2022) zeigt, dass Bildunterschriften den Kontext und damit die Wahrnehmung der Bilder stark verändern.

2 Lyrische Interventionen: „the complicated mess of a true conversation“ bei Claudia Rankine

Claudia Rankine (geboren 1963 in Kingston, Jamaica) ist eine mit vielen renommierten Preisen, darunter ein MacArthur Fellowship, ausgezeichnete afroamerikanische Lyrikerin und Dramatikerin, deren Publikationen seit der Jahrtausendwende erfolgreich verlegt werden. Außerdem unterrichtet sie Creative Writing an der New York University (Rankine 2024). Bekannt sind auch ihre Video-Kollaborationen (*Situations*) mit ihrem Mann, dem Regisseur John Lucas. Die Videos befassen sich wie ihre Lyrik, Dramatik und ihre Herausgebertätigkeit mit der Analyse von aktuellen Alltagssituationen in den USA; sie sind über Youtube abrufbar. Rankine ist eine der Initiator*innen des 2016 gegründeten und aus Spenden finanzierten *The Racial Imaginary Institute* (TRII) in New York. Das TRII operiert aktuell noch im Wanderbetrieb (z. B. am Whitney Museum) und versteht sich als ein kollaboratives kulturelles Labor, in dem Künstler*innen, Aktivist*innen, Wissensproduzent*innen gemeinsam daran arbeiten, die imaginäre Rassifizierung, die alle gesellschaftlichen Bereiche der USA betrifft, wahrzunehmen, zu lesen, ihr entgegenzutreten, sie zu kontextualisieren und zu demystifizieren (*The Racial Imaginary Institute* 2023).

Im Folgenden konzentrieren wir uns auf die zwischen 2004 und 2020 zunächst bei dem renommierten unabhängigen Verlag Graywolf Press, anschließend bei der zum Bertelsmann Konzern gehörenden internationalen Verlagsgruppe Penguin Random House publizierte Lyriktrilogie, die aus den Bänden *Don't Let Me Be Lonely: An American Lyric* (2004), *Citizen: An American Lyric* (2014) und *Just Us: An American Conversation* (2020) besteht. Wir verstehen Rankines Arbeiten als einen paradigmatischen Fall einer spezifisch literarischen Intervention in die Öffentlichkeit. Rankines Texte beziehen ihre politische Aussagekraft, so unsere Argumentation, aus ihrer literarischen, poetischen und lyrischen Qualität. Ein Großteil des breiten Zuspruchs, den Rankines Arbeiten erfahren haben, ruht, wie Kyle Frisina ausführt, auf der Annahme direkter mimetischer Transparenz („its perceived transparency“ [2020, S. 144]), auf ihrer vermeintlich dokumentarischen Qualität. Dieser Annahme möchten wir widersprechen. Denn die kritische Intervention, die Rankines Texte leisten, lässt sich überzeugender an der Sprache als an ihrer vermeintlich direkten Abbildung der Wirklichkeit festmachen. Dass sie trotzdem als Abbildungen der erlebten Wirklichkeit rezipiert werden, ist sicherlich verkaufsfördernd, gerade für das Genre der Lyrik, das tendenziell im Verdacht steht, schwer zugänglich zu sein. Rankines Arbeiten sind in unserer Lesart vielmehr analytische Durcharbeitungen sprachlichen Alltagshandelns und gesellschaftlicher Gebrauchsbedingungen der Sprache, insbesondere rassifizierter Diskurse in den USA im 21. Jahrhundert. Ihre Arbeiten überqueren und verwischen die dichotome Gegenüberstellung von Poetik und Politik nicht durch die Überwindung von vermeintlich störender oder schwieriger Literarizität, sondern durch einen innovativen Einsatz literarischer Form. Unsere These ist, dass gerade die Literarizität ihrer Lyrik die ethische Funktion besitzt, Reflexion und Deliberation – „true conversation“ – zu ermöglichen, wo Polemik und *post-truth*-Rhetorik öffentliche Diskurse polarisierend zu bestimmen drohen.

Wie Laura Bieger in einem Artikel über John Deweys Konzeption der Öffentlichkeit als politischer Akteur schreibt, sind der öffentliche Diskurs und die Praxis der Deliberation „key to the project of participatory democracy“ (2020, S. 1) und daher auch der Schlüssel zu Konzeptionen aktiver Staatsbürgerschaft und staatsbürgerlicher Verantwortung für die öffentliche Artikulation gemeinsamer Interessen.² Gemeinsame Interessen zu identifizieren, so schreibt Bieger in ihrer Deweylektüre, erfordere „deliberation – the careful and extended, discussion-based consideration of options, which intersects and interacts with other political practices, such as decision making, jurisdiction, and voting“ (2020, S. 2). Dewey sieht in der Kommunikation, in der deliberativen Auseinandersetzung, eine Form der Kunst (Bieger 2020, S. 3). Rankines Poetik wiederum entwirft Kunst als Kommunikation – in Deweys Sinne als Prozess, in dessen Rahmen unterschiedlich positionierte Staatsbürger*innen in der kommunikativen Interaktion ihre Interdependenz erleben. Rankines literarisches Projekt ist ein Versuch, die Öffentlichkeit als ein Forum für das Ringen um die Bestimmung gemeinsamer Interessen zu adressieren. Als literarische Kunst intervenieren Rankines Texte in – und partizipieren an – einer öffentlichen Praxis, die Matthew Festenstein „kollektive demokratische Ausübung praktischer Intelligenz“ nennt (S. 219, zitiert bei Bieger 2020, S. 11, Übersetzung AK). Rankine erneuert das Lyrische auf eine Art und Weise, die für ein medienaffines Publikum ansprechend ist. Sie bemustert Teile aus Dialogen und Gedankengängen, unterschiedliche visuelle Bildkategorien sowie unbedruckte weiße Flächen und stellt sie in trügerisch eingängigen Collagen zusammen.

Der Einsatz von visuellem Material wird vom ersten bis zum dritten Band der Trilogie stärker. In *Don't Let Me Be Lonely* (2004) sind es im Wesentlichen ungerahmte Abbildungen von weißrauschenden Röhrenfernsehern, die zur Gliederung der Teile des Bandes eingesetzt werden. Sie signalisieren einen Programmwechsel, oder zumindest einen Neuanfang für iterierende Analysen der rassifizierten Logiken von Medienbildern und Alltagssituationen. In *Citizen* arbeitet Rankine stärker mit Farbabbildungen, insbesondere von künstlerischen Arbeiten. *Just Us* (2020) setzt noch mehr und diverseres visuelles Material ein und bindet das Lyrische so expliziter und enger an eine aktuelle visuelle Kultur.

Rankines buchförmige Collagen stützen sich auf das Lyrische und verwandeln sich die Form an, um die in Teilen unbewusste aber altbekannte rassifizierende Diskursgrammatik offenzulegen, die die umstrittenen Sphären US-amerikanischer Öffentlichkeit strukturiert. Ohne die klassische Vorstellung literarischer

²John Deweys 1927 veröffentlichte Studie *The Public and Its Problems* ist bis heute eine wichtige Referenz für Diskussionen um die Zukunft der Demokratie. Bereits im frühen 20. Jahrhundert sah Dewey die Öffentlichkeit geprägt von Massenkommunikation, bürokratischer Regulierung, sozialer Komplexität und Pluralismus. Die Aktualität seiner Öffentlichkeitsvorstellung leitet sich nicht zuletzt aus seiner untrennbar miteinander verkoppelten, doppelten Verpflichtung gegenüber dem Individuum und den sozialen Relationen her, in denen es situiert ist und aus denen es seine mehr oder weniger stabile Handlungsfähigkeit bezieht. Siehe dazu Rogers (2016). Zu Deliberation als basalen Prozess demokratischer Öffentlichkeit siehe Dewey (1927/2016, S. 86–143) und Habermas (2022, S. 89–109). Vgl. auch die Einleitung zum vorliegenden Band.

Autonomie aufzurufen, die die Literatur als Kunst unabhängig von jedem anderen sozialen Feld oder System positioniert, rekurriert Rankine auf das Poetische, um eine Erforschung der Sprache und der Performativität rassifizierter Privilegien, sozialer Spannungen entlang rassifizierter Grenzziehungen und von Narrativen der Zugehörigkeit zu artikulieren. Die Anverwandlung des Poetischen erlaubt den Texten die Gewinnung einer eigenen künstlerischen Perspektive, die nicht nach Kontrolle und Beherrschung strebt, sondern nach „staying with the trouble“ oder danach, „unruhig [zu] bleiben“, wie die feministische Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway (2016) sagen würde. Rankines Text-Bild Collagen suchen Leser*innen zu ermächtigen, antworten zu können und sich zu verantworten „as moral critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings“ (Haraway 2016, S. 1). Rankines Lyrik verfolgt eine Praxis der Intervention in populär umstrittene diskursive Felder der Rassifizierung und des höflichen, staatsbürgerlich angemessenen, ‚zivilisierten‘ Umgangs in den USA.

Je nach Position der Leser*innen in oder in Relation zu US-amerikanischen Öffentlichkeiten, ist Rankines Lyrik, wie Kyle Frisina (2020, S. 144) schreibt, „invested in conveying or [...] affirming racialized experiences of [personal] invisibility, [stereotypical] hypervisibility, physical and emotional degradation, and unbelonging.“³ Die Kraft dieser Intervention beziehen die Texte aus ihrer poetischen Struktur. Ihre kommunikative Arbeit verlässt sich somit auf das Literarische anstatt es zu umgehen. Über ihre Literarizität suchen die Texte „the complicated mess of a true conversation“ (ein Zitat aus einer der essayistischen Passagen aus dem 2020 veröffentlichten Band *Just Us: Rankine JU 2020*, S. 39) und spüren die alltäglichen Strategien der Vermeidung solcher Komplikationen auf. Insbesondere *Just Us: An American Conversation* definiert das Konzept einer „true conversation“ als einen ebenso gewaltlosen wie machtvollen Austausch, der nicht in den Grenzen des Erwartbaren bleibt, der weder durch die vorhersagbaren Mechanismen rassifizierter Begegnungen noch durch die Regeln der höflichen Vermeidung jeder Konfrontation gebunden bleibt. Durchgehend forcieren Rankines Texte die Notwendigkeit eines staatsbürgerlichen Austauschs, der verstören oder überraschen mag, aber weder in den engen Regeln höflicher Zurückhaltung verharrt noch in Hassrede umkippt.

Dieser Austausch, dessen politische Notwendigkeit Rankines Trilogie mit großer Dringlichkeit kommuniziert, wird aus individueller wie aus gesellschaftlicher Perspektive präsentiert – als eine spezifische Interaktion, der im Kontext ermöglichender und erschwerender struktureller Bedingungen Aufmerksamkeit gebührt. Im Zusammenhang mit dieser Idee der „complicated mess of a true conversation,“ scheint uns der ‚zivile Anstand‘ ein Schlüsselkonzept in Rankines Arbeiten. Rankines Texte adressieren immer wieder die Frage, was ‚ziviler Anstand‘ bedeutet und welche Konsequenzen diese Haltung in spezifischen Konfliktsituationen

³ Kyle C. Frisinas Aussage bezieht sich auf *Citizen*. Aus unserer Perspektive gilt sie auch für die anderen beiden Bände der Trilogie.

aus historischen Genealogien, sozialen Konstellationen, persönlichen Motivationen und sozialen Effekten impliziert. Über die lyrische Form durchkreuzen, entzaubern, rekonfigurieren und stärken Rankines Texte die Haltung des ‚zivilen Anstands‘, um sich tatsächlich in „the complicated mess of a true conversation“ zu begeben anstatt derselben auszuweichen.

Wir sind überzeugt, dass wir Rankines Texte nicht mit einer Agenda belasten, die nicht ganz und gar deren eigene ist, wenn wir sie als performativen Ausweis der öffentlichen Relevanz des Literarischen lesen. Durchaus in Deweys Sinne und mit Laura Biegers Worten gesprochen, generieren Rankines Arbeiten „new signs and symbols for the democratic art of communication“ (Bieger 2020, S. 10). Insbesondere generieren sie neue Praxen der Adressierung von Begegnungen, die von rassifizierten Diskursen durchkreuzt und vorstrukturiert sind und häufig reflexartig aggressive Polemik und Angst hervorrufen.

Das Lyrische

Es ist eine der Grundannahmen literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeitens, dass sich die Bedeutung jedweder Repräsentation nicht in ihrer Selbstpräsentation erschöpft. Stuart Hall hat dies in seinen Arbeiten zu verschiedenen Medienformaten seit den 1950er Jahren immer wieder gezeigt (Hall 2021). Viele gesellschaftliche Felder und Kontexte – wie Wissenschaft, Recht, Technik und Dokumentation – erfordern jedoch eine Minimierung des repräsentationalen Überschusses. Daher suchen wissenschaftliche, rechtliche, technische und dokumentarische Formen des Schreibens und der *Bildgebung* (mehr oder weniger erfolgreich), den Bedeutungsüberschuss einzuhegen, der sich aus Ambiguitäten, metaphorischem Sprachgebrauch, intermedialen und interkulturellen Verweis- sowie spezifischen Situationskontexten ergibt. Nur in den Künsten ist die Minimierung von Bedeutungsüberschüssen kein Erfordernis. Im Gegenteil: in künstlerischen Formen, hier in Texten sowie Text-Bild Relationen, hat die Betonung und die Erforschung der Präsentation selbst, gleichrangig neben dem Inhalt, ihren systematischen Platz. In diesem Zusammenhang ist Rankines Wahl der lyrischen Form signifikant.

Die Untertitel der ersten beiden Bände von Rankines Trilogie, *Don't Let Me Be Lonely* und *Citizen*, lauten jeweils *An American Lyric*. Der dritte Band, *Just Us*, ist mit *An American Conversation* untertitelt. Zusammengenommen betonen die Untertitel das gesprochene Wort, die Interaktion und die US-amerikanische Gesellschaft. Als generischer Modus des gesprochenen Wortes und der performativen Artikulation gelebter Erfahrung ist die Lyrik seit der Renaissance ein Genre, das weite Möglichkeitsspielräume für immer wieder neue Transformationen öffnet (Jackson/Prins 2014, S. 11–16). Die Idee der Transformation – sowohl des Genres als auch der US-amerikanischen Konversation über Rassenzuschreibungen und Formen der Zugehörigkeit – erscheint uns zentral für die interventionistische Qualität von Rankines Trilogie. Die beiden Anliegen, sowohl das Genre als auch die Konversation über Lebensweisen und Formen der Anerkennung US-amerikanischer Staatsbürger*innen mit ganz unterschiedlichen Biographien zu transformieren, sind bei Rankine eng miteinander verbunden. Die medial

gemischten Stücke in der Trilogie sind schwer zu klassifizieren. Sie sind alle relativ kurz und partizipieren sowohl an poetischen als auch an essayistischen, ja sogar an performativen Modi. So schreiben sie sich in die moderne Geschichte „[of] the abstraction or the collapse of various genres into a large idea of poetry as such“ ein (Jackson/Prins 2014, S. 159). Mit diesen Worten beschreiben Virginia Jackson und Yopie Prins in einer der einleitenden Passagen zu ihrem 2014 veröffentlichten *Lyric Theory Reader* die transformationsaffine Qualität des Lyrischen. Rankines Poetik schließt Fernsehbilder auf alten Röhrenfernsehern, Fotografien, Illustrationen, Twitter Posts, Statistiken, Bilder von Zeitungsausschnitten und künstlerischen Arbeiten, Material aus Überwachungskameras, Löschungen, Testmaterialien, Fußnoten ein – all diese Repräsentationen verdichten sich zu historischen Genealogien alltagsrassistischer Annahmen. Dieses Material rahmt und begleitet die Textpassagen, die mit großzügigem Satzspiegel und viel ‚Weißraum‘ in den Fußstegen der Buchseiten locker über die Bände verteilt sind. Formal bestätigt der Weißraum auch da, wo das Druckbild eher prosaisch oder essayistisch wirkt, dass es sich bei dem Band um einen Lyrikband handelt. Der Weißraum – im Englischen ‚white space‘ – ist in einer weiteren Hinsicht suggestiv: Er erinnert daran, dass sich die US-amerikanische Kultur fälschlicherweise noch immer für dominant weiß hält, während Rankines Lyrik ihr eine selbstverständliche und alltagswirksame Form der Anerkennung für Schwarze Staatsbürgerschaft abringt.

Viele der Stücke aus Rankines Trilogie funktionieren auch einzeln, wenn man sie aus dem Kontext des Bandes herauslöst. Aber insbesondere in *Citizen* ist es häufig schwer zu entscheiden, wo ein Stück endet und ein neues beginnt. Sie ‚hängen zusammen‘, auch in den anderen beiden Bänden, deren Stücke klarer voneinander zu trennen sind; ihre immer wieder neu ansetzende, iterierend erforschende Beschreibung rassifizierter Erfahrung erzeugt eine gemeinsame Resonanz und die Stücke verstärken sich gegenseitig. In der gewählten Zusammenstellung erhalten sie zusätzlich Gewicht und Schwung, so dass sie eine unterschiedlich aspektierte Sogwirkung auf Leser*innen verschiedener soziokultureller Verortungen erzeugen. Für diesen Effekt ist die häufige Verwendung der zweiten Person Singular von besonderer Relevanz. Das uneindeutige „you“ bezieht sich auf die Sprecherin selbst ebenso wie auf ein bestimmtes Gegenüber und die Leser*innen des Bandes. In der Verwendung des Du an Stelle des lyrischen Ichs liegt eine der signifikantesten Adaptionen der lyrischen Tradition, die, wie Helen Vendler erläutert, eine Tradition der radikal privaten, internalisierten und einsam gesprochenen Sprache ist (Vendler 2014). Rankines Lyrik macht aus dem Selbstgespräch eines einsamen lyrischen Ich mindestens ein Zwiegespräch, womöglich eine Ansprache Vieler oder eine kollektive Debatte – denn „you“ gibt es sowohl im Singular („Du“) als auch im Plural („Ihr“). Der Titel des ersten Bandes in der Serie, *Don't Let Me Be Lonely*, lässt sich in diesem Zusammenhang als explizite Referenz auf und Herausforderung an diese Tradition lesen. Der Titel und die Gedichte des Bandes sprechen eine Aufforderung aus, einzustimmen in die sprachliche und bildliche Artikulation einer Konversation innerhalb einer amalgamierten kulturellen Vielstimmigkeit. Die

Texte laden Leser*innen ein, ein unwillkürliches Verständnis dafür zu entwickeln, dass die lyrische Stimme *mich* und *meine* Verstrickungen in die sozialen Strukturen impliziert, die sowohl die Position der Sprecherin als auch die der Leser*innen mitbestimmen. Die Stücke sind trügerisch leicht zu lesen – und mit dieser Leichtigkeit führen sie die Leserin und den Leser (je nach sozialer Positionierung auf die ein oder andere Art) aus der Komfortzone der liberalen Projektion, dass wir alle höflich und tolerant miteinander umgehen, so lange wir uns nur früh genug aus dem Weg gehen.

Zwei Beispiele

Im Folgenden möchten wir die Gravitationskraft der Bände an zwei Beispielen illustrieren, eines aus *Citizen* und eines aus *Just Us*. Das erste ist eine lyrische Gestaltung einer vergeblichen Form der Zurückhaltung, die zwar das Schwarze Subjekt des Textes vor einer potentiellen Gewalterfahrung schützt, ihm gleichzeitig aber staatsbürgerschaftliche Anerkennung entzieht. Das zweite Beispiel sucht sich mit einer Bearbeitung des Bedeutungsspektrums von staatsbürgerlichem Anstand gegen einen solchen Anerkennungsentzug zu behaupten, indem es mit lyrischen Mitteln die Kraft kanalisiert, die afroamerikanische Wut befeuert.

[Linke Seite:]

July 13, 2013

[Rechte Seite:]

A friend writes of the numbing effects of humming and it returns you to your own sigh. It's no longer audible. You've grown into it. Some call it aging – an internalized liquid smoke blurring ordinary ache.

Just this morning another, What did he say?

Come on, get back in the car. Your partner wants to face off with a mouth and who knows what handheld objects the other vehicle carries.

Trayvon Martin's name sounds from the car radio a dozen times each half hour. You pull your love back into the seat because though no one seems to be chasing you, the justice system has other plans.

Yes, and this is how you are a citizen: Come on. Let it go. Move on.

Despite the air-conditioning you pull the button back and the window slides down into its door-sleeve. A breeze touches your cheek. As something should.

Das Datum platziert das in sechs Verse gegliederte Prosagedicht, dessen Geschehen in einem Auto stattfindet, inmitten der heftigen öffentlichen Auseinandersetzungen um den Tod des 17jährigen Afroamerikaners Trayvon Martin. Der 13. Juli 2013 ist der Tag, an dem George Zimmerman, der als Mitglied einer

freiwilligen Bürgerwehr am 26. Februar 2012 den unbewaffneten Jugendlichen Trayvon Martin erschossen hatte, durch ein Gericht in Florida von den Vorwürfen des Mordes und des Totschlags freigesprochen wurde. Es ist der Tag, an dem in Übereinstimmung mit dem in Florida gesetzlich verbürgten Recht auf Selbstverteidigung richterlich festgestellt wurde, dass ein weißer Mann einen unbewaffneten afroamerikanischen Jungen unbestraft erschießen darf, wenn er sich bedroht fühlt und niemand Zeuge des Geschehens war, der eine andere Aussage machen könnte. Die Nachricht geht im Minutentakt über die Radiosender, wie die Sprecherin des Gedichts im vierten Abschnitt berichtet, um zu plausibilisieren, warum sie ihre Partnerin oder ihren Partner, die bzw. der aufgebracht auf eine beleidigende Bemerkung eines anderen Fahrers reagiert, deeskalierend in den Autositz zurückzieht: „Come on, get back in the car. Your partner wants to face off with a mouth and who knows what handheld objects the other vehicle carries.“

Das Gedicht präsentiert eine existentiell einsame Stimme, die mit sich selbst spricht und sich gleichzeitig durch den Gebrauch der zweiten Person „you“ von sich selbst distanziiert aber auch entfremdet. Die Verwendung der zweiten Person dient der Distanznahme zum eigenen Empfinden und der Perspektivierung einer individuellen Erfahrung. Und mehr als nur das: sie ist historisch und sozial kontextualisiert durch einen rassifizierten Diskurskontext, der die liberalen Ideale der individuellen Freiheit, der Gleichheit und der Toleranz Lügen straft. Denn schwarze Haut macht einen Menschen in den USA der waffenbewehrten Aggression verdächtig, gegen die sich eine weiße Person mitunter glaubt mit der Waffe verteidigen zu müssen und dies auch darf. In diesem Sinne legt das Gedicht, wie viele der in der Trilogie enthaltenen Vignetten, nahe, dass die Erschießung eines unbewaffneten afroamerikanischen Teenagers eng verknüpft ist mit dem sozialen Tod Schwarzer Staatsbürger*innen, der in den USA täglich und vielfach in Kauf genommen wird. Die schnörkellose Sprache der freien Verszeilen, ihre tonlose deklarative Syntax und ihr scharf ironischer Bezug auf staatsbürgerlichen Anstand – „Yes, and this is how you are a citizen: Come on. Let it go. Move on.“ – identifizieren die soziale Notwendigkeit, sich nicht bemerkbar zu machen, direkt gesagt: ‚den Mund zu halten‘, im Angesicht von allgegenwärtigen Spuren systematischer staatsbürgerlicher Benachteiligung und Gewalt. Mit den Jahren – „Some call it aging“ – produziere die beständige Selbstkontrolle, die gewohnheitsmäßige Praxis eines selbstbetäubenden tonlosen ‚Ansummens‘ gegen den Lärm der systematischen Aggression, die im Tod von Trayvon Martin paradigmatisch ihre hässliche Fratze zeigt, ein Opiumderivat: „an internalized liquid smoke blurring ordinary ache.“ Diese rassismusinduzierte Besinnungslosigkeit ermöglicht es der Sprecherin – ermöglicht es dem Schwarzen Subjekt – sich von dem Geschehen, das sie bzw. es unmittelbar betrifft, zu distanzieren: „Come on. Let it go. Move on.“ Die Zwischenfrage „what did he say?“ bleibt unbeantwortet. Es ist eine Frage, die in *Citizen* immer wieder auftritt, und sie mag eine Reihe von situativen Möglichkeiten signalisieren, angefangen bei einem akustischen Nichtverstehen, über ein Nichtverstehen von Zusammenhängen, einem Unglauben angesichts einer klar gehörten Aussage bis hin zu dem dringenden Bedürfnis, eine Argumentationssituation

genauer zu untersuchen. In Rankines Band verhält diese Frage immer wieder ohne Antwort. Im gegebenen Kontext wird die Schwarze Person zurückgehalten (oder hält sich selbst zurück). Die erfolgte Grenzüberletzung bleibt unbenannt; die Sprecherin insistiert nicht auf eine Klärung, sondern zieht sich aufgrund der Asymmetrie der Interaktionssituation zurück. An dem Tag an dem der Mann, der Trayvon Martin erschossen hat, freigesprochen wird, hat sie keinen Resonanzraum für die Frage (dies ist ein Zitat aus dem ersten Gedicht in *Just Us*): „what if nothing changes? [...] what if/ this is“ (Rankine 2020 *Just Us*, S. 9). Das Gedicht selbst erst erschafft diesen öffentlich notwendigen Resonanzraum.

Für Leser*innen, die die alltägliche Erfahrung der angstinduzierten aggressiven Herabsetzung nur zu gut kennen, bildet das Gedicht einen Resonanzraum, in dem das, was im Alltag de-eskalierend verdrängt werden muss, anerkannt und artikuliert wird. Leser*innen, die das rassifizierte Privileg genießen, von solchen Erfahrungen verschont zu bleiben, macht das Gedicht mit der Tatsache vertraut, dass es für das Schwarze Subjekt der Preis für körperliche Unversehrtheit ist, ungehört und ohne Anerkennung des erfahrenen Unrechts zu bleiben. Das ist die soziale Konstellation – kein Einzelfall, sondern eine vielfach iterierte individuelle und kollektive Erfahrung des Im-Stich-gelassen-Werdens – gegen die sich Rankines Texte mit ihrer lyrischen Aufmerksamkeitslenkung behaupten. Sie schreiben an gegen das de-eskalierende Schwarze Ausweichen und gegen die Blindheit weißer Wahrnehmung, ohne reflexartig in Gewalt oder Aggression umzuschlagen. Sie verlangen und erteilen Anerkennung für das afroamerikanische Subjekt. Gleichzeitig interpellieren sie weiße Leser*innen als Subjekte, die ihrer eigenen Implikation in alltäglichen rassifizierten Begegnungen Gewähr werden und sich für die mangelnde Anerkennung Schwarzer Subjektivität, die diesen innewohnt, verantworten.

Rankines Gedichte befassen sich mit der paradigmatischen Logik der sozialen Differenzierung, die individuellen Begegnungen innewohnt; sie befassen sich mit der proliferierenden Wiederholung solcher Begegnungen und mit ihrer diskursiven Verbreitung in Berichterstattung und Kolportage. Mit den Mitteln der Lyrik treten sie ein für den Standpunkt, dass niemand – in welcher Relation zu US-amerikanischen Öffentlichkeiten auch immer – von der Grammatik und der Performativität der Rassifizierung unberührt bleibt.

Die Verwendung der zweiten Person anstelle des lyrischen Ich in *Citizen* rückt die mehrschichtige und uneindeutige Qualität der einsamen aber doch historisch und sozial eingebetteten Selbstadresse der lyrischen Stimme und der öffentlichen Adresse sowohl der einzelnen Gedichte als auch des gesamten Bandes in den Vordergrund (siehe Frisina 2020, S. 144–152). Über eine ganz eigene Adaption des Lyrischen fokussieren das hier besprochene Gedicht und *Citizen* insgesamt die schwer zu greifende Performativität rassistischer Aggression als öffentliches *matter of concern*.⁴ Alltagsbestimmende rassistische Aggressionen bleiben häufig

⁴Der deutsche Begriff „Anliegen“ ist weniger stark als das englische „matter of concern“. Zu einer aufschlussreichen Relationierung von „matter of fact“ und „matter of concern“ siehe Bruno Latour (2004).

nicht zuletzt deshalb unidentifiziert, so macht Rankines lyrische Arbeit deutlich, weil deren Anerkennung eine Unterminierung des liberalen Konsenses bedeutet, dass ‚man‘ freilich kein*e Rassist*in ist. Die Aggression versteckt sich oder wird in höflicher Zurückhaltung übergangen, oder sie mündet in eine Polemik, die ‚weiße Angst‘ gegen ‚afroamerikanische Aggression‘ in Stellung bringt. Hier sehen wir Rankines lyrische Intervention: sie verlangt *mehr* von gültigen liberalen Idealen als die Sicherung der oberflächlichen Höflichkeit des Ausweichens und lässt Leser*innen, abhängig von ihren unterschiedlichen sozialen Positionierungen, buchstäblich in ihrer Haut wohl oder unwohl fühlen. Alle sind gemeint und alle sind aufgerufen unwillkürlich aufmerksam zu werden und zu bleiben für die Grammatik und Performativität der rassifizierten Begegnung (Frisina 2020, S. 159) und sich dafür zu verantworten.⁵

Das zweite Stück, das wir diskutieren wollen, ist „ethical loneliness“ aus *Just Us*. Paradigmatisch illustriert das essayistische Gedicht das Rankines Arbeiten eingeschriebene Engagement, in die Leere höflichen Schweigens zu sprechen. „ethical loneliness“ besteht aus drei Teilen, einem langen und zwei kurzen, die sich über 23 Seiten erstrecken (S. 193–216). Im ersten Teil berichtet die afroamerikanische Sprecherin vom Besuch einer Aufführung des mit dem Pulitzer Preis ausgezeichneten konzeptuellen Theaterstücks über Rassifizierung *Fairview* der Dramatikerin Jackie Sibblies Drury. Die Sprecherin wird begleitet von einer nicht namentlich benannten weißen Freundin. Am Ende des Theaterstücks, so berichtet die Sprecherin, wird die ‚vierte Wand‘ zwischen Publikum und Bühne durchbrochen, als ein afroamerikanischer Schauspieler die weißen Personen im Publikum bittet, auf die Bühne zu kommen und sich den Blicken des Schwarzen Publikums auszusetzen und so ‚hypersichtbar‘ zu werden. Die Stimme der Sprecherin des Gedichts verschmilzt mit der gehörten Stimme des Schauspielers und erläutert, dass der Theaterraum genutzt werden soll, um eine Situation herzustellen, die außerhalb des Theaters ausschließlich in umgekehrter sozialer Konstellation möglich ist: „The black actor wishes the space of the audience to hold black people in a way the world does not. [...] What if the audience, in this space of the imagination, can enact something that doesn’t exist in our world?“ (Rankine 2020, S. 195). Der erste Teil wird kurz vor seinem Ende durch eine doppelseitige ungerahmte Abbildung eines menschenleeren Bühnenraums ergänzt, der ein fensterloses aber einladend aus mehreren Lichtquellen gedämpft beleuchtetes Mittelklassewohnzimmer präsentiert. Der gestufte Raum ist mit Bedacht, aber unpersönlich eingerichtet und absolut aufgeräumt. Helle Wände, Teppichboden, Leuchten, Bilderrahmen und Sofa werden durch dunkle Sideboards und einen Esstisch mit fünf Stühlen ergänzt. Hier soll etwas stattfinden, was im Bild noch nicht zu sehen ist. Alles ist bereit, aber es ist keiner da, und es finden sich auch keine Spuren eines Treffens, das stattgefunden

⁵ Kyle Frisina schreibt dazu: „[I]n exceeding the standard personalization of the lyric form by theatricalizing the performative force of language, *Citizen* shows readers how racialized grammar works not just through any body but through their own – and how their own body in return works through racialized grammar“ (2020, S. 152).

hat. Wie ein Verkaufsraum, der allerdings durch die in der Szene nicht benutzte, in der Abbildung aber deutlich sichtbare Bühnenlichttechnik klar als Theaterraum markiert ist, strahlt das Ambiente dieses ‚Weißraums‘ Leere aus und verstärkt das Gefühl der Enttäuschung, das die Sprecherin zu artikulieren sucht. Der Hauptteil des ersten Teils von Rankines Stück „ethical loneliness“ ist eine Annäherung an die Enttäuschung und die wachsende Verärgerung der Sprecherin über den „embodied refusal“ ihrer weißen Freundin, sich auf die Bühne zu begeben. Die Freundin will offenbar nicht an einem performativen Akt teilnehmen, den die Sprecherin als belebenden Akt der imaginären Transformation wahrnimmt. Als die Sprecherin ihre Freundin fragt, warum sie der Bitte nicht gefolgt sei, antwortet die Freundin lediglich: „I didn’t want to“ (Rankine 2020, S. 201). Teil I von „ethical loneliness“ kompensiert diese wortkarge Antwort mit den überbordenden Gedanken der Sprecherin über ihre eigenen Erwartungen an die Situation, ihr Gefühl hintergangen worden zu sein, die Logik des erlebten Theaterstücks und die möglichen Motivationen ihrer Freundin. Die Synkope, die sich aus der Gegenüberstellung der Selbstbefragung der Sprecherin und der kargen Antwort ihrer Freundin ergibt, markiert den Versuch des afroamerikanischen Subjekts, einen künstlerischen Ausdruck zu finden für das Selbstverständnis des weißen Subjekts, das es sich leisten kann, einfach sitzen zu bleiben, ohne weiter darüber nachzudenken. Das im Text besuchte Theaterstück „constructed a scene around our unshared racial positioning“ (Rankine 2020, S. 201), und es lädt afroamerikanische Zuschauer*innen ein, einen theatralen Moment zu erleben – also einen Moment, der auf ein Publikum ausgerichtet ist (Frisina 2020, S. 144) –, in dem sich die rassifizierte Grammatik der US-amerikanischen Öffentlichkeit lockert. Doch genau in diesem Moment wird die Sprecherin durch eine automatisiert erscheinende Performanz ihrer geschätzten Freundin, die sie als sensibel und rücksichtsvoll beschreibt, an die Allgegenwart dieser Grammatik erinnert. Leser*innen können sich aus dem Rest des Gedichts erschließen, dass die Freundin dies nicht intendierte; doch in ihrer Weigerung, der im Drama angelegten Bitte zu folgen, sich entgegen rassifizierter Erwartungen zu verhalten, agiert sie ihr weißes Privileg aus. Für die Sprecherin wird das transformative Potenzial dieses Moments durch die Unbeweglichkeit ihrer Freundin erstickt. Und vorüber ist der Moment einer sich lösenden rassifizierenden Grammatik, der es ermöglicht hätte, eine Schwarze Aufforderung zu hören und umzusetzen, um zumindest auf der Bühne einen neuen wirkmächtigen sozialen Raum entstehen zu lassen.

Im ersten Teil des essayistischen Gedichts bleibt die Sprecherin alleine im Malstrom der „ethical loneliness“ (Rankine 2020, S. 203) und der wachsenden Wut, die sich in ihr zusammenbraut. Im zweiten Teil zitiert die Sprecherin die nachträgliche Verschriftlichung der Gedanken der Freundin zu der Situation und erklärt, dass sie deren Antwort einerseits zu schätzen weiß, weil sie ihre eigene Irritation ebenso validiert wie das Band der Freundschaft zwischen den beiden. Andererseits sehe sie sich veranlasst, die Grenzen der Argumentation in der Antwort ihrer Freundin einer kritischen Lektüre zu unterziehen.

Mit der Antwort lässt der Schwarze Sprechakt die weiße Stimme direkt zu Wort kommen, um weiße Verunsicherungen zu artikulieren, die in der Regel, zusammen mit den rassistisch gefärbten Aggressionen, die sie häufig mit sich bringen, unter

dem Mantel der höflichen Zurückhaltung versteckt bleiben. Die weiße Frau erkennt die Enttäuschung ihrer afroamerikanischen Freundin angesichts ihrer eigenen Entscheidung, sich der Aufforderung des Schauspielers zu widersetzen, implizit an, indem sie ihr Sitzenbleiben als einfache Defensive und als Frustration mit „white moral masochism“ (Rankine 2020, S. 209) beschreibt. Mit „weißem moralischen Masochismus“ benennt sie eine Reaktion, die eine Ermahnung mit einem Lernprozess verwechselt. Die weiße Frau erläutert, dass sie Praktiken vermeiden will, die ihr als einfaches Abzahlen weißer Schuld erscheinen. Stattdessen reklamiert sie die Übernahme von Verantwortung dafür, dass das Stück funktionierte: Wäre niemand auf die Bühne gegangen, wäre sie aufgestanden, erklärt sie: „I think I hoped my resisting the stage would somehow be a piece of a fully successful ending: not all the white people got up – interesting“ (Rankine 2020, S. 211).

Auf die von der afroamerikanischen Sprecherin zitierte schriftliche Erläuterung des Widerstands der weißen Frau gegen die Aufforderung des Schauspielers in Teil II des Gedichts „ethical loneliness“ folgt Teil III mit einem über weite Strecken gelöschten Text. Die drei Seiten sind nur mit wenigen Worten und Konstruktionen bedruckt, die sich schnell als Spuren des Berichts der Sprecherin in Teil I identifizieren lassen. Hier lässt die Sprecherin all die in Teil I angestellten Erklärungsversuche, die soziale Abfederung ermöglichen sollen, fallen und gibt lediglich der von ihr empfundenen Enttäuschung angesichts der mangelnden Wahrnehmung und Sensibilität ihrer Freundin Ausdruck. Die Löschungen schmelzen sechs dicht bedruckte auf drei spärlich mit Worten gesprenkelte Seiten zusammen – genug, um der „ethical loneliness“ der Sprecherin skizzenhaft eine performative Qualität innerhalb des dominanten Weißraums zu geben. Die Spur der Einsamkeit der Sprecherin in Teil III steht neben den Gedanken der weißen Frau in Teil II, und beide Teile sind enthalten in dem dreiteiligen Gedicht, das mit seinen lyrischen Mitteln die Implikationen eines durch Rassendiskurse kodifizierten Moments leiblich verankerter sozialer Erfahrung analysiert.

Paradigmatisch führt das gesamte Gedicht die potentielle Kraft literarischer Artikulation sowie die ethische Arbeit vor, die Rankines Arbeiten in Form öffentlicher lyrischer Intervention leisten. „Ethical loneliness“ führt öffentlich vor – und verschafft einem Lesepublikum damit Anerkennung bzw. weist ihm Verantwortung zu für das – was in Alltagsdiskursen eine performative Routine bleibt. Der Ablauf dieser Routine ist so bekannt und festgezurr, dass sie für diejenigen, die dadurch nicht benachteiligt werden, selbstverständlich und unsichtbar erscheint, und für diejenigen, die dieses Privileg nicht genießen, eine nicht anerkannte tägliche Bedrohung darstellt. Die drei Teile von „ethical loneliness“ nehmen öffentlich einen missglückten Austausch zwischen engen Freundinnen auf, die auf der rassifizierten sozialen Landkarte der USA unterschiedlich positioniert sind. Diese lyrisch in Szene gesetzte Wiederaufnahme löst die Grenzen der Intersubjektivität zwischen den beiden Frauen nicht auf (Frisina 2020, S. 147), sondern bringt sie in einen nicht ganz einfachen Dialog. Dieser präsentiert „the complicated mess of a true conversation“ (Rankine 2020, S. 39) und stellt die mit der Auseinandersetzung verbundenen Unversöhnlichkeiten ebenso aus wie das Engagement der beiden Frauen, genau hinzuschauen und im Gespräch zu bleiben. Diese Veröffentlichung ist weder zynisch

noch ein Aufruf, Differenzen zu ignorieren. Sie kommuniziert die Notwendigkeit einer wachsamem Sensibilität für die soziokulturelle Prägung einer jeden Begegnung, für eigene Fehler und Grenzen in diesen Begegnungen, und nicht zuletzt für die Transformationskraft, die in der Anerkennung der eigenen intersubjektiven Verstrickung mit Anderen liegt.⁶

3 Intermediale Interventionen: Carrie Mae Weems' Foto-Erzählungen

Carrie Mae Weems ist eine zeitgenössische amerikanische Künstlerin (geb. 1963 in Portland/Oregon). Sie hat in den 1980er Jahren Tanz und Fotografie studiert und sich als Postgraduierte nicht nur mit verschiedenen Kunstgattungen, sondern auch mit sozialwissenschaftlichen Beobachtungsmethoden befasst. Seit fast vier Jahrzehnten ist sie künstlerisch tätig und konnte ihre Ausdruckskraft verfeinern: Konzept-, Text- und Audiokunst, Tanz, Performance, Videos, digitale Installationen sind von ihr verwendete Gattungen und Medien. Am bekanntesten wurde Carrie Mae Weems durch ihre Fotografien. Sie zählt zu den einflussreichsten Künstler*innen Amerikas. Ihre Arbeiten gelten nicht nur als stilistisch innovativ und eigenständig, sondern wurden auch für ihre politische Ausdruckskraft und leidenschaftliche Stellungnahmen bekannt; damit setzt sie weit über das Kunstsystem hinaus Impulse für gesellschaftliche Veränderungen (Lewis 2021; Copeland 2021). Weems hat als erste Schwarze Kunstschaaffende – neben vielen anderen großen Ausstellungen – eine Retrospektive ihrer Arbeiten im New Yorker Guggenheim Museum erhalten (Weems 2022). Mittlerweile wurde sie aufgrund einiger großer Schauen und Sonderausstellungen auch in Europa bekannt.

Carrie Mae Weems befasst sich mit dem privaten wie gesellschaftlichen Leben und Erleben afroamerikanischer Menschen und experimentiert in ihren Arbeiten mit neuen gesellschaftlichen Formen des Zusammenlebens jenseits eingefahrener Muster. In ihrer künstlerischen Ausbildung fiel ihr schon auf, dass im System der Kunst nicht nur afroamerikanische Künstler*innen kaum vorkamen, sondern auch ihre „ways of seeing“, ihre Erfahrungen und ihre Sichtweisen, ihre Haltungen zur Welt ausgeschlossen blieben. Das Empfinden dieser Fehlstelle prägte ihre Arbeiten von Anfang an: „Weems made a conscious decision to work with black subjects“, wie bell hooks schreibt (2021, S. 16). Carrie Mae Weems selbst beschreibt diese Erfahrung des Ausgeschlossenseins sowie ihre Entschlossenheit, neue Bilder und Erzählungen über Schwarze Menschen zu schaffen, in einem Interview folgendermaßen: „Long before I picked up a camera I was deeply concerned with the ways in which African-Americans were depicted, and, for the most part, I didn't like what I saw. So

⁶Ich stimme Frisina zu, wenn sie schreibt, dass Rankines poetische Intervention „might be most capaciously understood as instantiating a civic posture aligned with that invited by the theatrical form: an embodied relationality that may (or may not) spark recognition, but is fundamentally premised on the exchange of attention and address“ (2020, S. 144).

one way of dealing with it was to step in and rethink how black women, more specifically, need to be represented.“ (Solway 2017; vgl. auch hooks 1995 und 2000))

Gleichzeitig ist es Weems ein Anliegen, nicht nur für ihre Behandlung afroamerikanischer Themen wahrgenommen zu werden, sondern in ihrer ganz eigenen Ästhetik als Künstlerin. Für jedes ihrer Fotoprojekte entwickelt sie eine anspruchsvolle, theoretisch reflektierte und persönlich herausfordernde Bildsprache. Typisch für ihre Arbeiten sind Bild-Text-Verbünde, die als „erzählende Fotografien“ oder sogenannte „photo-texts“ (Copeland 2021, S. 8) bezeichnet werden. Weems zeigt mit ihren Arbeiten, dass die Fotografie nicht nur ein rekonstruktives, abbildendes Medium ist, sondern dass sie konstruktiv und narrativ eingesetzt werden kann, dass sie soziale Situationen nicht nur dokumentiert, sondern durch fiktionale Elemente neue Perspektivierungen vornimmt. Die Fotografien von Weems nehmen eine kraftvolle und inspirierende Zwiesprache mit Texten auf, innerhalb derer der Text die Bedeutung des Bildes erläutert, Bedeutungsräume öffnet und gestaltet, Verweise herstellt, zuweilen der Bildbedeutung auch zuwiderläuft. Die Fotografie stellt ihrerseits die ebenfalls mehrdeutige Botschaft des Textes in einen visuellen Resonanzraum, veranschaulicht und verstärkt diese, oder widerspricht ihr.

Uns hat die Frage beschäftigt, ob Fotografien Geschichten erzählen können oder dies nur eine leere Behauptung ist. Doch für Carrie Mae Weems Fotografien scheint dies zuzutreffen. Fotos sind Momentaufnahmen, die einen kurzen Ausschnitt aus dem Strom des Geschehenen ‚herausschneiden‘ und diesen ‚rahmen‘ (Bosch und Mautz 2012; Bosch 2017). Sie enthalten Hinweise auf eine dahinterliegende Geschichte – um diese angemessen ‚lesen‘ zu können, braucht es allerdings zusätzliche, meist sprachliche, Informationen. Der Fotografie wohnt qua Medium eine Tendenz inne, ihren Gegenstand affirmativ zu ‚verdoppeln‘ und zu bekräftigen. Dies gilt vor allem für die sog. „Laienfotografie“, deren Funktion es üblicherweise ist, Gemeinschaften wie die Familie oder den Freundeskreis rituell zu bestärken (Bourdieu 2014/1981), indem die schönen gemeinsamen Momente festgehalten werden (und in der Regel nicht die misslungenen oder schmerzhaften). Daher ist es prinzipiell ein konzeptionell und handwerklich voraussetzungsvolles Unterfangen, Sozialkritik in die Fotografie zu bringen.

In ihren künstlerischen Arbeiten erforscht Weems dominante historische und gegenwärtige Erzählungen über afroamerikanische Menschen und konfrontiert diese mit einem dezidiert als Schwarz markierten kritischen Standpunkt. Sie macht ästhetisch anschaulich, wie die hegemoniale Geschichtsschreibung durch systemische Rassen- und Geschlechterungleichheit geprägt ist. Diese Erzählungen werden von ihr durch foto-literarische Kommentare befragt und umgedeutet, indem ihre Sicht als Schwarze Frau explizit zum Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit wird. Dieser spezifische Standpunkt zieht sich durch ihre Arbeiten und wird beständig weiterentwickelt. Ohne sich vom Blick der dominanten weißen Kultur irritieren zu lassen, entfaltet sie ihre Perspektive und präsentiert sie mit großer künstlerischer Kraft und Selbstverständlichkeit. Mit ihrem Werk legt sie blinde Flecken der amerikanischen Geschichte frei und bringt bislang ungehörte und ungesehene Geschichten marginalisierter Gruppen zur Geltung. Da sie in

vielen ihrer Arbeiten selbst auftritt und ihren Körper für die jeweilige Installation zur Verfügung stellt, der stellvertretend von der Geschichte und dem Erleben afroamerikanischer Menschen und insbesondere Frauen erzählt und darüberhinaus für die Aussagen ihrer Kunst in einem gewissen Sinne „bürgt“, führt sie selbst uns als Betrachtende quasi körperleiblich in die Thematik hinein. Damit eröffnen sich nicht nur komplexe ästhetische Erlebnisse und Lesarten, sondern auch die Möglichkeit von strukturellen und gleichzeitig persönlichen Einsichten.

Im Vordergrund ihrer Arbeiten steht immer wieder die Geschichte der Gewalt gegen Afroamerikaner*innen, gegen Frauen und marginalisierte Gruppen. Weems setzt dieser Gewaltgeschichte andere, neu geschöpfte Erzählungen und Haltungen entgegen: die des ästhetischen Widerstands, die der vom eigenen Standpunkt aus erzählten Geschichte. Das Öffentliche und das Private dieser Geschichten, Politik und Poesie spielen gleichermaßen eine Rolle und bestimmen ihre Kunst. Durch Hinzufügen und Umdeuten der Geschichte deckt sie andere Aspekte, andere Möglichkeiten, andere Verläufe der Ereignisse auf und beeinflusst mit ihren Bildern gegenwärtige Sichtweisen sowie zukünftige Entwicklungen. Dabei weitet sie das stilistische Spektrum der Fotografie in jeder Arbeit experimentell aus. Fotografie ist bei ihr keine Kunst des Abbildens, sondern dient explizit der Konstruktion von historischen, gegenwärtigen und zukünftigen Perspektiven. Sie erforscht Weisen des Zusammenlebens, darin enthaltene Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten sowie utopische Konstellationen, immer mit dem Ziel, die Grenzen von eingefahrenen gesellschaftlichen Sichtweisen zu erweitern und neue Praxen des Konvivialen zu (er)finden. Im Folgenden wollen wir uns mit einigen Beispielen ihrer Fotokunst beschäftigen, die aus den Fotoserien *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995–96), *The Kitchen Table Series* (1990) sowie *Not Manet's Type* (1997) stammen.

Um eine Wiederaneignung der eigenen Geschichte geht es in dem Foto-Projekt *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995) (Abb. 1). Die Arbeiten werfen die Frage auf, was Zeugenschaft bedeutet, wie und von welchem Standpunkt aus Geschichte erzählt, und wessen Perspektive weggelassen wird. Weems nutzte für die Serie Fotografien aus dem 19. Jahrhundert, die Afroamerikaner*innen darstellen, und aus einer Sammlung des Paul Getty Museum stammen, ergänzt um Fotografien aus weiteren Archiven von Museen und Universitäten. Sie beschnitt die Fotos, bearbeitete sie mit Farbe und fügte kurze, prägnante Texte hinzu. Die Serie enthält im Ergebnis 28 chromogene fotografische Drucke, die mit auf Glas gedruckten Texten überlagert wurden. Da es Weems um eine Wiederaneignung der Bilder – und der eigenen Geschichte – geht, hat sie die Fotografien aus dem 19. Jahrhundert neu formatiert und den Blick auf sie visuell so gestaltet, dass ihre Entstehungskontexte sichtbar und bearbeitbar werden. Sie hat Farben hinzugefügt, vor allem blutrot, was auf Gewalt und Machtausübung verweist. Der Blick auf die Abgebildeten wird nun zusätzlich durch einen kreisrunden Ausschnitt gelenkt, der an ein Kameraobjektiv erinnert. Dies macht die Art und Weise des Blickens selbst zum Gegenstand der Serie und wirft die Frage nach der Dominanz der Blicke auf. Auf welche Weise wurden und werden die abgebildeten Menschen zum Objekt der Geschichte, zum Objekt des Blicks gemacht?



Abb. 1 Ausschnitt aus: *From Here I Saw What Happened and I Cried*. (Weems 1995–96). Die vollständige Serie ist einsehbar unter: <http://carriemaeweems.net/galleries/from-here.html>

Weems spricht in den Texten der Serie die abgebildeten Personen in der „Du“-Form an, wie in einem Dialog, verwendet aber gleichzeitig die klassifizierenden Begriffe und Kategorien der rassistischen Entstehungskontexte der Fotografien, welche aus dem Zusammenprall mit der auf Intimität verweisenden „Du“-Form an Schärfe gewinnen: „YOU BECAME A SCIENTIFIC PROFILE“, „AN ANTHROPOLOGICAL DEBATE“, „A NEGROID TYPE“, „& A PHOTOGRAPHIC SUBJECT“. Die Texte sind unterschiedlich lang, teilweise in Gedichtform mit zwischen 2 und 8 Zeilen. Die verwendeten Fotografien werden als Aktanten, wie fühlende und handelnde Subjekte, adressiert (Mitchell 2005, 2008; Bosch 2017). In den Bildern ist nun gleichzeitig der rassistische Blick auf die Menschen aus dem Entstehungskontext der Fotografien sichtbar wie auch der Blick von Carrie Mae Weems, der den dargestellten Menschen ihre Objektifizierung zu nehmen und ihre Würde als menschliche Subjekte zurückzugeben sucht. Durch die Du-Ansprache

che sehen die Betrachter*innen die Bilder wie durch Weems Augen, da das „Du“ sich zurückbeziehen muss auf eine interagierende Person. Das „Du“ der Ansprache des Bildes impliziert ein interagierendes „Ich“ auf der Seite der Betrachtenden. Weems stellt mit dieser Serie den historischen, die Gegenwart immer noch prägenden Blick des angloamerikanischen weißen Amerika auf Schwarze Menschen aus. Unter den verwendeten historischen Fotografien sind Bilder versklavter Afroamerikaner, die der Fotograf Joseph T. Zealy 1850 im Auftrag des Harvard-Wissenschaftlers Louis Agassiz aufgenommen hat. Mit ihnen sollten „Rassentypen“ dargestellt und rassistische Theorien untermauert werden.

Die Dargestellten sind zum Teil nackt oder halbnackt abgebildet und sollten eher der Darstellung einer Gattung dienen denn als Individuen gezeigt werden. Durch die Text-Bild-Interaktionen werden mehrere Perspektiven sichtbar gemacht, diese überlagern sich und changieren bei der Betrachtung: Der rassistische Blick, der ursprünglich die Aufnahmen leitete, wird sichtbar, ebenso wie derjenige einer heutigen, involvierten und mitfühlenden Schwarzen Beobachterin. Durch die Vergrößerung und die Ausschnitte, durch den direkten Blick der dargestellten Menschen, die zurückblicken und uns anblicken, erhalten die Bilder für Betrachtende einen Subjektcharakter. Der dehumanisierende Blick auf die Menschen (und in potentiell unendlicher Wiederholung auf die Fotografie) wird durch Weems Bearbeitung einerseits im Sinne einer Zeugenschaft dokumentiert, und andererseits durch die spezifische Art der Ansprache und der Präsentation transformiert. Weems selbst sagte dazu: „I wanted to intervene (...) by giving a voice to a subject that historically has had no voice.“ (MoMA 2020).

Bemerkenswert ist, wie Weems in dieser Serie unterschiedliche Ebenen schafft, diese zusammenführt zu einer einheitlichen Form, sie inhaltlich aber gleichzeitig hart aufeinandertreffen lässt. Die Bilder und Texte der Serie machen deutlich, dass es um eine soziopolitische Sichtweise und um die Behandlung von Afroamerikaner*innen von der Sklavenhaltung bis heute geht. Durch die Fotografien blicken uns aber auch die dargestellten Menschen an, es ist ihr Leid und ihr Widerstand, ihre Frustration und ihre Wut im Bild sichtbar. Weems selbst sagte in einem Interview, es seien Spuren des Widerstands und der Verweigerung zu sehen, die ihr zu zeigen wichtig wären:

In their anthropological way, most of these photographs were meant to strip the subjects of their humanity. But if you look closely, what you see is the evidence of a contest of wills over contested territory, contested terrain—contested by the owner of the Black body and the photographer’s attempt to conquer it vis-à-vis with the camera. (Barbash u. a. 2020, S. 397)

Eine weitere Rahmung, die Weems in dieser Fotoserie vornimmt, erfolgt durch ein ebenfalls historisches Bild am Anfang und, gespiegelt, am Ende der Serie, das eine königlich-stolze Mangbetu-Frau zeigt, die sich mit ihrer Blickrichtung den in der Serie abgebildeten Menschen zuwendet (Abb. 2 und 3). Diese royale Figur fungiert hier als Zeugin; das Bild der königlichen Frau im ersten Bild trägt im Untertitel einen Teil des Serientitels „FROM HERE I SAW WHAT HAPPENED“.

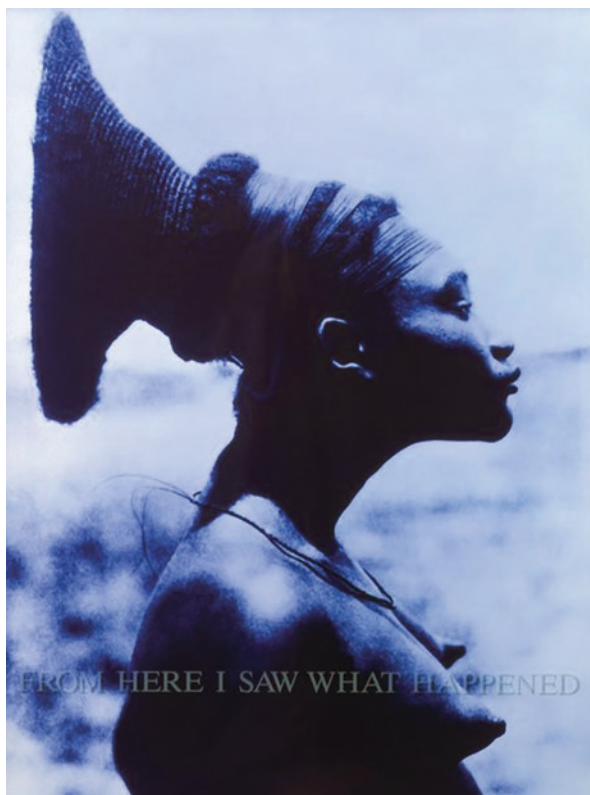


Abb. 2 Ausschnitte aus: *From Here I Saw What Happened and I Cried*. (Weems 1995–96).
 Siehe auch unter: <https://www.moma.org/collection/works/45579>

Unter dem letzten Bild der Serie, in dem die Frau in umgekehrter Richtung blickt, steht als Schlusspunkt „AND I CRIED“. Wie eine historische Doppelung der Künstlerin steht sie für eine teilnehmende, mitfühlende Wiederaneignung der eigenen Schwarzen Geschichte, durch einen Blick, der das Unrecht wahrnimmt und anerkennt.

Die Arbeit ist emblematisch aufgebaut und rekurriert in dieser Form auf eine lange Tradition der Kulturgeschichte. Durch die Bearbeitung der historischen Fotografien, vor allem durch die Wechselwirkungen zwischen dem Titel, den komplexen Bildern und den Aufschriften (inscriptio, pictura und subscriptio), wird der dehumanisierende Blick ausgestellt, seine rassistischen Motive und die strukturelle symbolische Dominanz, die in den pseudowissenschaftlichen Dokumenten normalisiert wurden. Damit greift Weems in die Deutung der Geschichte ein, um nicht nur zu beobachten und zu berichten, sondern um in einem transmedialen Akt künstlerisch zu intervenieren und die Geschichte der Gewalt und Abwertung neu zu lesen – um durch die Art der Geschichtsschreibung die Gegenwart und Zukunft zu beeinflussen. Die eigene Geschichte muss vom eigenen Standpunkt aus erzählt werden; nur so ist es möglich,

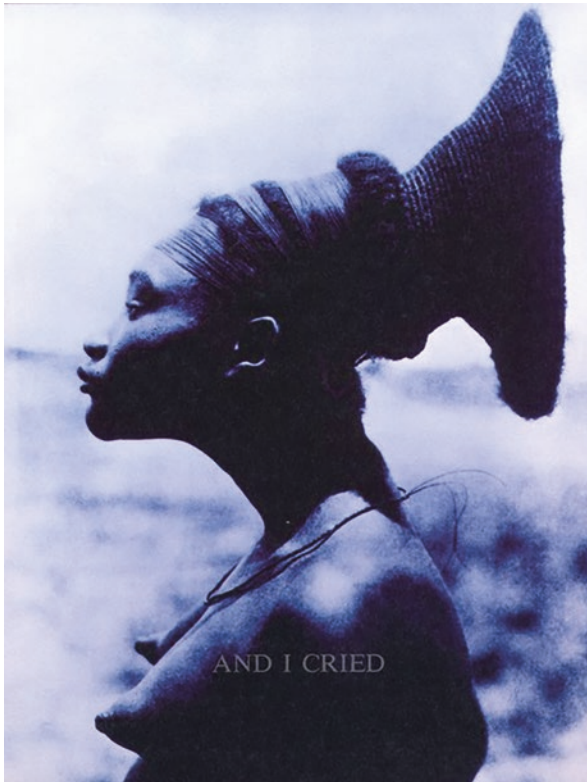


Abb. 3 Ausschnitte aus: *From Here I Saw What Happened and I Cried*. (Weems 1995–96).
 Siehe auch unter: <https://www.moma.org/collection/works/45579>

sich von den historischen Traumata und dem tief in der Gesellschaft und im kollektiven Körper ‚eingeleibten‘ Unrecht zu lösen. Die Serie entfaltet ihre Wirkung als Collage aus vergangenen und gegenwärtigen Perspektiven, wie eine Überkreuzung unterschiedlicher, ja, gegensätzlicher Blicke, die eine ganz neue Aussage zur Geschichte hervorbringt. Damit wird Historisches dekonstruiert und in bedeutungsverändernder Weise rekonstruiert. Eine Wiederaneignung der eigenen Geschichte der Unterdrückung, aber auch der eigenen *agency* wird erarbeitet, der fühlenden und handelnden Subjektivität, die beansprucht, erkannt und anerkannt zu werden.

Carrie Mae Weems geht es in ihren Arbeiten neben der Thematisierung der kollektiven Geschichte auch um die Wiederaneignung ganz alltäglicher, unaufgeregter Vorgänge in der Lebenswelt: Gemeinschaftsgefühl, das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, Familienleben, Freundschaft zwischen Frauen. Auch bei diesen Themen wird eine Befreiung vom weißen Blick angestrebt und künstlerisch-experimentell ein forschender Blick der Schwarzen Frau auf soziale Beziehungen entwickelt. Weems hat wie erwähnt neben ihrer Ausbildung in den Künsten auch ein Interesse an sozialen Praktiken sowie an soziologischen Methoden

der teilnehmenden Beobachtung dieser Praktiken. Charakteristisch für diese Methoden ist, dass frau als Forschende das Verhältnis von Nähe und Distanz zum Gegenstand ausbalancieren muss, was im Forschungsprozess große Herausforderungen mit sich bringen kann. Für Weems Arbeiten ist nun typisch, dass das Thema Nähe und Distanz darin verhandelt wird, und sowohl leidenschaftliche Involviertheit wie auch objektivierende Abstandnahme sichtbar werden. Ihre Arbeiten balancieren diese beiden Pole aus, nicht etwa indem sie Nähe und Distanz durch eine Kompromissbildung neutralisieren und auf einen mittleren Abstand zum Gezeigten bringen, sondern indem beide Haltungen, parteinehmende Nähe und objektivierender Abstand, gleichermaßen intensiv und radikal verfolgt werden und ihren Ausdruck finden. Gut sichtbar wird dies am folgenden Beispiel ihrer Foto-Kunst, einer erzählerisch-konstruktiven Arbeit, die soziale Praktiken nicht nur scharf beobachten und reflektieren, sondern diese auch neu zu schöpfen sucht.

In der *Kitchen Table Series* experimentiert Weems mit Formen der Darstellung von Afroamerikaner*innen, um neue Vor-Bilder jenseits eingeübter Sehweisen zu schaffen. Dabei nutzt sie einen realistisch-dokumentarischen Standpunkt, der aber gleichzeitig fiktive Elemente enthält und darüber zu einer Intensivierung der Aussage kommt. Ähnlich wie literarische Texte es vermögen, bringen die Fotos der Serie authentische Eindrücke, Erlebnisse und Zusammenhänge besonders gut auf den Punkt, gerade weil sie als konstruierte Ensembles Fiktionen enthalten.

In der Publikation der *Kitchen Table Series* (Weems 2022) sind der großformatigen Fotoserie literarische Texte zur Seite gestellt, die eine tragische Liebesgeschichte zwischen einem Mann und einer Frau erzählen. Die Texte und die Bilder wechseln sich auf unterschiedlichen Seiten ab, sie haben im Grunde das gleiche Thema, doch beziehen sie sich nicht direkt aufeinander und passen auch nicht wirklich zusammen. Herzstück der Fotoserie ist der Küchentisch, an dem Beziehungen gelebt, Debatten ausgetragen, Familienleben organisiert und mit Freundinnen gefeiert wird (Abb. 4). Für ihre Inszenierungen setzt Weems verschiedene Protagonist*innen ein, neben Nachbarn und Freund*innen auch Menschen, die sie



Abb. 4 Ausschnitte aus der *Kitchen Table Series* (Weems 2022)

auf der Straße kennengelernt hat. Ihr eigener Körper, den sie als Muse ihrer Arbeit bezeichnet, ist auf vielen Bildern der Serie zu sehen, agierend und teilnehmend im Bild, und distanznehmend als Fotografin zugleich – was eine subkutan wahrnehmbare Spannung in den Arbeiten schafft. Unter dem grellen, objektivierenden Licht einer Lampe, die auf den Küchentisch scheint, sind Menschen in Gesprächen und in schweigenden Beziehungen zu sehen, ein Mann und eine Frau, die miteinander sprechen oder auch nicht kommunizieren, eine Frau und ihre Tochter bei den Hausaufgaben, Frauen, die in fröhlicher Gesellschaft Karten spielen und vieles mehr. Die Bilderserie hat eine offene Struktur und ein experimentelles Setting. Die Szenen auf den Fotos sind keine Schnappschüsse, wie bei dem Thema angenommen werden könnte, sondern sichtbar arrangiert. Nur wenige ausgewählte Objekte lenken den Blick von den Menschen ab. Alles was zu sehen ist, ist auf das Wesentliche reduziert, und mit dem hellen Licht und den starken Kontrasten der Schwarz-Weiß-Fotografien wirkt es wie einem abstrahierenden Blick ausgesetzt. Mit Vilém Flusser könnte man sagen, die Verwendung des Schwarz-Weiß-Formats unterstreicht die objektivierende Wirkung einer Fotografie, denn nach Flusser wirken die S/W-Bilder theoretischer, abstrakter, wie Kommentare zu Texten, die mit Begriffen und Kategorien arbeiten (Flusser 1999, S. 14–15). Die dargestellten Szenen scheinen zwar eine Intimität des privaten Raums zu vermitteln, bewahren aber durch ihre nüchterne Ästhetik gleichzeitig eine deutliche Distanz zu den dargestellten Szenen, sie fungieren im Bild als Hinterbühnen und Vorderbühnen zugleich (Goffman 1994). Die Texte in der *Kitchen Table Series* erzählen aus unterschiedlichen Perspektiven, oft aus der Sichtweise der Frau, dann derjenigen des Mannes sowie schließlich aus der Perspektive ihrer Tochter. Es sind Ausschnitte einer Beziehung; die Perspektiven auf das Geschehen stimmen nicht überein, enden gar völlig dissonant.

Carrie Mae Weems ist zugleich Fotografin und Hauptdarstellerin. Durch ihre mehrfachen Rollen, die eine Innen- und eine Außenperspektive der dargestellten Szenen enthalten, entsteht ein expressives Wechselspiel zwischen Fremdheit und Vertrautheit, zwischen Nähe und Distanz. Weems hat diese Szenen mit ästhetischer Strenge und einem objektivierenden Blick entworfen; gleichzeitig ist sie aber involviert, steht oft im Zentrum der Szenerien. Weems erforscht in dieser Serie Geschlechterbeziehungen, verschiedene Emotionen sowie Formen der Kommunikation und Nicht-Kommunikation. Solidarität, Wärme und dynamische Bewegung sind vor allem in den Beziehungen zwischen Frauen zu sehen. Zwischen Mann und Frau scheint oft Erstarrung, Selbstversunkenheit und Kommunikationsverweigerung zu herrschen. Die Foto-Texte offenbaren wie mit einem sozialwissenschaftlichen Blick typische soziale Situationen. Sie stellen verdichtete visuelle Beobachtungskategorien zur Verfügung, und können dementsprechend als eine Art visuelle Begrifflichkeit gelesen werden (Tinapp 2019). Sie analysieren, sie kommentieren und ironisieren soziale Verhältnisse. Mit ihrer visuell-experimentellen Sprache vermögen sie Unsagbares auszudrücken und ein *punctum* im Sinne Roland Barthes (1985) zu schaffen, mit einer Bildaussage, die uns als Betrachtende trifft, uns einen Stich, eine Wunde zufügt. Dabei vermeidet Weems allzu Offensichtliches und setzt das Sublime ins Bild. Die Szenen der

Serie wirken kühl, manchmal wie eingefroren. Die beigefügten Texte hingegen sind subjektiv und intensiv, mal beschreibend, mal derb, mal verzweifelt oder in endlosen atemlosen Sätzen Gefühle der Krise und der Selbstdissoziation ausdrückend. Es wird aus der Perspektive der dritten Person erzählt, objektivierend, auch wenn der Inhalt jeweils persönliches Erleben eines „Ich“ impliziert. Die Serie erzählt ausschnitthaft die Geschichte einer emanzipierten Schwarzen Frau und die eines afroamerikanischen Mannes, der mit dem Erfolg der Frau nicht zurechtkommt und sich selbst verliert, sowie des Kindes der beiden, das die Konflikte der Eltern erlebt, verzweifelt und in eine Phantasiewelt flüchtet. Durch die verschiedenen Perspektiven in den Texten und Bildern, die sich überkreuzen oder verfehlen, wird eine wahrnehmbare Spannung aufgebaut. Die Kühle der Bilder und die Intensität der hitzigen Texte erzeugen eine rätselhafte Ungleichzeitigkeit. Die Bilder der komplexen Serie richten sich vornehmlich an die eigene, afroamerikanische Community, haben aber ihren Weg in die ganze Welt gefunden.

In der Fotoserie *Not Manet's Type* geht es um intersektionale Ungleichheiten, um Geschlechterstereotype und Schönheitsideale in der Kunst und Kunstgeschichte (Vgl. hooks 2000; Piper 2006; Allerstorfer 2017). Schwarze weibliche Körper haben in der Hochkultur kaum idealtypische Vorbilder. Auf solche kulturellen Fehlstellen weisen Weems Arbeiten, wie erwähnt, hin. Auch in dieser Serie ist sie Darstellerin und Fotografin zugleich, zeigt damit verschränkte Perspektiven und übt Kritik an den Sujets und Darstellungsweisen von Frauen von bekannten Künstlern der klassischen Moderne. Die Serie enthält fünf Bilder, die alle eine in einem runden Spiegel erscheinende Schwarze Frau (von Weems selbst dargestellt) zeigen, in ihrem Schlafzimmer am Bett stehend oder sitzend, in Gedanken versunken, oder auf dem Bett liegend (Abb. 5). Die in sich gekehrte nackte oder wenig bekleidete Frau, wie abwesend in der Selbstbetrachtung, teils in einem Spiegel reflektiert, ist im Grunde ein typisches Sujet der klassischen Moderne, das ikonische Standards gesetzt hat. Es geht Weems allerdings weniger um das Zitieren großer Vorbilder als um eine Kritik derselben. Die Fotos sind jeweils von einem kurzen Text in lyrischer, ungeremter Form begleitet, der in der Ich-Perspektive formuliert



Abb. 5 Serie *Not Manet's Type*. Im Detail einsehbar unter: <http://carriemaeweems.net/galleries/not-manet.html>

ist. Der dargestellte Schwarze Körper ist damit dreifach im Bild, von innen (Text) wie von außen (vor und hinter der Kamera), wobei die Kamera von der Person geführt wird, die auch spricht.

Das erste Bild der Serie zeigt eine in einem runden Spiegel reflektierte, fast nackte Frau, die in ihrem Schlafzimmer mit dem Rücken zum Betrachter am Bett steht. Der Spiegel als zweiter Rahmen im Bild gibt diesem eine doppelte Perspektive, einen doppelten Rahmen. Ein Bild im Bild wird erzeugt. Der Spiegel steht auf einer Kommode, auf der eine weiße Vase mit Blumen steht. Der Text zum ersten Bild lautet:

STANDING ON SHAKEY GROUND
I POSED MYSELF FOR CRITICAL STUDY
BUT WAS NO LONGER CERTAIN
OF THE QUESTIONS TO ASK

Der Text erweckt zunächst den Eindruck, eine kritische Selbstunsicherheit der Frau in der Betrachtung des eigenen Körpers anzusprechen (‘I posed myself for critical study’); doch bei näherem Hinsehen thematisiert er den gesellschaftlichen Rahmen, der diese Selbstunsicherheit erzeugt (‘standing on shakey ground’) und stellt diesen Rahmen in Frage (‘but was no longer certain of the questions to ask’).

Das zweite Bild der Serie enthält den Hinweis auf das zentrale Thema der Serie. Der Aufbau des Bildes ist ähnlich wie beim ersten. Doch die Blumen sind weg, die Kommode steht bloß vor unserem Auge. Das Licht im Bild ist kontrastreicher, die Schatten auf dem Körper der Frau wirken tiefer. Auch die Spiegelung der Blume fällt weg, so wird der geführte Blick auf das Bild direkter, weniger abgelenkt. Zu dieser Fotografie gehört der folgende Text:

IT WAS CLEAR I WAS NOT MANET’S TYPE
PICASSO – WHO HAD A WAY WITH WOMEN –
ONLY USED ME & DUCHAMP NEVER
EVEN CONSIDERED ME

Der Text setzt das sprechende Ich in eine Relation mit einigen der bekanntesten Künstler der klassischen Moderne: Manet, Picasso, Duchamp. Das Sprechen aus der Ich-Perspektive scheint aber nicht nur die eigene Person zu meinen, sondern geht darüber hinaus und bezieht Frauen im Kollektiv ein, auch wenn gleich darauf wieder von einem (abstrakten, doch involvierten) „me“ die Rede ist (‘who had a way with women – only used me’). Insbesondere spricht der Text aber über Schwarze Frauenkörper (‘not Manet’s type’), die in den ikonischen (Vor-)Bildern der klassischen Moderne nicht enthalten oder wieder vergessen worden sind. Auch hier überlagern sich Perspektiven: Die der individuellen Sprecherin mit der Perspektive von Schwarzen Frauen sowie von Frauen generell, die benutzt oder nicht angemessen dargestellt wurden.

Im dritten Bild der Serie ist die Frau ebenfalls von vorne zu sehen. Sie sitzt auf dem Boden, an den Bettrand angelehnt und den Betrachtenden zugewandt. Es sind starke Licht- und Schattenkontraste auf dem Bett und dem Körper der Frau zu

sehen. Der Text zum Bild bezieht sich in ironischer Weise auf die Darstellung von Frauen bei Willem de Kooning und äußert eine gewisse Erleichterung, von ihm nicht involviert, nicht abgebildet zu sein:

BUT IT COULD HAVE BEEN WORSE
IMAGINE MY FATE HAD
DE KOONING GOTTEN
HOLD OF ME

Es ist die Frau im Foto, die zu uns spricht, und die erleichtert ist, dass sie von de Kooning verschont wurde, weil sie den stark verzerrenden und entstellenden Darstellungsformaten entgangen ist (,imagine my fate‘). Weems lagert hier wieder verschiedene Perspektiven übereinander: Die der fotografierten Frau, den Blick der Fotografin, die Perspektive von Frauen im Allgemeinen. Zusammen geben diese verschiedenen Blickweisen der Arbeit ihre Tiefe.

Auf dem vierten Bild ist nun die Frau wieder von vorne zu sehen. Sie sitzt aufrecht auf dem Bett, mit einem untergeschlagenen Bein und trägt ein schwarzes Trägertop oder Nachthemd. Die Blumen und deren Reflexion im Spiegel sind nun wieder im Vordergrund des Bildes zu sehen, was dem Ganzen eine lebendigere Atmosphäre verleiht. Der Text, der sich auf das Bild bezieht, vollzieht einen Sprung von der Kritik hin zu einem utopischen Entwurf, der sich ablöst von den dominanten Bildern der klassischen Moderne und eigene sucht, ins Unbekannte geht:

I KNEW, NOT FROM MEMORY,
BUT FROM HOPE, THAT THERE WERE OTHER
MODELS BY WHICH TO LIVE

Hier behauptet sich das lyrische Ich gegen die Einseitigkeit von ikonischen Körperbildern in der Kunst, und erwähnt Vorbilder, die aus der eigenen Hoffnung und Phantasie geschöpft und gegen die Fehlstelle gehalten werden. Spätestens hier entwickelt diese Serie von Foto-Texten eine große Kraft. Was als zweifelnde Selbstbetrachtung begann, sich dann auf den gesellschaftlichen Rahmen des Kunstsystems bezog, entwickelt eine selbstbewusste Kritik gegenüber den ikonischen Bildern der Moderne, um diesen dann eigene Rollen- und Körpermodelle als afro-amerikanische Frau entgegenzusetzen.

Auf dem letzten Bild liegt die Frau nackt auf dem Bett. Das Fenster hinter dem Bett, das auf den anderen Bildern der Serie dunkel ist, ist nun wie von Tageslicht erleuchtet. Der Text zu dem Bild nimmt Bezug auf Frida Kahlo und Diego Rivera und thematisiert ungleiche Chancen von Männern und Frauen im Kunstbetrieb. Wie Frida, die ununterbrochen und schön malt, liegt die Frau im Bild auf dem Bett. Das Verhältnis von Frida und Diego wird folgendermaßen kommentiert:

I TOOK A TIP FROM FRIDA
WHO FROM HER BED PAINTED INCESSANTLY – BEAUTIFULLY
WHILE DIEGO SCALED THE SCAFFOLDS
TO THE TOP OF THE WORLD

Methodisch wäre anzumerken, dass die wichtigsten Aussagen dieser Serie in den Begleittexten zu den Bildern stecken. Die ästhetische Kraft allerdings wird aus der Interaktion zwischen Bildern und Texten geschöpft, und entsteht zusätzlich aus dem Umstand, dass das poetische Ich der Texte nicht nur spricht, sondern selbst bildermächtig und schöpferisch ist.

Die Leerstelle, der Mangel an ikonischen Bildern afroamerikanischer Frauen und die Notwendigkeit, diesem Mangel etwas entgegenzusetzen, treibt die Arbeiten von Weems an. Zuletzt sei auf ein weiteres bildschöpfendes Beispiel von Carrie Mae Weems verwiesen, das die Körper afroamerikanischer Frauen nicht als Opfer, nicht in ihrer strukturellen Benachteiligung zeigen will, sondern prächtig und königlich in Szene setzt. Es geht um andere „ways of seeing“ (hooks 1995 und 2021) von farbigen Frauen, die traditionelle Sehgewohnheiten auflösen und anstatt der selbstverständlichen Darstellung von Benachteiligung die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf eine Ästhetik der Fülle und Pracht lenkt.

Auf der Fotografie (Abb. 6) ist die Sängerin Mary J. Blige zu sehen, die Weems elegant und opulent inszeniert hat. Es sind neben der menschlichen Figur vielseitige kunstgeschichtliche Anspielungen sowie Inszenierungen von ästhetischen Codes zu sehen. Mary J. Blige (Queen B) ist mit Edelsteinen, Perlen und einem Pelz geschmückt und betrachtet ihre Schönheit in einem ovalen, samtbezogenen Spiegel. Bewusst werden von Weems verschiedene historisch-royale Stilelemente eingesetzt, wie Schmuck, Kristall und silberne Leuchter, frische Pfingstrosen und üppige Rosen, die ovalen Rahmen mit der Krone und dem Diadem, Anspielungen auf hohen gesellschaftlichen Status und dessen Darstellung in Arbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa. Materialien und Objekte vermitteln eine gesättigte Opulenz europäischer historischer Eliten. Daneben wird ein Kopfschmuck der Bambara aus Mali verwendet, der in seinem kulturellen Kontext auf Wohlstand



Abb. 6 *Queen B (Mary J. Blige)*, (MoMA 2020)

deutet, sowie eine geschnitzte Ebenholzfigur aus Nigeria, die auf dem Kaminsims zu sehen ist. Vor Queen B ist ein Schachspiel zu sehen, in einem finalen Spielstadium, ein Spiel, das als Metapher für Geist und kluge Strategie gelesen werden kann. Im Bildvordergrund befindet sich ein halber Laib Brot und Käse sowie lässig auf dem Tisch arrangiertes Obst. Dieser von Weems gezeigte Raum ist voller Insignien von Eleganz, Wohlstand und Macht und bringt neue soziale Positionierungen und gesellschaftliche Identitäten hervor. Dabei verwendet Weems auch Elemente mit scheinbar widersprüchlicher Zeichenhaftigkeit, wie den Designer-Trainingsanzug, der zusammen mit Pelz und Hochsteckfrisur auftritt und dabei die souveräne Präsenz und Schönheit der Frau unterstreicht. Dieses Bild der Queen B, das neue ästhetische Maßstäbe setzt, wurde von der Wiener Staatsoper für die Reihe „Der Eiserne Vorhang“ ausgewählt und in den Jahren 2020/21 einige Monate lang großformatig auf einem „eisernen“ Bühnenvorhang gezeigt, der vor und nach Aufführungen sowie in den Pausen für das Publikum zu sehen war. Die kostbare Szenerie mit der eleganten Frau in der Mitte fügte sich in die Pracht des Wiener Opernhauses gut ein. Gleichzeitig geht es Weems um die Neudefinition und Eroberung von sozialen Räumen: Wer darf welchen Raum auf welche Weise benutzen? Wie wird der Raum konstruiert und wie spiegeln sich Strukturen sozialer Ungleichheit in der Definition und Nutzung von Räumen? Weems' Bild verweist nostalgisch auf romantische und klassische Kunst und Kultur. In all seiner Opulenz enthält es aber gleichzeitig bildliche Hinweise für die ungleiche Geschichte der Kulturen, Rassen und Geschlechter. Es sprengt die historischen und gegenwärtigen visuellen Narrative, indem es Schwarzen Stil und Klasse im symbolträchtigen Umfeld der Oper ins Rampenlicht rückt. Damit schafft Weems Schwarzen Frauen eine starke Präsenz im Zentrum der weißen Hochkultur, wo sie bislang keinen Platz hatten. Ihre Arbeiten sind als ästhetische und politische Intervention zu lesen und kreieren innovative Weisen des Sehens.

Weems kann mit ihrer Fotografie viel mehr als nur Szenerien abbilden, ihre Bilder leisten wie Rankines Texte *kulturelle Arbeit*. Sie führt teilnehmende Beobachtungen durch und findet eine künstlerische Form, die selbstverständliche, naturalisierte Gesellschaftsstrukturen sicht- und erlebbar macht und politische Impulse für den Wandel dieser Strukturen setzt. Ihre Arbeiten enthalten komplexe künstlerische wie politische Aussagen, die beanspruchen, soziopolitische Praktiken und zivilgesellschaftliche Diskurse zu verändern. Sie vermögen es, das vermeintlich Utopische erreichbar zu zeigen. Wie die Lyrik Rankines wagen ihre Arbeiten den Versuch der Re-Konfiguration soziopolitischer Landschaften durch intensive, komplexe, und doch breit rezipierbare foto-textuelle Interventionen.

4 Fazit

Rankines und Weems' Text-Bild-Kollagen intervenieren in häufig polemisch geführte öffentliche Diskurse der Gegenwart, die – jenseits ebenso höflicher wie distanzierender Evasion – häufig nicht Rekurs nehmen auf Protokolle des ‚zivilen Anstands‘. Ihre Arbeiten verlangen als ästhetische Interventionen ein Zur-Kenntnisnehmen

einer Schwarzen Weise des In-der-Welt-Seins. Menschen, die sich alltäglichen rassistischen Diskriminierungen ausgesetzt sehen, finden in den Arbeiten der beiden Künstlerinnen einen Ausdruck für ihre historischen und aktuellen Erfahrungen von Unrecht und Leid. Sie werden ermutigt und ermächtigt, mit neuen Praxen an der Veränderung des Status quo zu arbeiten. Damit verknüpft ist auch die berechnete Forderung, an den privilegierten Orten des sozialen Raums Platz zu schaffen für bislang weniger Privilegierte. Weems' Arbeiten etwa beanspruchen durch Inhalt und Form ihren angemessenen Status in der Hochkultur. Sie fordern, auch für andere afroamerikanische Künstler*innen, eine gute Portion vom „symbolischen Kapital“ (Bourdieu 2000/1974), das in Museen, Opernhäusern, im Literatur- und Kunstsystem distribuiert wird. Die Arbeiten beider Künstlerinnen verlangen mit ihren je eigenen Strategien der Aufmerksamkeitslenkung von ihrem weiß gelesenen Publikum, über das Sein und das Erleben von Afroamerikaner*innen innerhalb nach wie vor rassistisch geprägter sozialer Strukturen zu lernen und diese rassistischen Strukturen nicht nur zu verstehen und nachzuvollziehen, sondern ihre eigene Verstrickung darin anzuerkennen, um Platz für Neues zu schaffen.

Rankines Lyrik adressiert die Notwendigkeit tragfähiger ziviler Protokolle der Deliberation, die über unterschiedliche Interessen hinweg Bestand haben. Sie *fordert* einen Rekurs auf Formen des ‚zivilen Anstands‘, macht diesen zum Thema und *unternimmt* ihn auch selbst. Das zeigt sich nicht zuletzt in Rankines eigener Öffentlichkeitsarbeit. Ihre öffentlichen Auftritte fördern die Bekanntheit der Autorin, deren Buchpublikationen insbesondere in den USA aber auch international hohe Verkaufszahlen erreicht haben. Sie bieten ihr eine Bühne für eine paratextuelle Performanz, die den Impuls ihrer Poetik, die Aufmerksamkeit ihres Publikums auf die jeweils eigenen Verstrickungen in rassifizierte Diskurse und die Perpetuierung entsprechend irritierender Begegnungen zu richten, verstärkend aufnimmt (vgl. Frisina 2020, S. 152–158). Auch die foto-textuelle Performativität von Weems' Arbeiten zeigt den Betrachtenden Spuren der Herrschaftsgeschichte auf, die sich in ihr Denken und ihre Wahrnehmung eingeschrieben haben. Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, Rankines und Weems ästhetische Strategien der Aufmerksamkeitslenkung, insbesondere auch die transmediale Nutzung von Text- und Bildmaterial, als Beitrag zu einer staatsbürgerlichen *Ermächtigung* in Zeiten extremer öffentlicher Polarisierung zu lesen. Rankines Arbeiten setzen auf die lyrische Reartikulation von Formen ‚zivilen Anstands‘ im Angesicht von Aggression und Angst. Weems' Arbeiten beanspruchen eine staatsbürgerliche Ermächtigung, die den seit Mitte der 1960er Jahre garantierten doch nur bedingt umgesetzten Rechten einer gleichberechtigten Teilhabe an politischen, kulturellen und ökonomischen Chancen und Ressourcen der Zivilgesellschaft entspricht. Die Notwendigkeit einer sozialen Transformation wird durch die ästhetischen Strategien und ästhetischen Kompositionen der Arbeiten plausibel und greifbar gemacht. Im Sinne von John Dewey erschaffen sie „new signs and symbols for the democratic art of communication“ (Bieger 2020). *Durch* ihre Ästhetik wirkt Rankines und Weems Kunst als politische Kommunikation in die Öffentlichkeit und zeigt damit die Begrenzungen der häufig vertretenen Annahme auf, die Kunst sei autonom und zweckfrei (Karstein/Zahner 2016; Siegmund 2019). Künstler*in-

nen haben einen gesellschaftlichen Standort, und sie haben konkrete Erlebnisse und Erfahrungen, die innerhalb historisch geprägter Strukturen verortet sind, und die sie in ihrer Kunst ästhetisch durcharbeiten.

Kunst ist eine Akteurin der symbolischen Ordnung, bezieht sich auf und ändert die symbolische Ordnung – spielt also zwangsläufig auch eine politische Rolle (Emmerling/Kleesattel 2016). In der Gegenwart positionieren sich viele Künstler*innen in ihren Arbeiten dezidiert politisch, indem sie die großen gegenwärtigen Themen wie soziale Ungleichheit, Umwelt- und Nachhaltigkeitsfragen aufgreifen und auf ihre je eigene, künstlerische Weise bearbeiten. Aktivismus und Kunst widersprechen sich nicht. Die Eigengesetzlichkeit des Kunstsystems ist keine absolute, sie ist durch Wechselwirkungen und Verflechtungen eingegrenzt, auch wenn das künstlerische Feld eine eigendynamische Struktur mit Positionen, Ressourcen, Regeln und Rollen aufweist. Die Arbeiten von Weems und Rankine sind symptomatisch für einen Wandel des Kunstsystems (Ullrich 2021). Sie beziehen sich nicht nur auf andere künstlerische Arbeiten, sind auch nicht ausschließlich auf Erfolge im System der Kunst ausgerichtet, sondern sind so angelegt, dass sie darüber hinaus in die Gesellschaft wirken. *Mit* ihren ästhetischen Strategien und Ansprüchen sind sie politisch und beanspruchen politische Wirksamkeit. Sie transportieren ihre politischen Impulse aber über mehrschichtige, ambivalente und rätselhafte Elemente. In der jeweils eigenen, ästhetisch anspruchsvollen Form, die den politischen Inhalt erst als solchen hervorbringt und stark macht, werden Beobachtungen und Impulse verdichtet und schaffen ein starkes *punctum* (Barthes 1985), das die Rezipient*innen trifft und in den Prozess des Schaffens von „new signs and symbols“ einbezieht. Eine Beschreibung der kulturellen Arbeit von Rankines Texten und Weems Arbeiten, die sie lediglich als Teil öffentlicher kommunikativer Strömungen identifiziert, griffe angesichts ihrer sprachlichen und bildlichen Macht daher zu kurz. Sie würde auch die Öffentlichkeit als Forum kommunikativer Flüsse nur ungenügend fassen. Das Verständnis nicht nur einer spezifischen kulturellen Öffentlichkeit, sondern von künstlerischen Interventionen in deliberative Öffentlichkeiten – die Meinungsbildungsprozesse ermöglichen und letztlich auch Wahlentscheidungen berühren – erscheint uns angemessener.

In den Analysen von Rankines und Weems' Text-Bild-Konstellationen haben wir nachgezeichnet, wie ästhetische Praktiken soziale Zusammenhänge, an denen sie selbst Teil haben, reflektieren und rekonfigurieren. Die Stärke und der Wert künstlerischer Produktionen liegt in ihrem Potential der ästhetischen Rekonfiguration soziopolitischer Landschaften, welche die Frage, was es unter den historisch geformten gegenwärtigen Bedingungen der Ungleichheit bedeuten kann zu leben, zu wachsen, zu straucheln und zu sterben, wesentlich prägen. Aus *close readings* kultureller Produktionen generierte Einsichten ermöglichen Perspektiven, die die empirischen Wissenschaften im Interesse der regelbasierten Produktion von Objektivität ausschließen (Daston/Galison 2010): Es sind Perspektiven, die soziale Bedingungen und den Blick von spezifischen Standpunkten aus berücksichtigen und so wichtige Ergänzungen zum empirisch abstrahierten, generalisierten „Blick von nirgendwo“ der empirischen Wissenschaften liefern (Kley 2016). Die

öffentlichen Interventionen von Rankines und Weems Arbeiten in die unbewusste Grammatik und alltägliche Performativität des Rassismus lesen wir darüber hinaus als wirksame Strategie zur Wiederbelebung des deliberativen Austauschs in demokratischen Prozessen. Die ethische Dimension dieser Arbeiten sehen wir in ihrem Engagement für:

1. die Entwicklung neuer Zeichen und Symbole, die in der diskursiven demokratischen Interaktion benötigt werden
2. das Lernen aus Perspektiven, die soziohistorisch auf unterschiedliche Weise geprägt wurden
3. die Verlangsamung und Fokussierung der Wahrnehmung
4. die Aufmerksamkeitslenkung auf eine Reflexion der eigenen Verstrickungen in die Genealogien der Ungleichheit
5. die Schaffung neuer anspruchsvoller (Vor-)Bilder und einer Vorstellung von erweiterten Handlungsmöglichkeiten

Nicht zuletzt tragen diese künstlerischen Interventionen in die Öffentlichkeit dazu bei, auf zivile Weise kommunikative Prozesse, „the complicated mess of a true conversation“, zu navigieren – was insbesondere in Zeiten des Konflikts ein Herzstück demokratischer Öffentlichkeiten ist.

Literatur

- Allerstorfer, Julia: The West and the Rest? De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n). In: Julia Allerstorfer/Monika Leisch-Kiesl (Hg.): *Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*. Bielefeld 2017, 29–46.
- Barbash, Ilisa/Rogers, Molly/Willis, Deborah: *To Make Their Own Way in the World. The Enduring Legacy of the Zealy Daguerreotypes*. Cambridge, MA/New York 2020.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1985.
- Bieger, Laura: What Dewey Knew. The Public as Problem, Practice, Art. In: *European Journal of American Studies* 15/1 (2020), 1–14.
- Bosch Aida/Mautz Christoph: Für eine ästhesiologische Bildhermeneutik, oder: Die Eigenart des Visuellen. Zum Verhältnis von Text und Bild. In: Hans-Georg Soeffner/Deutsche Gesellschaft für Soziologie (Hg.): *Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen zum 35. DGS-Kongress in Frankfurt am Main*. Bd. 2, Cd-Rom. Wiesbaden 2012.
- Bosch, Aida: Das Bild als Aktant. Theoretische und methodologische Implikationen des Visuellen. In: Hans-Georg Soeffner/Michael Müller (Hg.): *Das Bild als soziologisches Problem*. Weinheim/Basel 2017.
- Bosch, Aida/Pfütze Hermann: *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*. Wiesbaden 2018.
- Bourdieu, Pierre: *Zur Soziologie der symbolischen Formen* [1974]. Frankfurt a. M. 2000.
- Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst? Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie* [1981]. Frankfurt a. M. 2014.
- Copeland, Huey: Spectors of History [2014]. In: Sarah E. Lewis/Christine Garnier (Hg.): *Carrie Mae Weems. Essays and Interviews. October files 25*. Cambridge/London 2021, 7–14.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objectivity*. Cambridge, MA. 2010.
- Dewey, John: *The Public and Its Problems: An Essay in Political Inquiry* [1927]. Ed. Melvin L. Rogers. Athens, Ohio 2016.

- Emmerling, Leonhard/Kleesattel, Ines (Hg.): *Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*. Bielefeld 2016.
- Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 1999.
- Frisina, Kyle C.: From Performativity to Performance. Claudia Rankine's *Citizen* and Autotheory. In: *Arizona Quarterly* 76/1 (2020), 141–166.
- Goffman, Erving: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation* [1967], Frankfurt a. M. 1994.
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Frankfurt a. M. 2022.
- Hall, Stuart: *Writings on Media: History of the Present*. Durham 2021.
- Haraway, Donna J.: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham 2016.
- Hillenbach, Anne-Kathrin: *Fotografie und Literatur. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld 2012.
- hooks, bell: Talking Art with Carrie Mae Weems. In: bell hooks (Hg.): *Art on my Mind. Visual Politics*. New York 1995, 74–93.
- hooks, bell: *Feminism is for Everybody. Passionate Politics*. Cambridge, MA 2000.
- hooks, bell: Diasporic Landscapes of Longing [1994]. In: Sarah E. Lewis/Christine Garnier (Hg.): *Carrie Mae Weems. Essays and Interviews. October files 25*. Cambridge/London 2021, 15–23.
- Jackson, Virginia/Prins, Yopie (Hg.): *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore 2014.
- Karstein, Ute/Zahner, Nina Tessa: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden 2016.
- Kley, Antje: Literary Knowledge Production and the Natural Sciences in the US. In: Simone Knewitz/Christian Klöckner/ Sabine Sielke (Hg.): *Knowledge Landscapes North America*. Heidelberg 2016, 153–177.
- Latour, Bruno: Why Has Critique Run out of Stream? From Matters of Fact to Matters of Concern. In: *Critical Inquiry* 30 (2004), 225–248.
- Lewis, Sarah E./Garnier, Christine (Hg.): *Carrie Mae Weems. Essays and Interviews. October files 25*. Cambridge/London 2021.
- Mitchell, William J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München 2005.
- Mitchell, William J.T.: *Bildtheorie*. Frankfurt a. M. 2008.
- MoMa: Carrie Mae Weems. From Here I Saw What Happened and I Cried 1995–96 (2020), <https://www.moma.org/collection/works/45579> (21.03.2024).
- Piper, Adrian: Die dreifache Verleugnung farbiger Künstlerinnen. In: Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006, 315–329.
- Plessner, Helmuth: *Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften III*. Frankfurt a. M. 2003.
- Rajewski, Irina: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002.
- Rankine, Claudia: *Don't Let Me Be Lonely. An American Lyric* [2004]. New York 2014.
- Rankine, Claudia: *Citizen. An American Lyric* [2014]. New York 2015.
- Rankine, Claudia: *Just Us. An American Conversation* [2020]. New York 2021.
- Rankine, Claudia: Claudia Rankine. About (2024), <http://claudiarankine.com/about/> (21.03.2024).
- Rogers, Melvin L.: Introduction. Revisiting *The Public and Its Problems*. In: Melvin Rogers, (Hg.): *The Public and Its Problems. An Essay in Political Inquiry by John Dewey*. Athens, Ohio 2016, 1–46.
- Siegmund, Judith: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2019.
- Sollors, Werner: *Ein Kind in Bergen-Belsen/Un bambino a Bergen-Belsen*. Venezia 2022.
- Solway, Diane: Mary J. Blige and Carrie Mae Weems in Conversation. On Race, Women, Music and the Future (2017), <https://www.wmagazine.com/story/mary-j-blige-mudbound-carrie-mae-weems-photographs-w-magazine-art-issue> (21.03.2023).
- The Racial Imaginary Institute: About (2023), <https://www.theracialimaginary.org/about> (21.03.2024).

- Tinapp, Sibylla: *Eine fotografische Ethnografie zu Veränderungen im kubanischen Alltagsleben*. Weinheim 2019.
- Ullrich, Wolfgang: *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*. Berlin 2021.
- Vendler, Helen: Introduction to The Art of Shakespeare's Sonnets (1997). In: Virginia Jackson, Jopie Prins (Hg.): *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore 2014, 128–140.
- Weems, Carrie Mae: Compassion [1996]. In: Sarah E. Lewis/Christine Garnier (Hg.): *Carrie Mae Weems. Essays and Interviews. October files 25*. Cambridge/London 2021, 31–36.
- Weems, Carrie Mae: *Kitchen Table Series*. MW Edition ²2022.

Aida Bosch ist Professorin am Institut für Soziologie, Department Sozialwissenschaften. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Kultursociologie; sie forscht zu visueller und materieller Kultur, zur Soziologie der Objekte, zur Geschichte und Anwendung der Philosophischen Anthropologie, zur Ritualtheorie, zur Kunst- und Literatursoziologie. Exemplarische Publikationen:

Bosch, Aida/Fischer, Joachim/Gugutzer, Robert (Hg.): *Körper – Leib – Sozialität. Philosophischen Anthropologie und Leibphänomenologie: Helmuth Plessner und Hermann Schmitz im Dialog*. Wiesbaden 2022.

Bosch, Aida/Pfütze, Hermann (Hg.): *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*. Wiesbaden 2018.

Mailadresse: aida.bosch@fau.de

Antje Kley ist Inhaberin des Lehrstuhls für Amerikanistik, insbesondere Literaturwissenschaft. Sie studierte in Mannheim (Staatsexamen in Deutsch und Englisch) und an der Emory University in Atlanta, Georgia (MA in Women's Studies). Promotion in Mannheim: *„Das erlesene Selbst“ in der autobiographischen Schrift: Zu Politik und Poetik der Selbstreflexion bei Roth, Delany, Lorde und Kingston* (Narr 2001); Habilitation in Kiel: *Ethik medialer Repräsentation im englischen und US-amerikanischen Roman, 1743–2000* (Winter 2009). Weitere Forschungsschwerpunkte sind Ethik und Ästhetik, Medientheorie- und Geschichte, Literatur und Wissen sowie literarische Thanatologie. Zusammen mit Dirk Niefanger leitet sie das GRK 2806. Zusammen mit Kai Merten editierte sie *What Literature Knows: Forays into Literary Knowledge Production* (Lang 2018, DOI <https://doi.org/10.3726/b14220>). Derzeit arbeitet sie an einem Buchprojekt zum Thema „Let's Talk about Death: 21st Century Narratives of the End of Life in the US“.

Mailadresse: antje.kley@fau.de

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



„Spukhafte Öffentlichkeit“. Nicolas Borns Roman *Die Fälschung* (1979) und seine Verhandlungen mit der außeliterarischen Realität

Dirk Niefanger

*„I am just traveling into Lebanon by train and boat,
just to look what is going on there.“*

*Nicolas Born an John Batki, Cambridge
25. April 1977*

Den großen Erfolg seines Romans *Die Fälschung* (1979) hat Nicolas Born nicht mehr erlebt. Wenige Monate nach einem Teilabdruck in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (Reich-Ranicki 1979) und der Veröffentlichung des Romans im Rowohlt-Verlag stirbt der Autor im Alter von 42 Jahren in Breese in der Marsch an Lungenkrebs. *Die Fälschung* wurde „in über ein Duzend Sprachen übersetzt“ (Born 2015), erschien recht zeitnah in mehreren Buchgemeinschaftsausgaben¹ in Deutschland, Österreich und der Schweiz sowie in diversen, bis heute lieferbaren Neuauflagen als Rowohlt Taschenbuch. Der Roman wurde zudem von Volker Schlöndorff 1981² mit Bruno Ganz und Hanna Schygulla verfilmt³ und 2009 als Hörspiel von Michael Farin bearbeitet (Farin 2009).⁴ Schon vor seiner Veröffentlichung las Born relativ häufig Auszüge des neuen Romans im öffentli-

¹Bertelsmann (Gütersloh), Europäische Bildungsgemeinschaft (Stuttgart), Buchgemeinschaft Donauland (Wien) und Buch- und Schallplattenfreunde (Zug).

²Als der Film rauskommt, wird Nicolas Born auch in der DDR veröffentlicht (Löper 1981).

³Der Film kann heute in Deutschland bei Google Play, Apple TV, Maxdome und Amazon (bzw. Arthaus+) gestreamt werden.

⁴Auch in der ARD Audiothek, Hörspielpool (6.2.2020).

D. Niefanger (✉)

Department Germanistik und Komparatistik, Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland
E-Mail: dirk.niefanger@fau.de

chen Rundfunk.⁵ Die vielen Ausgaben der *Fälschung* und die angezeigten höchst erfolgreichen Medienwechsel⁶ zeugen von einem recht nachhaltigen öffentlichen Interesse an Borns Roman und zeigen seine fortschreitende Kanonisierung an. „Nicolas Born avancierte“ mit diesem Buch, so resümiert etwa der Wikipedia-Artikel (2023), „schlagartig zu einem der bekanntesten Autoren der siebziger Jahre.“ Dass der Erfolg von Roman, Film und Hörspiel auch durch ein öffentliches Interesse am Nahostkonflikt bzw. am Beiruter Bürgerkrieg (ca. 1975–1990) gefördert wurde, liegt nahe (Deeb 1980; Fisk 2001; Winslow 1996). Schon die FAZ warb bei ihrer Vorveröffentlichung mit der Aussage, in der *Fälschung* sei „ein spannendes Stück Zeitgeschichte“ (Schostack 1979) literarisch adäquat aufbereitet worden. Die Fusion von Konzepten des Kölner Realismus' (Wellershoff 1984, S. 392–396; Wellershoff 1997, S. 843–844) und der Neuen Subjektivität (Brinkmann 1995, S. 147–155; Theobaldy 1978, S. 221–224) im Roman *Die Fälschung* bediente auf eigene Weise das Ende der 1970er Jahre manifest werdende Bedürfnis nach einer zeitgemäßen Erneuerung der Gattung Roman (Herles 1986, S. 213–223; Niefanger 2016, S. 195–209; Saupe 1996, S. 5–10; Stephan 1978, S. 168–178; Wellershoff 1999, S. 493–497).

Im Zentrum des Erzähltextes steht der Reporter Georg Laschen,⁷ der eine berufliche wie private Krise durchlebt. Gemeinsam mit dem Bildjournalisten Hoffmann reist er nach Beirut, um für eine Illustrierte über den libanesischen Bürgerkrieg zu berichten. In Beirut sieht er grausame Gewaltszenen und erlebt die Schrecken eines rücksichtslos geführten Krieges. Allmählich erkennt er mehr und mehr die europäische Gier nach Sensationen und nach Bildern brutaler Kriegsaction, die durch die Medien befriedigt werden soll. Die Berichterstattung wirkt erschwert, weil die politische Lage in Beirut sich als höchst unübersichtlich und komplex darstellt; weder eine objektive Beschreibung der Konfliktkonstellation, noch eine sinnvolle Parteinahme erscheint möglich. Laschen wird klar, dass die Realität zum einen immer subjektiv wahrgenommen wird und zum anderen im Grunde nicht angemessen in journalistische Texte transformiert werden kann; ja ihm dämmert, dass er als Journalist zu vielfältigen und fatalen Fälschungen genötigt wird. Dies wird exemplarisch anhand eines Interviews mit einem Anführer der christlichen Miliz oder bei einem Besuch in einem Beiruter Außenbezirk vorgeführt. Hier wohnt der Reporter ungewollt einer Hinrichtung bei und erlebt selbst Situationen der Todesbedrohung als er zwischen die Fronten gerät.

⁵Nicolas Born: Im Schauplatz, NDR, Literatur in Norddeutschland, 4.4.1978; Die vollkommene Fälschung. N. Born liest aus einem unv. Roman, NDR, 7.8.1977 und WDR, 30.12.1977; Die Fälschung. Autorenlesung, SFB 27.4.1978 und 27.8.1978; Die Fälschung (unveröffentlichter Roman), DLF, 28.9.1978; Die Fälschung. Autorenlesung, NDR (Hannover), 10.10.1979; Was er erlebt hatte die Angst, SFB, 27.5.1979 (Kremp 1994, S. 286, 418–419).

⁶Die im Beitrag genutzten Fachbegriffe aus dem Bereich der Intermedialität orientieren sich an Rajewsky (2002).

⁷Namensgeber ist eventuell der Lyriker Gregor Laschen (1941–2018). Born ediert von ihm 4 Gedichte im *Literaturmagazin 6*, Literatur und Wissenschaften, S. 169–171. Born ist ihm u. a. 1967 bei der letzten Tagung der Gruppe 47 in der Pulvermühle begegnet.

Parallel zur Problematisierung der journalistischen Arbeit werden Laschens Verwerfungen im Privaten erzählt. Die Beziehungen zu seiner Frau Greta im Wendland einerseits und seiner neuen Geliebten in Beirut, Ariadne Nassar, andererseits, erscheinen ihm auf je unterschiedliche Weise und zu verschiedenen Zeitpunkten unehrlich, gespielt und wenig zukunftsfruchtig. Dies wird Laschen in Beirut klar, als Ariadne ein Kind adoptiert, er dieses aber nicht als Vater erleben kann oder darf, und als er mitbekommt, dass Ariadne neben ihm noch einen anderen Mann liebt. Nicht nur sie, auch Laschen und seine Frau Greta führen ein Doppelleben. Sie nutzt wie er eine kleine Wohnung in Hamburg zu amourösen Treffen. Diese teils verdeckten Doppelleben der Protagonist*innen zeigen, dass die Fälschungen auch das private Leben betreffen. Schließlich kündigt Laschen seinen Job in Beirut und geht zurück zu Greta nach Deutschland. Dass er nun ein neues, ‚authentisches‘ Leben mit ihr beginnt und er eventuell als ‚ehrlicher‘ Schriftsteller arbeitet, wird vage angedeutet.

1 Beobachtung des Beobachtens

Zunächst schwebte Born ein anderes Konzept seines Romans vor. Thomas Wegmann hat in diesem Zusammenhang die Notizhefte⁸ des Autors ausgewertet (Wegmann 2019, S. 71–89). Sie zeigen, dass anfangs eine doppelte Beobachtungssituation geplant war. Der Kriegsreporter und seine Sicht des Bürgerkriegs sollten aus den Augen eines Schriftstellers wahrgenommen werden:

Schriftsteller fährt in den Libanon, nach Israel, Syrien, auf den Spuren eines Journalisten, über den er schreiben will, vielleicht in Tagebuchform. [...] In Damaskus trifft er auf eine Frau, Engländerin, die Freundin des Journalisten war. (Born, zit. nach Wegmann 2019, S. 77).

Wegmann (2019, S. 77) weist darauf hin, dass schon in diesem Plan, die Konkurrenz „zweier unterschiedlicher Schreibverfahren und -konventionen, nämlich einerseits ein journalistisch-faktales und andererseits ein literarisch-fiktionales“ angelegt sei. Während der Schriftsteller in dieser Konstellation durch einen Schriftsteller zweiter Ordnung in seiner Beobachtung beobachtet wird, übernimmt in der fertigen Romanfassung eine ungenannte, meist personal agierende Erzählinstanz die Beobachtung. Nimmt man sie als greifbare Stimme ernst, da sie in manchen Formulierungen durchaus sichtbar wird, zeigt sich eine Beobachtung zweiter bzw. dritter Ordnung: Der Roman führt vor, wie eine nicht spezifizierte Erzählinstanz einen Schriftsteller beobachtet, der sich selbst als Kriegsbeobachter und seinen Kollegen von der Bildredaktion bei dessen Kriegsbeobachtung beobachtet. Die komplexe Wahrnehmungskonstruktion des Romans macht deutlich, dass es unterschiedliche ‚Sehepunkte‘ gibt, von denen aus ein Geschehen wahrgenommen werden kann (Chladenius 1752; Hassel 1991, S. 22–29). Beobachtungen zweiter und

⁸Die Aufzeichnungen finden sich im Nicolas-Born-Archiv, in: Akademie der Künste, Berlin: Born 733–736, 742, 752, 01.01. Romane [Die Fälschung].

dritter Ordnung nähern sich dem Geschehen nicht auf gleicher Ebene, sondern reflektieren das Beobachten selbst und seine Veränderungen des Gegenstands. Dies führt nicht unbedingt zu einer ‚objektiveren‘ Wahrnehmung, kann aber Einseitigkeiten sichtbar machen und subjektive Erfahrungen relativieren. Der Roman macht deutlich, dass es für das schreibende Subjekt, für den Reporter, nicht unbedingt darum gehen kann oder sollte, sich dieser vermeintlichen Objektivität anzunähern, auch wenn es das Genre der Reportage an sich vorschrieb:

[D]er versierte Reporter [...] dünnt die Ereignisse aus, er kühlt und kürzt sie, damit der Leser den Bericht als Tatsachenbericht akzeptiert. [...] (Born 2020, S. 197)

Es war die trostlose Sachlichkeit darin, die ihn verstörte, die angebliche Notwendigkeit, die Augen nie zu verschließen, die Genugtuung, sie offenhalten zu können, was auch passiert, diese mörderische Objektivität, mit der ein solcher Mensch niemals in Versuchung geriet, sich selbst mit einem Sterbenden oder Toten zu vergleichen, das Nichts und das Niemehr, in das jene hineingestürzt, für sich selbst vorbereitet zu sehen oder auch nur für einen Moment ein anderer zu sein, fremd dem eigenen Blick. (Born 2020, S. 167)

Die Kritik an der bloßen, im Grunde herzlosen Mimesis des Reporters legt nahe, die Schachtelung der Beobachtungspositionen als Romanverfahren zu verstehen, das Aspekte von Kölner Realismus⁹ und Neuer Subjektivität¹⁰ zusammendenkt. Ihr Wert liegt nicht zuletzt in der Reflexionsfähigkeit einer Literatur begründet, die nicht wie die Reportage nominell an die bloße Darstellung des Faktischen gebunden ist, sondern an die Einsicht, dass Erfahrungen des Faktischen als konstitutives Moment des Dargestellten mitgedacht werden müssen. Selbstverständlich referiert der Antagonismus von Journalismus (bzw. Reportage) und Literatur (bzw. Roman), so wie er in der *Fälschung* vorgeführt wird, auch auf die aristotelische Unterscheidung von Poesie und Geschichtsschreibung: Die Literatur erkundet die Wahrheit, während der Journalismus die Darstellung der Wirklichkeit im Sinn hat (Aristoteles 1982, Kap. 9). Der Roman zielt insofern nicht auf eine realistische Darstellung des Beiruter Bürgerkriegs, sondern auf die zugrunde liegenden Wahrheiten, die eine Fiktion der Ereignisse offenlegen kann: Darstellungsprobleme, erschwerte Parteinahme, emotionale Involviertheit der Berichterstattenden, Verstöße gegen die Humanität, Veränderung des Menschen durch die Kriegereignisse, Verrohung usw. Natürlich stellt sich auch im Roman die Frage, wie solche Wahrheiten ohne Wirklichkeitsreferenzen in einer nicht unmittelbar betroffenen Öffentlichkeit plausibel vermittelt werden können. Insofern ist auch *Die Fälschung* auf realistische Textverfahren und Realitätsreferenzen angewiesen.

⁹Der Kölner Realismus war ein u. a. von Dieter Wellershoff im Umfeld des Kiepenheuer & Witsch-Verlags vertretenen Programms einer wirklichkeitsnahen, sinnlichen Dichtung nach amerikanischem Vorbild.

¹⁰Der Neue Subjektivismus bzw. die Neue Innerlichkeit ist eine deutsche Literaturströmung der 1970er Jahre, die persönliches Empfinden und private Probleme ins Zentrum stellt. Vertreter*innen waren neben Born, Rolf Dieter Brinkmann, Erich Fried, Ulla Hahn, Sarah Kirsch, Verena Stephan, Ulrich Plenzdorf, Peter Handke oder Reine Kunze.

Die Konkurrenz journalistischer und poetischer Schreibverfahren und -konventionen wird im Roman nicht vereinfacht gedacht, sondern mit Verve komplex verankert; sie findet sich erstens auf der Ebene der Figuren, im Unterschied journalistischer Ethiken von Hoffmann und Laschen (Born 2020, S. 22–24) oder, vielleicht präziser, in den Schreibreflexionen Laschens, zumindest wenn sie journalistische Ansprüche reflektieren, und zweitens auf der Ebene des Erzählers, etwa wenn Momente der Distanz zur Haltung der erzählten Figur hörbar werden. Zweifel an der Darstellbarkeit des in Beirut erlebten Geschehens zeigen sich von Anfang an:

Er schrieb über die Ursachen, die zu dem aktuellen Palästinenserproblem geführt hatten, die Palästinakriege, über das traditionell gute Verhältnis von Muslims und Christen im Libanon. Damit *fütterte* er die aktuellen Ereignisse. Woran lag es aber, daß es so nie gewesen war? Entweder griffen die Sätze nicht, erhielten kein bestimmtes Gewicht, oder alles klang nach unverschämt launig vorgetragenen Anekdoten. Es erschien alles erfunden. (Born 2020, S. 14)

Im impliziten Ranke-Zitat, man solle die Ereignisse so darstellen, wie sie gewesen seien, (Ranke 1872, S. VII) manifestiert sich ein nicht erfüllbarer Anspruch an sprachliche Darstellung (historischer bzw. hier wirklich stattgefundener) Ereignisse.¹¹ Die ‚angefütterten‘ historischen Kontexte des aktuell Erlebten stellen die geforderte objektive Darstellung nicht her, sondern machen sie durch Bekanntes und in der Öffentlichkeit anerkannte Sachverhalte wahrscheinlicher. Aber, so der Roman, sie reduzieren die komplexe Realität letztlich zu einer unzutreffenden ‚Anekdote‘, die auf Gekanntes rekurriert und daher weniger verstört. Die Wirklichkeit wird in der Reportage entzaubert; geschichtlich Bedeutsames wird zur pointierten, aber erwartbaren Geschichte herabgewürdigt. Der eigentlichen Realität scheint ein so verfahrenes Schreiben jedenfalls nicht beizukommen; es erscheint als Fälschungsvorgang.

Um sich selbst ein Bild vom Beiruter Bürgerkrieg zu machen recherchiert Born 1977 selbst am Ort des Geschehens und setzt sich bei seiner Reise in den Nahen Osten vielfältigen Gefahren aus. Schon die Reisemittel Zug und Schiff waren höchst strapaziös. Einige Briefe geben zwar selbst kein ‚objektives Bild‘ von Beirut, vermitteln aber eine gewisse, wenn auch notwendig beschränkte Teilhabe des Romanautors am erzählten Stoff. Er „sehe und höre viel und schreibe vieles auf“, doch könne er brieflich eigentlich „kaum Bericht erstatten.“ (Born 2007, S. 213). Die leibhafte Präsenz des Autors am Ort der Romanhandlung erscheint – massenmedial vermittelt – aber natürlich als Paratext von Buch und Fiktion.

Als Leitmotiv des Romans zeigt sich – auch in diesem Sinne – das involvierte Subjekt, das in seinen Ansichten nicht vom Geschriebenen zu distanzieren ist; der Wahrnehmende ist in der Wahrnehmung nicht ausschaltbar; er bleibt als Beobachter präsent:

¹¹ Nicht erst seit 1976 dürfte Nicolas Born Rankes Position bekannt sein (Hart 1976, S. 58–69); hier z. B. Überlegungen zur „Metapher vom ‚Auge des Beobachters‘“ und S. 61 zum Ausschalten des Beobachters.

Massenhafter Tod, Zahlen, ins Deutsche übersetzte Schreckensgesten. Nur keine Besinnung aufkommen lassen, lieber und besser den schnellen, alles schnell abführenden Mitteilungsstil schreiben, auf den Leser zu, damit die Schrecken nicht zu lange frei sich auswirken, sondern in der Sprache zu Sprache werden. Jeder Satz von brutaler Sachlichkeit, jeder Inhalt, auch der genaueste, eine völlige Anonymität. (Born 2020, S. 193)

Seine Reportagen könnten zukünftig ohne seine eingebaute persönliche Fragwürdigkeit entstehen, jede eine gelungene Fälschung. (Born 2020, S. 289)¹²

Die Verschachtelung der Beobachtungspositionen – der Roman zeigt eine Erzählinstanz, die Laschen beim Beobachten journalistischer, poetischer und fotografischer Beobachtung des Krieges beobachtet – macht evident, dass die Realität des Bürgerkrieges nicht einfach abzubilden ist und dass der nicht unmittelbar betroffenen Öffentlichkeit in Deutschland lediglich mehrfach vermittelte und stilisierte Wahrnehmungen angeboten werden können. Indem Laschen ernsthaft erwägt, inwieweit in seinen Reportagen die Beobachtungsinstanz ‚auslöschar‘ ist, reflektiert er nicht nur seine Position als Beobachter, sondern schreibt sie letztlich untilgbar in seine Wahrnehmungen ein. Subjektlose Wahrnehmung erscheint auch im Bereich des Journalistischen unmöglich, sie zu reflektieren als eine Möglichkeit, den Status des Wahrgenommen gegenüber der Öffentlichkeit offen zu legen bzw. Schräglagen zu rechtfertigen.

2 Faktisches Leid im fiktionalen Geschehen

Ein reflektiertes und verantwortliches Verhältnis zur eigenen Sprechposition zeichnet auch die Erzählinstanz des Romans aus, die beim Erzählen nicht vollständig hinter der personalen Perspektive Laschens verschwinden kann oder soll. In – zugestanden – wenigen Passagen zeigt sie sich daher vernehmbar als eine, die das Geschehen wertend begleitet. In folgendem Zitat markieren Klammerzusätze und das kursiv gesetzte Verb eine ironische Distanz zur Position Laschens; es geht um das Leid der Palästinenser:

Es wird ja immerhin, schrieb Laschen, während dieses Komplott [gegen die Palästinenser]¹³ wirksam ist, so wirksam wie es schwer zu durchschauen ist, auch nach *friedlichen Lösungen* gesucht. Ihr letztes menschliches Antlitz sei das (das schrieb er nicht hin), weltweit mißverstanden zu werden, das weltweite Mißverständnis im Untergehen auf sich zu nehmen mit Frauen und Kindern (Rudnik hatte Leichen von Kindern gesehen, er nur auf Fotos), mit ihren Toten. Dagegen kannte Laschen zu gut das dominierende deutsche Echo (er persönlich *differenzierte* ja), die libanesischen Christen schlugen endlich zurück, und, was die Palästinenser anbetraf: die siegreichen Israelis in der Bundesrepublik, die es, nachdem sie es ihnen gezeigt, es anderen zeigten. (Born 2020, S. 90–91)

¹²Vgl. ähnlich Born (2020, S. 67).

¹³Einfügungen in eckigen Klammern vom Verfasser des Beitrags.

Laschen meint, so die Erzählinstanz, differenzierter zu denken als das deutsche Publikum. Die übertriebene Auszeichnung – Klammer und Kursivierung – deutet eine ironische Distanz der Erzählinstanz an. Der erwähnte Rudnik ist ein Deutscher, der in Beirut ein Restaurant betreibt und Kontakte zu unterschiedlichen politischen Gruppierungen pflegt; er agiert als Laschens eher zwielichtiger Informant und als Anbahner von einschlägigen Kontakten. Seine Informationen basieren zwar anders als die von Laschen auf Augenzeugenschaft und Betroffenheit, aber er ist weder ein ausgebildeter Journalist noch eigentlich ein glaubwürdiger Mensch. An seiner Person zeigt sich das Dilemma, angemessene Quellen für die journalistische Arbeit zu finden.

Die komplex formulierte Passage zeigt in mehrfacher Hinsicht die hier diskutierten Zusammenhänge. Zunächst muss man zwischen Laschens Reportage für die bundesdeutsche Öffentlichkeit, ihrer Wiedergabe durch die Erzählinstanz und Laschens nicht für die Öffentlichkeit gedachten Positionen differenzieren. Zu unterscheiden wären auch Rudniks Informationen und die in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit kursierenden Erklärungs- und Lösungsversuche (etwa die *„friedlichen Lösungen“*). Differenziert wird also zwischen der – innerhalb der Fiktion – ‚realen‘ Öffentlichkeit der Bundesrepublik und einer Öffentlichkeit, die über den Roman zusätzliche Informationen unterschiedlicher Valenz (Rudniks Informationen, Laschens Erfahrungen und Einstellungen usw.) erhält. Ist der Grad der ersten Öffentlichkeit durch Fakten und Einsichten eingeschränkt, die der Journalist nicht weitergibt, wird die zweite Öffentlichkeit auf anderer Ebene durch die nicht notwendig verankerte Wirklichkeitsreferenz des Romans begrenzt. Das, was der Roman aus Beirut berichtet, muss nicht, kann aber auf die Bürgerkriegsrealität bezogen werden – in welchem Grad bleibt unsicher.

Die ungesicherte Realitätsreferenz liegt an der grundsätzlichen poetologischen Anlage von Romanen, die als fiktionale Texte anderen Gesetzen folgen als die faktualen Reportagen Laschens: Romane sind in ihrer Darstellungsweise nicht auf eine Referenz auf die Wirklichkeit angewiesen, können also mit fingierten Ereignissen und Imaginationen arbeiten; Reportagen behaupten hingegen in ihrer Darstellungsweise eine Referenz auf die Realität. Diese poetologische Festlegung gilt unabhängig von der tatsächlichen Referenz auf Faktisches oder Fiktives. Reportagen können erdachte Zusammenhänge als wirkliche darstellen und Romane können tatsächliche Zusammenhänge als fingierte ausweisen. Es gibt sogar Literaturtheorien (Haller 1986, S. 90), die konstatieren, dass Bezüge auf die Realität in Romanen generell einen fiktiven Charakter bekommen, also nicht mehr auf die außeliterarische Realität verweisen. Wenn man so argumentiert, sieht man die politische Wirkungsmöglichkeit von Romanen bzw. Literatur überhaupt erheblich eingeschränkt. Ich folge dieser Ansicht nicht, sondern gehe von einem nicht tilgbaren mimetischen Bezug der Literatur auf die Wirklichkeit (von einem Realitätssubtrat gewissermaßen) aus – so gering und so verändernd die Referenz auch sein mag. Aus dieser Referenz, auch ihrer Dichte, Frequenz und Stärke, gestaltet sich nicht

zuletzt die Kommentarfunktion und die Kommentierungsmöglichkeit der Literatur in Bezug auf die Lebenswelt.

Insofern unterscheide ich im Sinne einschlägiger Forschungen zwischen *native objects* (fiktiven Objekten) in Romanen, *immigrant objects* (Objekten mit klarer Realitätsreferenz) und *surrogate objects* (Objekten, die durch ihre Benennung zwar eine Realitätsreferenz nahelegen, die aber in der Fiktion stark verändert wurden) (Parsons 1980; Pavel 1986; Zipfel 2001, S. 97–98). So wären die Treffen der fiktiven Figuren Rudnik und Laschen *native objects*, auch wenn es zumindest für Laschen ein Vorbild in der Realität gibt. Der Bürgerkrieg in Beirut und das Leid der Palästinenser erscheinen aber als *immigrant objects*, die konkreten Kampfhandlungen selbst als *surrogate objects*, wobei zu diskutieren wäre, ob sie als finiertes Geschehen Realität suggerieren oder deren Realitätsreferenz in die fiktionale Geschichte eingepasst wurde (Niefanger 2014, S. 35–62). Möglicherweise ist dies aber kaum zu entscheiden.

Um es auf den Punkt zu bringen: *Die Fälschung* thematisiert und problematisiert faktisches Leid des Beiruter Bürgerkriegs im fiktionalen Geschehen des Romans; er sorgt für eine „Präsenz des Faktischen im Fiktionalen“ (Stopka 2011, S. 121). Dabei reflektiert der Text Erzähler- wie Beobachterpositionen und unterschiedliche Textverfahren, mit denen sich dem Leid in mehr oder minder kritischer Absicht genähert werden könnte. Wenig überraschend ist, dass Laschen sich im Laufe des Romans mehr und mehr vom journalistischen Schreiben entfernt und dem poetischen nähert. Allerdings distanziert er sich auch von einem identifikatorischen Schreiben, das den Blick auf die Realität durch allzu große Empathie und Betroffenheit ersetzt. Die so suggerierte Nähe zum Geschehen erscheint ihm ebenfalls scheinhaft.

Er wollte einen Zustand beenden, den des Fälschens ebenso wie den der moralischen und kritischen Empörung, diesen Zustand beenden, ohne völlig der Gleichgültigkeit zu verfallen, das war das Kunststück. Schreiben wollte er und hatte den Schreibberuf aufgegeben. [...] Diese Ungewißheiten – er verachtete sie nicht, so einfach war nicht zu lösen oder zu entscheiden. Etwas konnte nicht auf Zuruf des Willens ein anderes sein. (Born 2020, S. 308)

Laschen zeigt hier eine Tugend, die in einer Welt des Machens und Verwaltens außer Mode gekommen ist: Ambiguitätstoleranz, das Aushalten eines Zustandes, der noch nicht reif für Entscheidungen und Aktionen ist. Die grundsätzliche Ablehnung von Schreibverfahren und moralischen Vorstellungen führt nicht zwangsläufig zu alternativen Konzepten und einer raschen Verbesserung misslicher Zustände. Laschen wird am Ende des Romans als ein Mensch gezeigt, der sich Zeit für Entscheidungen und für die eigene Lebensplanung gibt.

Denn sein eigenes Leben sieht Laschen am Ende als ein ‚spukhaftes‘. Nun ist zunächst eine solche Lebenshaltung im Bereich des Poetischen nichts Ungewöhnliches. Wir kennen sie zum Beispiel aus vielen Texten des *Fin de Siècle* (von Hofmannsthal 1979, S. 174–184). Bei solchen Konzepten wird in der Regel das mimetische Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit umgedreht: Das Imaginäre ist das

Wirkliche und die Realität eine Illusion. Eine solche, meist provokativ¹⁴ und nicht selten krisenologisch (nämlich von der Krise her) gedachte Umkehrung der Verhältnisse versteht den Wahrheitsbezug des Dichterischen (im Sinne von Aristoteles) als ‚tieferes‘ Wirklichkeitsverständnis – auch weil es mögliche andere Welten im Hinblick auf eine Veränderung der Zustände mitdenken kann. Die so in ihrem Potential gedachte Welt wird bei Born einer durch Medien vermittelten und daher nicht authentisch erlebten Realität entgegengestellt.

Ausführlich befasst sich mit diesen Gedanken ein von Nicolas Born verantwortetes *Literaturmagazin* zum utopischen Potential der Literatur, an dem u. a. seine Gefährten Dieter Wellershoff, Rolf Dieter Brinkmann, Jürgen Theobaldy, Hans Joachim Schädlich, Hermann Peter Piwitt und Günter Kunert mitschreiben. Von Born stammt die Vorbemerkung, in der er deutlich Kritik an ausufernden Formen des Realismus und an einer zu einseitigen Tendenzliteratur formuliert: Er denkt ausdrücklich an „gefriergetrocknete Realismen, die auf Halde liegen, an Agitprop und an einige besonders sklavisches Dokumentalitäten“ (Born 1975, S. 9). Er beharrt auf einem utopischen Potential der Literatur, auf der Vermittlung „sinnlicher Erfahrung“ (Born 1975, S. 10) und einem ästhetischen Mehrwert jenseits funktionaler Inanspruchnahme:

Das heißt nicht Wertfreiheit und nicht Literatur im luftleeren Raum, auch nicht, daß sie, frei von Zwängen, nur noch sich selbst reproduziert. Vielmehr sucht sie die Reibung, den Konflikt und ist *auch* ganz Realität und Materie, aber sie ist auch das prinzipiell andere, über sich selbst und die Realität Hinausweisende. (Born 1975, S. 10)

Literaturgeschichtlich bleibt diese Position – insbesondere in Bezug auf die Wirkung der Literatur in der Öffentlichkeit – im Grenzbereich von Kölner Realismus und Neuer Subjektivität. Die Literatur bezieht sich auf die Realität, ist als materielles Artefakt Teil der Realität und weist als Fiktion, indem sie Möglichkeitsräume und utopische oder dystopische Vorstellungen erschließt, über sie hinaus.

Zurück zum ‚spukhaften Leben‘ Laschens: Vor dem Hintergrund der poetologischen Ansprüche, die Born an die Literatur stellt, wird seine doppelte Skepsis gegenüber dem Journalismus und der durch ihn massenmedial vermittelten Welt verständlich. Sein ‚spukhaftes Berufsleben‘ (Born 2020, S. 308) verhindert einen unmittelbaren Zugang zum Leben (Fauser/Schiebaum 2016). In der durch Medien geprägten Öffentlichkeit erlebe man im Grunde nur eine Scheinwelt:

So konnte er durchaus sagen: die spukhafte Öffentlichkeit, die Scheinbarkeit des Lebens. Denn das gab es ja wirklich alles nicht mehr; alles mußte herbeizitiert werden, für alles gab es sozusagen Chips. [...] Eigentlich wollte man heutzutage auch nichts mehr, wurde nur noch von gleißenden Zuckungen der Werbung aufgeschreckt und aufgehetzt, irgend etwas zu verbrauchen. Ein raffiniertes System von Assoziationen, von Erinnerungen an *Das Leben* war das Leben selbst geworden. (Born 2020, S. 308–309)

¹⁴Die Provokation richtet sich zum Beispiel gegen die platonische Vorstellung, dass alle Dichter lügen würden.

Die Rückgewinnung der Wirklichkeit scheint Laschen am Ende des Romans nur über eine Vereinfachung des Lebens (und vermutlich über die Aufgabe seines Brotberufs) zu gelingen. „Vieles ordnete und gruppierte sich, unverständlich einfach“ (Born 2020, S. 317). Damit seien die Probleme zwar nicht gelöst, hört man die Erzählstimme, „aber furchtbar erträglich“ (Born 2020, S. 317).

3 Georg Laschen – Kai Hermann – Bruno Ganz

Der Protagonist der *Fälschung*, Georg Laschen, hat mehrere mehr oder minder bekannte Vorbilder in der Realität und verbindet sich so als multiples *immigrant object* innerhalb der Fiktion mit der kulturellen Öffentlichkeit: Das zeigen zum Beispiel autobiographische Züge des Romans, die oben erwähnte Namensähnlichkeit mit Gregor Laschen (1941–2018), dem Dichterkollegen Borns, und die Berichte über Borns Auseinandersetzung mit seinem Wendlander Nachbarn Kai Hermann (*1938), einem frühen, durchaus umstrittenen Berichterstatte der Studierendenproteste um 1968 (Hermann 1967). Dieser war zunächst Redakteur und Korrespondent der *Zeit*, ehe er 1969 als Auslandskorrespondent zum *Spiegel* wechselte, dann zwischen 1972 und 1978 als freier Reporter für den *Stern* arbeitete und in dieser Funktion u. a. aus dem Libanon berichtete.¹⁵ Als risikobereiter *Stern*-Reporter war er Vorbild der Figur Georg Laschen. Man kann nachweisen, dass Borns *Die Fälschung* Zitate aus Hermanns *Damur*-Reportage im *Stern*¹⁶ verwendet hat (Born 2020, S. 45, 51, 145, 193, 124, 169–193; Bosse/Lampen 1991, Anm. 2, 11–12, 15, 35, 42–43, 53–54, 77, 82, 87; Kremp 1994, S. 294). Bekannt wurde der Journalist später u. a. als Ghostwriter für Christiane F[elscherinow]s *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1978) und von Udo Lindbergs Autobiographie *Panikpräsident* (2004). Nach Borns Tod schrieb Hermann zusammen mit Margarethe von Trotta und Jean-Claude Carrière das Drehbuch zu Volker Schlöndorffs Verfilmung der *Fälschung* (1981). Das wichtigste Vorbild für den Protagonisten des Romans beteiligt sich maßgeblich an der Verfilmung der Vorlage, nimmt also Einfluss auf die nachträgliche Angleichung der Fiktion an die Realität. Kai Hermann und Nicolas Born kannten sich schon aus ihrer Berliner Zeit in den 1960er Jahren, wo sie zusammen u. a. mit Rudi Dutschke Fußball spielten.

Im hier diskutierten Zusammenhang lohnt es sich, Kai Hermanns kleine Erzählung über seine Beziehung zu Born und die Entstehung des Romans *Die Fälschung* von 2017 zur Hand zu nehmen (Hermann 2017, S. 74–76). Auch sie gibt

¹⁵ Vgl. Hermann (1969): „Die Jungen spielten mit Maschinenkarabinern, Handgranaten und Flinten. Sie waren nur mit Mühe davon abzubringen, für den Reporter ein echtes Feuergefecht zu inszenieren. Das Spiel war ohnehin halbernst. Denn Armee-Soldaten schossen aus der Neustadt, sobald jemand die Deckung hinter den meterdicken Steinmauern verließ.“ Vgl. Kremp (1994, S. 292–298).

¹⁶ Kai Hermanns veröffentlichte seine *Damur*-Reportage im *Stern* vom 29.1.1976. Als Abbildung wiederveröffentlicht in: Schlöndorff/Born/Lepel (1981, S. 204–216).

die Wirklichkeit natürlich nicht unvermittelt an die Öffentlichkeit preis. Offenbar kommt es nach einem heftigen Streit über die journalistische Tätigkeit Hermanns mit der Zeit wieder zu einer Annäherung der beiden alten Freunde.

Irgendwann mal wieder ein zufälliges Treffen. Dann unvermittelt, beiläufig, wie oft etwas ruppig, fragte Nicolas: Kann ich mal bei dir vorbeikommen? Er kam noch am selben Tag, sagte, dass er einen Roman plane. Worüber? Naja, über einen Reporter im libanesischen Bürgerkrieg. Ob ich bereit sei, ihm ein bisschen zu erzählen. Ich tat es, gab ihm meine Kontakte und Reiserouten im Libanon. Mit dem Verdacht, ihm den Stoff zu liefern, aus dem er einen sensationsgeilen, kriegslüsternen Journalisten machen wollte. (Hermann 2017, S. 75)

Mit dem Ergebnis zeigt sich der Journalist wider Erwarten zufrieden. *Die Fälschung* sei „ein großer Roman“ (Hermann 2017, S. 75). Ihn habe „keine literarische Figur so beeindrucken“ können wie Laschen: „Bis zur Vereinnahmung“ (Hermann 2017, S. 75). Die reale Vorlage identifiziert sich mit seiner literarischen Figuration. Diese Identifikation geht so weit, dass Hermann bereit ist, den schwer an Lungenkrebs erkrankten Nicolas Born bei seiner „Vorstellung der ‚Fälschung‘ auf der Frankfurter Buchmesse, also in der literarischen Öffentlichkeit, zu vertreten“ (Hermann 2017, S. 75). Dieser wird bei der Frankfurter Lesung in Hermann zugleich die autorisierte Verkörperung der poetischen Kunstfigur Laschen und der Stellvertreter des Autors präsentiert. Hermann beteuert zwar, anfangs Skrupel gehabt zu haben, „aber ich tat es“ (Hermann 2017, S. 75), konstatiert er 38 Jahre später. Es wird nicht das einzige Gesicht bleiben, mit dem Borns Protagonist Laschen in der literarischen Öffentlichkeit identifiziert wird. Ab 1981 ist es das Antlitz des Schauspielers Bruno Ganz, der Laschen in Volker Schlöndorffs Film, im umfangreichen, großformatigen und intensiv bebilderten Filmbuch (Schlöndorff/Born/Lepel 1981) und auf dem Cover der neuen *rororo*-Taschenbuchausgabe (1984) sein Gesicht leiht. Mit dieser Umbesetzung seiner Paraderolle war Hermann indes am Ende offenbar unglücklich. Zunächst hatte er das Drehbuch zum Film mitverfasst und auch erlaubt, seinen Hof im Wendland als realen Drehort für die Filmfiktion zu nutzen. „Und Nicolas Borns Laschen wurde beim Schreiben“ des Drehbuchs „unvermeidlicher Teil meiner Identität“ (Hermann 2017, S. 76).

Ganz offenbar lag es auch in Volker Schlöndorffs Intention, die Figur Laschen aus der Fiktion Borns zu lösen und stärker an den realen Journalisten Hermann anzugleichen. Daher holt er den *Stern*-Reporter mit ins Boot und bittet ihn, am Drehbuch mitzuschreiben und dem Filmteam weitreichende Auskünfte zu geben. Die Urszene, die zum Roman *Die Fälschung* führte, beschreibt Schlöndorff in einem autobiographischen Text; er verwendet hier eine journalistische Redeweise, von der sich Born im Roman eigentlich gerade distanzieren wollte:

[Born], der wochenlang um jedes Wort, um jede Interpunktion in seinen Gedichten rang, der mit Sorge und Anteilnahme das Weltgeschehen verfolgte, war empört über die clever heruntergeschriebenen Reportagen seines Nachbarn, der eben mal vier Tage nach Beirut

jettete, im besten Hotel abstieg und in seinem schnell nach Hamburg gefaxten Text über Massaker, Araber, Juden und Palästinenser schrieb, „als ob man mit solchen vorgefertigten Worthülsen irgendeine Wirklichkeit vermitteln könnte.“ Am Wochenende spazierte er dann wieder mit seinen Kindern auf dem Elbdamm und spielte Skat, als sei nichts gewesen. Hatte er denn innerlich nichts erlebt von dem, was er beschrieb? Wie konnte er das einfach wegstecken?! (Schlöndorff 2008, S. 305–306)¹⁷

Wegmann begegnet der „ebenso salopp wie plakativ vorgetragenen Lageskizze“ Schlöndorffs und seinem Journalisten-Jargon zurecht „mit einem gerüttelten Maß an Skepsis“ (Wegmann 2019, S. 75). Der Filmemacher, der dem Dichter Nicolas Born nie begegnete, erzählt die Urszene so, als sei er dabei gewesen oder als verfüge er über wunderbare Mittel der „Introspektion“ (Wegmann 2019, S. 75). Er suggeriert eine narrative Nähe, wo keine vorhanden war. Weder das Zitat, noch die im Modus des Inneren Monologs vorgetragene Frage werden belegt. Der Film selbst nähert die Figur Georg Laschen in vieler Hinsicht nicht nur Laschen, sondern auch dem realen Menschen Nicolas Born an. Frisur, Kleidung und Aussehen von Bruno Ganz ähneln eher dem Dichter als dem Journalisten Hermann. Laschen raucht im Film unablässig und sein Husten scheint auf den Lungenkrebstod des Dichters hinweisen zu wollen.

Allerdings ging dem Menschen Kai Hermann während der Dreharbeiten die Identifikation des Schauspielers Bruno Ganz mit ihm, dem Journalisten Kai Hermann (nicht mit dem fiktiven Journalisten Georg Laschen im Roman, sondern dem realen im wirklichen Leben), zu weit.

Schließlich kam ich ahnungslos von einer Reise zurück und fand Schlöndorffs Film-Crew in meinem Haus. Laschen-Darsteller Bruno Ganz in meinem dunkelblauen Rollkragenpullover, Hanna Schygulla im Outfit meiner Frau und beide in unserem Ehebett. Das war zuviel. Wahrscheinlich hat noch nie eine Filmcrew einen Drehort so schnell verlassen. (Hermann 2017, S. 76)

Schlöndorff war besessen von der Idee, seinen Film der Realität anzunähern. Davon geben das aufwändig gestaltete Filmbuch *Die Fälschung als Film und der Krieg im Libanon* (Schlöndorff/Born/Lepel 1981) und das vielfältige Bonusmaterial der DVD („Making off über die Dreharbeiten in den Ruinen Beiruts“ (Schlöndorff 1981), Interviews, Auszüge aus dem Drehbuch und Presseheft, Trailer) berechte Zeugnisse.

Gleich am ersten Drehtag – wir sind am Rande der unbewohnten Altstadt von Westbeirut – werden wir plötzlich von heftigem Kanonendonner in der Arbeit unterbrochen. Israelische Phantom-Bomber sind am Himmel auszumachen, und die Flak feuert aus allen Rohren. (Schlöndorff/Born/Lepel 1981, S. 7)

Die Nähe zur Realität des Kriegs adeln Film und Filmbuch – so die ästhetische Vorstellung Schlöndorffs; sie machen das Erleben des Kriegs in den Bildern des

¹⁷ Auch zitiert in: Kahrs (2017, S. 72–73).

Films authentischer. Daher stehen Pressefotos, neu geschossene Kriegsfotos, Filmscreens und Standbilder des Films im Filmbuch fast ununterscheidbar nebeneinander. Ihre Referenz kann nur mit Mühe über ein ungenaues, aber urheberrechtlich notwendiges Verzeichnis am Ende des Buches erschlossen werden. Analoges gilt für Aufnahmen, die im Film Verwendung fanden (Töteberg 2006, S. 70–81).

Was hat diese filmische Annäherung der Literaturfiktion an die außerliterarische Wirklichkeit mit dem Verhältnis von Literatur und Öffentlichkeit zu tun? Nicolas Borns Roman thematisiert journalistische Fälschungen, die eine kritische Öffentlichkeit nicht mit Informationen bedienen, sondern Sensationslust befriedigen, indem sie eine vermeintliche Nähe zu politisch relevanten Ereignissen durch die Art ihrer Berichterstattung fiktiv herstellen. Der Roman unterscheidet hier unterschiedliche Ebenen: die Berichte und Methoden des Reporters Laschen für die Öffentlichkeit, deren Wiedergabe durch die Erzählinstanz und die Wahrnehmungen bzw. Wertungen der erlebenden Figur im Roman. Unterschieden wird im Roman also zwischen der Öffentlichkeit, die die Reportagen herstellen und der Öffentlichkeit, die Leser*innen über die Figuren des Romans erleben können. Während die erste Öffentlichkeit durch die Reportagen des Journalisten beschränkt ist, wird die zweite Öffentlichkeit durch die nicht notwendig verankerte Realitätsreferenz des Romans begrenzt. Weder die fiktiven Reportagen, noch die Romandiegese können verlässlich auf die Bürgerkriegsrealität bezogen werden; sie referieren eher diffus und ohne realistischen Anspruch im engeren Sinne auf dieses historisch nachweisbare Ereignis. Mit Wahrheitsanspruch und ethischer Intention bezieht sich der Roman aber auf die reale Problematik journalistischer Kriegsberichterstattung.

Diese komplexe Realitätsreferenz der Fiktion und der ethische Anspruch, den der Roman in Bezug auf die literarische Öffentlichkeit stellt, untergräbt eine Verfilmung, die selbst Ansprüche auf realistische Bilder des Bürgerkrieges erhebt. Indem der Film die Grenze zwischen fiktiven Bildern und realen Aufnahmen des Krieges absichtsvoll überschreitet und keine Unterscheidung zwischen realem Krieg und Fiktion mehr zulässt, nähert er sich den kritisierten Reportagen Laschens im Roman. Den Zuschauer*innen wird der zentrale Problemkomplex des Romans, die doppelte journalistische Fälschung von Bürgerkriegsrealität und spukhafter Öffentlichkeit weitgehend vorenthalten. Schlöndorffs Verfilmung suggeriert, Borns Roman sei vorwiegend an einer Darstellung der Kriegsgräuere, nicht aber an einer Kritik der Kriegsberichterstattung interessiert gewesen. Um dieses Ziel besser erreichen zu können, teilt der Regisseur der Öffentlichkeit mit, er habe authentisches Bildmaterial des Bürgerkriegs und Informationen des Journalisten (Ersthandinformationen) verwendet, auf den sich der Roman fiktional beziehe. Dadurch behauptet der Film (und das Filmbuch mit seinen vielen abgedruckten Quellen) in der kritischen Öffentlichkeit eine größere Nähe zur Bürgerkriegsrealität als der Roman und beansprucht damit implizit sogar eine größere Geltungsmacht in ethischen Fragen.

Erst durch das Hörspiel (Farin 2009) von Michael Farin und Herbert Kapfer aus dem Jahr 2009 wird dem Fiktionalen der *Fälschung* seine ursprünglich ‚ästhetische‘ Würde – wenn auch in einem anderen Medium – zurückgegeben. Dabei merkt man dem Hörspiel an, dass es von sehr routinierten Akteuren realisiert wurde, die schon ähnliche Projekte (Brinkmann: *Wörter Schnitte* usw.)

durchgeführt haben. Die Gestaltung des Hörspiels wie seiner CD-Präsentation folgen offensichtlich hohen ästhetischen Ansprüchen: Die Produzenten entscheiden sich für einen Verzicht von Sensationsbildern und vermeiden Bürgerkriegs- und Alltagsgeräusche. Sie konzentrieren sich aufs Sprachliche, auf die fünf Stimmen der Hauptakteur*innen, die zum Teil von suggestiv-meditativer Musik, des Ensembles *Zeitbloom* hinterlegt werden. Die Musik imitiert dabei nicht irgendwelche ‚orientalischen Klänge‘ oder den ‚Sound des Vorderen Orients‘, sondern sucht, so scheint mir, die insistierende Rhetorik des Romans – vielleicht mitunter zu dramatisch – zu stützen. Das Cover zielt ein nicht beschönigendes, aber auch nicht erschütterndes Bild des Israelischen Starfotografen David Rubinger, das weißen Rauch über Beirut zeigt. Das Booklet ist informativ, liefert eine collageartige Inhaltsangabe aus Zitaten von Kritiken und Romanpassagen. Es vermeidet Fotos aus dem Beiruter Bürgerkrieg; stattdessen werden, neben einem Foto des Dichters Nicolas Born, einige wenige Gemälde von Florian Süßmayr reproduziert, der in den 1990er Jahren in der Libanesischen Hauptstadt war. Die Gemälde zeigen zwar Häuser mit Kriegsschäden wie der Ausschnitt aus *Beirut* von 1999 auf dem Titelbild des Booklets, sie vermitteln aber etwa durch den doppelseitigen Ausschnitt aus *Sniper's Amusement Center* von 1999 auch ein lebenswertes Beirut. Die Bar war angeblich einer der Lieblingssorte des Künstlers.

4 Kurzes Fazit

Die Fälschung ist ein Roman über das Schreiben. Entworfen, diskutiert und erprobt wird ein Verfahren, das neuen Realismus, Sachlichkeit, Subjektivität und vor allem Empathie für das Dargestellte kombinieren will. Dabei soll die Involviertheit des schreibenden Subjekts in der beschriebenen Erlebniswelt sichtbar werden. In seinem politischen Roman (Hanuschek 2010, S. 127–144) zeigt Born nachdrücklich, dass ein ‚objektives‘ Verständnis des Beiruter Bürgerkriegs genauso unmöglich ist wie eine sinnvoll begründete Parteinahme für einen der Kriegsakteure.

Aber das Faktische soll im Fiktionalen des Romans durchscheinen und das Fiktionale im Faktischen erkennbar werden – auch wenn Gattung und Medium keineswegs faktuale Ansprüche erheben. *Die Fälschung* ist ein Roman über Beziehungskrisen und Ichfindungsprozesse. Der Journalist Laschen leidet am Leben in unterschiedlichen Welten und Beziehungen. Seine ‚Beziehungssehnsucht‘ ist Ausdruck seiner Haltlosigkeit, die er einst, in der fiktional vermittelten Realität der späten 1970er Jahre, als Freiheit verstanden hatte. Die Krise wirkt sich insofern produktiv aus, als sie zu einer substantiellen Kritik am (politischen) Journalismus und seiner spukhaft hergestellten Öffentlichkeit führt. Diese erscheint nämlich selbst als Surrogat eines Journalismus‘, der der Kriegsrealität eine zwar einprägsame, aber keineswegs realitätsgesicherte Kontur verleiht. Auch die kritische Öffentlichkeit, die selbstredend auf eine ‚authentische‘ Kriegsberichterstattung angewiesen wäre, bekommt so eine bloß schemenhafte Existenz zugewiesen. Der Roman fordert daher eine moralisch reflektierte Schreibhaltung, die die weitreichende Wirkung des Geschriebenen, den Effekt drastischer Bilder und die

Verzerrungen der Berichterstattung – die alltäglichen Fälschungen – mitreflektiert und vor allem sichtbar macht. Diese Schreibhaltung muss sich einer neuen Gefühlskultur und Empfindungsfähigkeit verpflichten; zumindest in Ansätzen ist sie an der Entwicklung des Protagonisten ablesbar. Dessen sich verfeinernde Sensibilität hebt ihn von anderen Vertretern seiner Zunft im Roman ab.

Umso bemerkenswerter ist angesichts des journalistischen Ethos', das der Roman propagiert, seine gnadenlose Indienstahne durch einen in vieler Hinsicht reißerisch an der Realität des Krieges orientierten Film und die zeithistorisch, vorwiegend nicht ästhetisch interessierte Rezeption des Romans. Erst das Hörspiel sucht wieder eine ästhetische Inszenierung der Grundkonstellation des Romans: Es versucht den Widerstreit journalistischer Profession mit der Involviertheit des Protagonisten in den Krieg als suggestives Hörerlebnis nachvollziehbar zu machen.

Literatur

- Akademie der Künste Berlin: *Born 733–736, 742, 752, 01.01. Romane [Die Fälschung]*.
 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Born, Katharina: Nicolas Born. Leben von Nicolas Born. *Die Fälschung* (2015), <https://nicolas-born.de/278/> (24.03.2024).
- Born, Katharina (Hg.): *Nicolas Born. Briefe 1959–1979*. Göttingen 2007.
- Born, Nicolas: Vorbemerkung. In: Nicolas Born (Hg.): *Literaturmagazin 3: „Die Phantasie an die Macht“*. *Literatur als Utopie*. Reinbek bei Hamburg 1975, 9–12.
- Born, Nicolas: *Die Fälschung*. Reinbek bei Hamburg 92020.
- Bosse, Heinrich/Lampen, Ulrich: *Das Hineinspringen in die Totschlägerreihe. Nicolas Borns Roman ‚Die Fälschung‘*. München 1991.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Einübung einer neuen Sensibilität [1969]. In: Maleen Brinkmann (Hg.): *Rowohlt LiteraturMagazin 36. Sonderheft Rolf Dieter Brinkmann*. Reinbek bei Hamburg 1995, 147–155.
- Chladenius, Johann Martin: *Allgemeine Geschichtswissenschaft*. Leipzig 1752.
- Deeb, Marius: *The Lebanese Civil War*. New York 1980.
- Farin, Michael: *Nicolas Born. Die Fälschung*. Hörspiel. Komposition: Zeitblom, 5 CDs, Booklet. Hamburg 2009.
- Fausser, Markus/Schiebaum, Martin (Hg.): *Unmittelbarkeit. Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2016.
- Fisk, Robert: *Pity the Nation. Lebanon at War*. Oxford 2001.
- Herles, Wolfgang: Die (doppelte) Fälschung. Anmerkungen zum Verhältnis zwischen Literatur und Journalismus am Beispiel des Romans von Nicolas Born. In: Erich Huber-Thoma/Ghemela Adler/Fritz Fenzl (Hg.): *Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre. FS Helmut Motekat*. Frankfurt am Main 1986, 213–223.
- Haller, Rudolf: *Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen*. Stuttgart 1986.
- Hanuschek, Sven: Er wollte das alles ganz anders formulieren. In: Sven Kramer/Martin Schiebaum (Hg.): *Nicolas Born und die politische Literatur. 1967–1982*. Berlin 2010, 127–144.
- Hart, Dietrich: Rankes ästhetischer Sinn. In: Nicolas Born/Heinz Schlaffer (Hg.): *Literaturmagazin 6. Die Literatur und die Wissenschaft*. Reinbek bei Hamburg 1976, 58–69.
- Hassel, Peter: Geschichtsdidaktik im 18. Jahrhundert. Johann Martin Chladenius. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 42/1 (1991), 22–29.
- Hermann, Kai: *Die Revolte der Studenten*. Hamburg 1967.
- Hermann, Kai: Der Bürgerkrieg ist unvermeidlich. In: *Der Spiegel* 46 (1969), <https://www.spiegel.de/politik/der-buergerkrieg-ist-unvermeidlich-a-89cb553b-0002-0001-0000-000045440156> (24.03.2024).

- Hermann, Kai: „Am Anfang war ein Gedicht ...“. Erinnerungen an Nicolas Born. In: Axel Kahrs (Hg.): „unter Freunden“. *Nicolas Born. Leben, Werk und Wirkung*. Göttingen 2017, 74–76.
- von Hofmannsthal, Hugo; Gabriele D'Annunzio. In: Hugo von Hofmannsthal (Hg.): *Reden und Aufsätze I. 1891–1913*. Frankfurt/M. 1979, 174–184.
- Kahrs, Axel (Hg.): „unter Freunden“. *Nicolas Born. Leben, Werk und Wirkung*. Göttingen 2017.
- Kremp, Jörg-Werner: *Inmitten gehen wir nebenher. Nicholas Born: Biographie, Bibliographie, Interpretationen*. Stuttgart 1994.
- Löper, Heidrun (Hg.): *Poesiealbum 167. Nicolas Born*. Berlin 1981.
- Niefanger, Dirk: Realitätsreferenzen im Gegenwartsroman. Überlegungen zu ihrer Systematisierung. In: Birgitta Krumrey/Ingo Vogler/Katharina Derlin (Hg.): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Heidelberg 2014, 35–62.
- Niefanger, Dirk: ‚Unmittelbarkeit‘ in Nicolas Borns späten Romanen. In: Markus Fauser/Martin Schiebaum (Hg.): *Unmittelbarkeit. Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2016, 195–209.
- Parsons, Terence: *Nonexistent Objects*. London 1980.
- Pavel, Thomas: *Fictional Worlds*. London 1986.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002.
- von Ranke, Leopold: *Geschichte der romanischen und germanischen Völker. 1494–1515*. Leipzig 1872.
- Reich-Ranicki, Marcel: Der Durchbruch zum wahren Schmerz, zum Sehen. Nicolas Borns Roman ‚Die Fälschung‘. In: FAZ (9.10.1979).
- Saupe, Anja: „Die erdabgewandte Seite der Geschichte“. *Nicolas Borns Prosa*. München 1996.
- Schlöndorff, Volker/Born, Nicolas/Lepel, Bern: *Die Fälschung als Film und der Krieg im Libanon*. Frankfurt/M. 1981.
- Schlöndorff, Volker: *Die Fälschung. Ein Film von Volker Schlöndorff*. Arthaus-DVD. Berlin, 1981.
- Schlöndorff, Volker: *Licht Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme*. München 2008.
- Schostack, Renate: Das Messer an der Wade. Unser neuer Fortsetzungsroman: „Die Fälschung“ von Nicolas Born. In: FAZ (23.7.1979).
- Stephan, Peter M.: Schlecht geträumt. Über Gefühle, Sinnlichkeit, Vernunft und andere Absurditäten in der Literatur. In: Nicolas Born/Jürgen Manthey/Delf Schmidt (Hg.): *Literaturmagazin 9. Der neue Irrationalismus*. Reinbek bei Hamburg 1978, 168–178.
- Stopka, Katja: Beobachtete Beobachter. Literarische Derealisierungstendenzen von Kriegsperspektiven. Am Beispiel der Journalistenromane *Die Fälschung* von Nicolas Born und *Das Handwerk des Tötens* von Norbert Gstrein. In: Carsten Gansel/Heinrich Kaulen (Hg.): *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen 2011, 119–136.
- Theobaldy, Jürgen: Nachbemerkungen. In: Jürgen Theobaldy (Hg.): *Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968*. München 1978, 221–224.
- Töteberg, Michael: Die doppelte Fälschung. Volker Schlöndorff verfilmt einen Roman von Nicolas Born. In: *Text + Kritik* 170 (2006), 70–81.
- Unbekannter Autor: Wikipedia. Die Fälschung (Roman) (2023), [https://de.wikipedia.org/wiki/Die_F%C3%A4lschung_\(Roman\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_F%C3%A4lschung_(Roman)) (24.03.2024).
- Wegmann, Thomas: „Kurze ruppige Direktsätze“. Schreibszenen und -verfahren in Nicolas Borns Roman „Die Fälschung“. In: Jan-Pieter Barbian/Erhard Schütz (Hg.): *Die „Utopie des Alltäglichen“*. *Nachdenken über Nicolas Born (1937–1979)*. Hannover 2019, 71–89.
- Wellershoff, Dieter: Fiktion und Praxis. In: Eberhard Lämmert (Hg.): *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Königstein/Ts. 1984, 392–396.
- Wellershoff, Dieter: Neuer Realismus [1965]. In: Dieter Wellershoff (Hg.): *Werke, Bd. 4: Essays, Aufsätze, Marginalien*. Köln 1997, 843–844.
- Wellershoff, Dieter: Der Roman als Krise [1979]. In: Hartmut Steinecke/Fritz Wahrenburg (Hg.): *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1999, 493–497.

Winslow, Charles: *Lebanon. War and Politics in a Fragmented Society*. New York/London 1996.
Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001.

Dirk Niefanger ist seit 2003 Professor für Neuere deutsche Literatur. Er studierte Germanistik, Philosophie, Soziologie und Politikwissenschaft in Tübingen und Wien. Anschließend lehrte er an Universitäten in Göttingen, Berlin und Braunschweig. Neben der Frühen Neuzeit und der Wiener Moderne gehört die Gegenwartsliteratur zu seinen Forschungsschwerpunkten. Exemplarische Publikationen:

Auf Bäckertüten und Koffergurten. Literatur als regionales Lifestyle-Produkt im öffentlichen Raum. In: Doren Wohlleben (Hg.): *Literatur im öffentlichen Raum. Sonderband Text+Kritik*. München 2023, 63–74.

Hanns-Josef Ortheils Erfindung seines Lebens. Autofiktion – Werkpolitik – Öffentlichkeitspräsenz. In: *Studi Germanici* 21 (2022), 99–118.

Mailadresse: dirk.niefanger@fau.de

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Lettre International contra Sinn und Form. Über Geld und Regeln

Svenja Hagenhoff

1 Einleitung

Literatur, Kultur und Medien gelten in Gesellschaften mit demokratischer Prägung als meritorische Güter: sie sind erwünscht, da ihnen positive Wirkungen auf Informationsfreiheit, differenzierte Meinungsbildung, umfängliche Bildung, Persönlichkeitsentwicklung und soziale Integration als Basis für das souveräne Handeln aufgeklärter Bürgerinnen und Bürger zugeschrieben werden. Die publizistische und kulturelle Vielfalt gilt als Idealzustand. Diesen zu erreichen und aufrecht zu erhalten kann staatliche, aber demokratisch kontrollierte Eingriffe in die Funktionslogik des Literaturbetriebs oder allgemeiner des Systems der medienvermittelten öffentlichen Kommunikation legitimieren: Die in marktwirtschaftlich organisierten Gesellschaften gewollte Freiheit der ökonomischen Handlungen kann zugunsten publizistischer Chancengleichheit eingeschränkt werden; die Buchpreisbindung ist ein Beispiel hierfür, sie unterbindet die freie und individuell kostenorientierte Festlegung von Preisen durch den Buchhandel als Akteur im Literaturmarkt (Peter 2021). Die in vollständig liberalen, privatwirtschaftlich konstituierten Wirtschaftsordnungen erforderliche Notwendigkeit zum ökonomischen Erfolg kann zugunsten von Stütz- oder Entlastungshandlungen entschärft werden, wie es z. B. mit der finanziellen Förderung der Literaturproduktion in Österreich durch das Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport oder in Slowenien durch die staatliche Buchagentur Javna agencija za knjigo RS geschieht. Beide Länder sind durch eine relativ geringe Bevölkerungszahl gekennzeichnet (8 Mio. bzw. 2 Mio.). Der potenziell literaturrezipierende Teil der

S. Hagenhoff (✉)

Institut für Buchwissenschaft, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg,
Erlangen, Deutschland

E-Mail: svenja.hagenhoff@fau.de

© Der/die Autor(en) 2025

A. Bosch und A. Kley (Hrsg.), *Literatur und mediale Öffentlichkeiten*,

Literatur und Öffentlichkeit / Literature and the Public Sphere,

https://doi.org/10.1007/978-3-662-69735-1_7

Bevölkerung, der dann eine rasonierende Öffentlichkeit überhaupt konstituieren könnte, ist damit von vornherein evtl. zu klein, um literaturproduzierenden Akteuren die ökonomisch erforderlichen, also mindestens kostendeckenden Reichweiten in Form von Absatzzahlen zu ermöglichen. Es stellt sich also die Frage, ob Produktion und Distribution von Literatur primär oder ausschließlich privatwirtschaftlich über bedarfsorientierte Geschäftsbeziehungen (zahlende Rezipienten, Werbekunden, Lizenzpartner) organisiert und vergütet werden, oder ob andere Arrangements, wie z. B. Förderung mittels Geldern der öffentlichen Hand, legitimiert werden können und welche Bedingungen hierfür gelten sollten. Eine (vermutete) zu kleine Öffentlichkeit und damit ein ökonomisch gesprochen zu geringer Bedarf liefert in Österreich und Slowenien einen Grund dafür, eine aktive finanzielle Unterstützung bei der Produktion literarischer Bücher zu gewähren, während eine solche Werkförderung in Deutschland nicht existiert.

Die dennoch vorhandene Relevanz der Frage nach Förderung oder zumindest bedarfsunabhängiger Finanzierung auch im deutschen Mediensystem zeigen die immer wieder geführten Diskussionen über die Notwendigkeit und Beschaffenheit des beitragsfinanzierten Öffentlichen Rundfunks (hierzu aktuell z. B. Dörr 2023) oder die (erneuten) Pläne der Bundesregierung der Legislatur 2021–2025 zur Presseförderung. Jüngst wurde die Relevanz erneut deutlich bei der Gestaltung des Corona-Hilfsprogramms „Neustart Kultur: Literatur / Buch- und Verlagsbranche“: Insgesamt über 15 % der Antragsteller in den verschiedenen Förderlinien ist die Corona-Hilfe verweigert worden (Daten aus Dietrich et al. 2023). An dieser Stelle setzt dieser Beitrag mit der Fallstudie um die beiden Literatur- und Kulturzeitschriften *Lettre International* und *Sinn und Form* an. Er zeigt einen Ausschnitt aus der bundesdeutschen Medien- und Kulturpolitik, konkret in Form des staatlichen Regulierungshandeln. Dieses wird analysiert in Bezug auf die Abgrenzungskriterien der Form und der Funktion der betrachteten Medien als materielle Objekte sowie hinsichtlich des Gestaltungsparameters Förderung bzw. Finanzierung. Die Fallstudie zeigt, dass und wie die Herstellung von Öffentlichkeit sowohl beeinflusst wird durch das Vorhandensein von Ressourcen, konkret Geld, als auch durch das Regulierungssetting, das (unökonomisches) publizistisches Handeln ermöglicht, privilegiert oder erschwert (differenzierter zu direkter und indirekter Regulierung vgl. Hagenhoff 2023).

2 Der Streitfall

Der Streitgegenstand

Im Februar 2023 wurde der Akademie der Künste (AdK) durch das Landgericht Berlin (AZ 52 O 64/22) vorläufig die weitere Verbreitung der Zeitschrift *Sinn und Form – Beiträge zur Literatur* untersagt. Auslöser hierfür war eine Klage des Herausgebers von *Lettre International – Europas Kulturzeitung*, dem aus dem Förderprogramm der Bundesregierung „Neustart Kultur: Literatur / Buch- und Verlagsbranche“ Corona-Hilfen versagt wurden (aus dem Programm wurde die

Buchbranche mit knapp 94 Mio. € unterstützt, Dietrich et al. 2023). Als Begründung hierfür wurde ausgeführt, dass Zeitungen und Zeitschriften – selbst wenn sie eine „Nähe zu literarischen Büchern“ aufweisen würden – der Presse zugehörig seien, und die grundgesetzlich garantierte Pressefreiheit einen staatlichen Eingriff in den publizistischen Wettbewerb mittels öffentlicher Gelder nicht zuließe (Schenk 2020, vgl. auch Kap. 5). Der *Lettre*-Herausgeber begründet seine Klage damit, dass die Zeitschrift *Sinn und Form* mit Geldern mitfinanziert würde, die die öffentliche Hand der AdK als Körperschaft öffentlichen Rechts zukommen lässt. Er moniert grundsätzlich die unterschiedliche Behandlung gleichartiger Objekte (Zeitschrift), die mal zu einer verfassungsbegründeten Ablehnung staatlicher Unterstützung von Kulturzeitschriften führt und mal nicht (Lettre International 2021). In der Klage argumentiert er, dass durch die Herausgabe einer staatlich finanzierten Kulturzeitschrift (*Sinn und Form*) das Überleben aller anderen Kulturzeitschriften erschwert würde (Landgericht Berlin 23.02.2023). Das Landgericht Berlin hat die Klage als zulässig und begründet eingestuft. Es kommt in seinem Urteil allerdings vor allem zu der eher technokratischen Erkenntnis, dass die Zeitschrift *Sinn und Form* ohne rechtliche Grundlage erscheine, da es der Satzung der AdK an einer geeigneten Gebührenordnung in Bezug auf die Zeitschrift fehle. Das Verbot der weiteren Verbreitung von *Sinn und Form* konnte durch die AdK im Mai 2023 durch eine entsprechende Formalhandlung in Form einer Änderung der Satzung geheilt werden, dennoch hat sie Berufung gegen das Urteil eingelegt.

Von der Klage durch *Lettre International* betroffen sind zwei weitere Publikationsobjekte, deren Erscheinen, so die Argumentation des Klägers, mit öffentlichem Geld ermöglicht wird. Dies sind die Zeitschrift *Kulturaustausch – Zeitschrift für Internationale Perspektiven* des Instituts für Auslandsbeziehungen und die Online-Präsenz *LCB diplomatique* des Literarischen Colloquiums Berlin, beide finanziert bzw. anfinanziert mit Mitteln des Auswärtigen Amts. In Bezug auf diese beiden Objekte liegt im Oktober 2023 noch kein gerichtliches Urteil vor.

Der Streitfall zeigt, dass in Bezug auf die Frage einer begründeten Unterstützung meritorischer Güter mittels öffentlicher Gelder einerseits offenbar die Form eines Mediums oder die Zugehörigkeit zu einem Medienteilmarkt von Relevanz ist (Coronahilfen für Bücher, aber nicht für Zeitschriften), andererseits dieses Argument – zumindest vordergründig – nicht stringent angewendet wird, wenn für die Herstellung benennbarer Periodika (*Sinn und Form*, *Kulturaustausch*, *LCB diplomatique*) auch öffentliche Gelder – in welcher Form genau ist noch zu eruieren – verwendet werden.

Darüber hinaus wird bei der Ablehnung der Förderung für *Lettre International* mit der Funktionstüchtigkeit der Presse basierend auf Art. 5 (1) 2 Grundgesetz argumentiert („Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet“). Die Pressefreiheit wird dabei so ausgelegt (Zimmer 2023; Hoeren 2022; Omsels 2021), dass nicht nur die Presse frei ist von Eingriffen des Staates in deren Aussagenproduktion (Abwehrrecht), sondern dass auch der Staat seinerseits keine Presse betreiben und sich auf dem Pressemarkt nicht bzw. nur sehr begrenzt betätigen darf, dieses nicht direkt als Akteur (z. B.

durch Betreiben eines Verlags) und nicht indirekt als Finanzier von publizistisch tätigen Akteure. Freiheit bedeutet somit, dass die Funktionsbedingungen der freien Presse gewahrt werden müssen und nicht durch staatliche Eingriffe verzerrt werden dürfen. Rechtsauffassung ist es allerdings auch, dass aus dem Anspruch der Sicherung der Vielfalt eine finanzielle Förderung der Presse durchaus geboten sein kann, wobei die Förderung sich nicht an meinungs- oder tendenzbezogenen Kriterien orientieren darf (Hoeren 2022). Im Sinne dieser Argumentation ist auch § 36 (3) GWB zu deuten, der die ansonsten kritisch gesehene Übernahme eines kleinen Zeitungs- oder Zeitschriftenverlags durch einen bereits großen Verlag unter bestimmten Bedingungen erlaubt zu dem Zweck, die publizistische Existenz des Übernahmekandidaten zu sichern (z. B. in Form eines Imprints).

Die Streitobjekte

Sinn und Form – Beiträge zur Literatur

Die Zeitschrift *Sinn und Form* wurde 1948 durch Johannes B. Becher und Paul Wiegler in der entstehenden DDR mit Lizenz der Sowjetischen Militäradministration gegründet, das erste Heft erschien 1949 (zur Genese und Anatomie der Zeitschrift z. B. Braun 2004; Parker 2009). Die Zeitschrift erscheint aktuell 6× jährlich in einer Auflage von 3.000 Exemplaren, wovon 2.200 via Abonnement vertrieben werden. Der Einzelverkaufspreis beträgt 11 €, der Jahresbezugspreis 45 € (Inland) bzw. 60 € (Ausland).

Zu ihrem ganz eigenen Stil gehört das Unzeitgemäße, nicht vordergründig Aktuelle, gehören das hohe sprachliche Niveau der Texte und ihre überraschende Zusammenstellung. Archiventdeckungen stehen neben literarischen Debüts, Erstveröffentlichungen neben Klassikern, Gespräche und Gedichte neben Briefeditionen, Essays, Erinnerungen und Erzählungen. (Sinn und Form 2023)

Die Leserschaft wird in den Mediadaten wie folgt beschrieben:

Sinn und Form erreicht eine überwiegend akademisch geprägte Leserschaft aller Altersgruppen: interessierte Leser, Autoren, Wissenschaftler, Journalisten, Lektoren und Multiplikatoren aus dem Kulturbetrieb. Unter den Berufstätigen überwiegen die gut situierten ca. 40- bis 60-jährigen. Einmal gewonnene Abonnenten bleiben der Zeitschrift in der Regel über viele Jahre treu. (Sinn und Form 2016)

Die Zeitschrift wird heute herausgegeben von der Akademie der Künste Berlin, einer Körperschaft öffentlichen Rechts, deren Konstitution im Gesetz zur Errichtung der Akademie der Künste (AdKG) von 2005 spezifiziert ist. *Sinn und Form* wird laut Impressum betreut von einer dreiköpfigen Redaktion.

Die materielle Erscheinung der Zeitschrift ist seit Gründung im Wesentlichen unverändert. Die Objekte erscheinen im Format Oktav, heute mit einem Umschlag aus 280g-Feinleinen und einem Buchblock aus elfenbeinfarbigem 90g-Papier. Der Druck ist schwarz-weiß mit Ausnahme der heute aufgedruckten (bis Heft 1/1979

physischen) farbigen Bauchbinde. Im typografischen Dispositiv werden die Beitragsarten Lyrik (einspaltig), Langtext (einspaltig) sowie die Umschau (zweispaltig) unterschieden. Die Texte werden selten bebildert. Die Ausgaben enthalten sehr wenig Werbung, die nie innerhalb eines Beitrags positioniert ist und sich inzwischen mehrheitlich am Ende des jeweiligen Heftes befindet. Die Werbekunden sind heute vor allem Verlage, die für ähnliche Medien (Literatur- und Kulturzeitschriften, Literatur in Buchform) vermutlich im Rahmen von Tauschgeschäften werben. Hinzu kommen Einleger. Der Umfang eines Heftes beträgt aktuell 144 Seiten mit 15–20 Autorenbeiträgen (Abb. 1 und 2).

Lettre International – Europas Kulturzeitung

Die Zeitschrift *Lettre International* wurde 1988 durch Frank Berberich als deutsche Ausgabe der französischen *Lettre Internationale* gegründet, die erste Nummer erschien auch 1988. Die Zeitschrift erscheint aktuell 4× jährlich in einer Auflage von 25.000 Exemplaren, wovon 50 % via Abonnement vertrieben werden. Der Einzelverkaufspreis beträgt 15 €, das Jahresabonnement kostet 55 €. „Lettre ist eine intellektuelle Publikation von internationalem und interdisziplinärem Charakter. Kernanliegen ist die Veröffentlichung herausragender, relevanter und origineller journalistischer und literarischer Texte zu wichtigen Fragen der Zeit“ (Lettre International 2023b). Die Leseranalyse beschreibt das Publikum als „eine weltweite Bildungselite, die qualitätsbewusst lebt und kauft, Kunst, Film, Oper, Musik, Theater liebt und gern auf Reisen geht.“ (Lettre International 2023a)

Die Zeitschrift wird auch heute noch von Frank Berberich herausgegeben, der gleichzeitig Geschäftsführer der Lettre International Verlagsgesellschaft mbH ist;



Abb. 1 *Sinn und Form* als Materialobjekt (Cover von 1949 Erstes Heft – physische Bauchbinde verloren gegangen – bis 2023 Drittes Heft)



Abb. 2 *Sinn und Form* als Materialobjekt (Seitenspiegel)



Abb. 3 *Lettre International* als Materialobjekt (Cover von Nr. 2 1988 bis Nr. 141 2023)



Abb. 4 *Lettre International* als Materialobjekt (Seitenspiegel)

diese ist zu 100 % Eigentümerin der Zeitschrift. Die Anzahl der Mitarbeiter*innen in Verlag und Redaktion ist mittels öffentlich einsehbarer Daten nicht feststellbar.

Die materielle Erscheinung der Zeitschrift ist seit 1988 unverändert. Die Objekte erscheinen im Format Tabloid mit einem Umschlag aus 200g-Papier und einem Buchblock aus 60g satiniertem LWC-Papier. Jeder Einband wird künstlerisch gestaltet. Der Druck ist durchgehend farbig und der Seitenspiegel mehrheitlich dreispaltig ausgeprägt. Die Texte werden häufig (ganzseitig) bebildert, Bildstrecken stellen zudem auch eine eigenständige Kommunikationsform dar. Die Objekte enthalten Werbung, die sich durch das gesamte Heft zieht. Die Werbekunden sind heute vor allem andere Medienhäuser und Kultureinrichtungen, aber auch Kommunikationsagenturen, Unternehmen mit Angeboten mit Medien- und Kulturbezug (z. B. Hersteller von hochwertigen Lautsprechern oder Papeterie) und (seltener) Unternehmen mit ganz anderen, eher exklusiven Produkten (z. B. Lederhandschuhe, Expeditions-Kreuzfahrten). Der Umfang eines Heftes beträgt 132–148 Seiten mit 25 bis 35 Texten (Abb. 3 und 4).

3 Zu Form und Funktion

Regulierungsgegenstand und Paradigmen der Marktabgrenzung

Regulierungshandeln erfordert einen klaren Regulierungsgegenstand. Das, was reguliert werden soll, muss benennbar und abgrenzbar sein gegenüber Bereichen, die von dem Regelwerk begründet nicht betroffen sein sollen. Idealerweise soll Gleiches gleichbehandelt werden. Kommunikationspolitische Regelwerke sind allerdings historisch gewachsen. Sie resultieren häufig aus neuen technischen und den

damit verbundenen kommunikativen Möglichkeiten, denen je nach Wertesystem oder Vorstellungsvermögen positive oder negative Effekte zugeschrieben werden, die durch Förderung oder Einhegung behandelt werden sollen. Regelbereiche sind typischerweise an Formaten bzw. Medienarten (Buch, Zeitschrift), Zeichensystemen (Schrift, Audio- und Bewegtbild) oder ehemals spezifischen Technologien (Presse, Rundfunk) orientiert mit jeweils spezifisch motivierten Regelausprägungen.

Um die Frage zu diskutieren, ob beide betrachteten Produkte auf dem gleichen Markt und damit kompetitiv agieren und ob für beide Objekte somit auch die gleichen Regelwerke gelten müssten, muss geklärt werden, wie Märkte abgegrenzt werden. Die Wirtschaftsstatistik folgt meistens dem einfacheren Prinzip des Vergleichs der Produkteigenschaften, während die Wirtschaftstheorie den komplexeren Ansatz der funktionalen Äquivalenz bevorzugt (Seufert 2008). Im ersten Fall werden Produkte zusammengefasst, die gleiche oder ähnliche Eigenschaften aufweisen. In diesem in Praxi in der Regel genutzten Ansatz werden Medien als Objekte zu Gattungen¹, wie z. B. print vs. elektronisch, periodisch vs. nicht periodisch, Buch vs. Presse vs. Rundfunk, oder Typen bzw. Warengruppen zusammengefasst (Kritik daran Hagenhoff 2023). Im zweiten Fall werden Produkte zusammengefasst, die aus Perspektive der Nachfrage die gleichen Funktionen erfüllen und somit Substitute zueinander darstellen. Medien müssten in diesem praktisch herausfordernden Ansatz nach ihrer kommunikativen Leistung bewertet und kategorisiert werden anstelle einer formbezogenen Verhandlung von Objekteigenschaften (Kuhn/Hagenhoff 2017; Frank 2016, S. 111).

Form der Streitobjekte (Eigenschaften)

Die beiden Objekte *Sinn und Form* und *Lettre International* sind insofern in ihren Eigenschaften gleich, als sie als Periodika klassifiziert werden und damit regelmäßig – im Gegensatz zu so genannten Alternativzeitschriften (Pütter 1997, S. 58) – erscheinen. Sie können in einer groben Zeitschriftentypologie den Publikumszeitschriften und dort den Zielgruppenzeitschriften (Pütter 1997, S. 45) oder den Zeitschriften mit Themenöffentlichkeit (Oehmer/Dioh/Jarren 2020, S. 373) zugeordnet sowie als Lesemedien (Kuhn/Hagenhoff 2015) kategorisiert werden.

Optik und Haptik hingegen divergieren erheblich. *Sinn und Form* befindet sich mit seinem kleinen Format, seiner Bindung, der reduzierten optischen Ausstattung (schwarz-weiß, kaum Bilder), dem dominierenden typografischen Dispositiv des einspaltigen Langtextes, dem ungestrichenen Volumenpapier und den reduzierten Werbeelementen näher an Periodika wie *Kursbuch*, *Schreibheft*, *Akzente*, *Kracherkultur* oder *Merkur*. Alle Objekte sind in ihrer materiellen Erscheinung „eher buchnah“, wenn Volumenpapier, geringere Größe und einspaltige Typografie in eher einfachen Zuschreibungen als „buchtypische“ Erscheinung von Medien

¹In der Medienökonomie und -statistik wird der Begriff ‚Gattung‘ verwendet, um Ausprägungsformen von Medien und ihre Teilmärkte (Buch, Zeitschrift, Zeitung) zu differenzieren.

gelten sollten oder könnten (zur Kritik an diesen materialbezogenen Ansätzen Kuhn/Hagenhoff 2017, auch Ehrmann 2022, S. 300). Anekdotisch wird diese Buchnähe deutlich durch Zuschreibungen, die der Zeitschriftenhandel vornimmt: Bei Kauf eines Exemplars *Sinn und Form* erhält man an der Kasse in das so bezeichnete „Buch“ ein Lesezeichen eingelegt, beim Kauf von *Lettre internationale* nicht. In Eigenbezeichnung ist *Sinn und Form* eine Zeitschrift.

Lettre Internationale ist als größerformatiges Objekt „zeitungsähnlich“. Das leichte, aber gestrichene und durchgängig farbig bedruckte Papier und die Klammerheftung wiederum wird eher Zeitschriften zugeschrieben. Materiell vergleichbare Objekte sind sehr selten. Genannt werden können die Objekte *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder* (Format DIN A4, zweispaltig, weitgehend schwarz-weiß, gelemt), das *Magazin der Kulturstiftung des Bundes* (Nordisches Halbformat, dreispaltig, teils bebildert, farbig, ungebunden) oder – allerdings als Special Interest-Objekte – *Photonews – Zeitung für Fotografie* (Tabloid, vier-spaltig, farbig, geheftet), *Papier Magazine d'illustrations* (Tabloid, vierspaltig – mehrheitlich jedoch Bilder, farbig, geheftet) oder als Einzelobjekt *In der Wand* (Tabloid, vor allem Bilder, farbig, geheftet). In Eigenbezeichnung im Titel ist *Lettre Internationale* eine Zeitung, in der Objektbeschreibung auf den Webseiten wird die Bezeichnung Zeitschrift verwendet.

Funktion der Streitobjekte (kommunikative Leistung)

Funktional äquivalent sind die beiden Objekte als Kulturzeitschrift, „a somewhat awkward placeholder term for periodicals between the arts, the sciences and politics“ (Eiden-Offe et al.). Scherer (2012, S. 195) positioniert diese Art von Zeitschriften „zwischen Wissenschaft und Kunst“ (ähnlich Hauswedell 2009). Nach Paeschke (1951, S. 574) sind sie „seismographische Apparaturen des kulturellen Lebens“. Ihre Funktion ist es, Spezialwissen zu popularisieren, dieses auf lebensweltliche Zusammenhänge hin zu reflektieren und auf seine Haltbarkeit oder Haltlosigkeit zu befragen, zudem beobachten sie Kommunikate anderer Periodika, um Bewahrenswertes und Diskussionswürdiges erneut zirkulieren zu lassen und seine Relevanz zu verstärken (Scherer 2012, S. 196). Frank et al. (2010, S. 27) positionieren Kulturzeitschriften „im mittleren Zeittakt zwischen täglicher Ereignishaftigkeit und langer Dauer“. Ähnlich formulieren Baack et al. (2018, S. 18), dass ihre Inhalte einen gewissen Grad an Dauerhaftigkeit aufweisen ohne dabei völlig zeitlos in dem Sinne zu sein, dass sie keinen Bezug zu aktuellen, gesellschaftlich relevanten Themen haben. Ihre spezifische Leistung liegt entsprechend in einer eher selektiven Themenwahl (Scherer 2012, S. 195), verbunden mit „bestimmten Schreibverfahren und Argumentationsformen“ (Frank et al. 2010, S. 21), die sich in qualitativ hochwertigen Texten, tiefgründigeren Analysen und sorgfältiger Sprachleistung niederschlagen (Baack et al. 2018, S. 18). Frank et al. (2010, S. 21–22) klassifizieren Kulturzeitschriften als Eliten-Kommunikationsraum und Ingroup-Phänomen des Kulturbetriebs. Silbermann (1985, S. 100) stellt fest, dass Herausgeber bzw. Redaktion sich „in erster Linie mit Menschen der ihnen am

nächsten liegenden Berufssparte, nämlich *hommes de lettres*, mit Literaten“ umgeben. Neuffer/Paul (2022) wie Hauswedell (2009, S. 10) bezeichnen sie als „Intellectual Journals“ bzw. als „principal medium of expression for intellectuals“. Kulturzeitschriften weisen eine hohe Relevanz im literarisch-kulturellen Feld auf, ohne dass sich diese quantitativ begründen ließe (Frank et al. 2010, S. 21).

Die beiden betrachteten Objekte *Sinn und Form* sowie *Lettre International* weisen in Relation zur deutschsprachigen lesefähigen Bevölkerung selbst bei Einnennung auf ein höher gebildetes Publikum mit Auflagenhöhen von 3.000 (*Sinn und Form*) und 25.000 (*Lettre International*) eine überschaubare Reichweite² als Basis der möglichen Öffentlichkeit auf. Gleichwohl ist die Auflagedifferenz beachtlich: Mit einem 8-mal größeren Markt adressiert *Lettre International* offenbar ein in der Interessenlage deutlich breiteres Publikum und füllt den breiten Begriff ‚Kulturzeitschrift‘ umfänglicher aus als *Sinn und Form*, in der Eigenbezeichnung eine ‚literarische Zeitschrift‘. Dabei popularisiert *Lettre International* Inhalte deutlich stärker und bindet diese stärker in lebensweltliche Zusammenhänge (Frank et al. 2010, S. 28) ein als es bei *Sinn und Form* der Fall ist. In Bezug auf die Textsorten ist *Lettre International* mit der Publikation auch journalistischer und damit berichterstattender und kommentierender Beiträge breiter aufgestellt als *Sinn und Form*, deren Œuvre aus Lyrik und Prosa in Form fiktionaler Texte, Erinnerungen, Briefen und Gesprächen besteht, aber keine journalistischen Textsorten umfasst. Der genannte mittlere Zeittakt wird von beiden Objekten an den jeweiligen Enden realisiert: *Sinn und Form* verkörpert stärker die betont zeitlose Dauer (ein Ort für das „Unzeitgemäße, nicht vordergründig Aktuelle“). *Lettre International* hingegen weist einen größeren Aktualitätsbezug auf, ohne hierbei tages- oder wochenaktuell und rein ereignisorientiert zu werden (die „wichtigen Fragen der Zeit“). Das Profil von *Lettre International* kann mit „Debatte und Literatur im Zeitgeschehen“, das von *Sinn und Form* mit „Literatur, Gespräch und Gedächtnis“ (Zeitschriften als Kleine Archive: Frank 2016) bezeichnet werden.

4 Zur Finanzierung

Formen der Finanzierung

Die Medienökonomie hält etliche Standardwerke bereit, in denen Finanzierungsformen für Medienunternehmen beschrieben werden (Zydorek 2018, Abschn. 1.9; Kiefer/Steininger 2014, Kap. 7; Wirtz 2013, S. 98). Dabei werden Begriffe oftmals kategorial nicht passend genutzt – Wirtz (2013) oder Kiefer/Steininger (2014) z. B. bezeichnen Subventionen und Steuervorteile als Erlöse, obwohl es sich um Zuschüsse bzw. Kostenreduktionen handelt – und insbesondere die geldbezogenen

²Zum Vergleich: verkaufte Wochenaufgabe *Der Spiegel* um 730.000 Stück, *Die Zeit* um 620.000 Stück im Jahr 2022 (Der Spiegel 2022; Die Zeit 2022). *Die Zeit* hatte im Gründungsjahr 1946 eine Startauflage von 25.000 Stück (Sommer 2014, S. 6).

Aktivitäten des Staats zur Unterstützung meritorischer Güter werden nur wenig differenziert dargestellt. Die Ausführungen beschränken sich auf die Finanzierung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks (ÖRR) mit der Feststellung, hierfür würden Gebühren oder Beiträge erhoben, und üblicher- und gleichzeitig fälschlicherweise wird hierfür als Erlös- oder Finanzierungsquelle eben der Staat genannt (zur Beschaffenheit der Finanzierung des ÖRR Michel 2022).

Im Folgenden wird unter Finanzierung von Medien die Identifikation von Quellen von Geldströmen zur Produktion und Zirkulation publizistischer Aussagen verstanden. Von Interesse ist bei der Betrachtung der Finanzierungsarten vor allem, ob die Betriebsfähigkeit eines Akteurs aus kontinuierlichen, verlässlichen Zahlungsströmen aus definierter publizistischer Leistung, also dem eigentlichen Geschäftszweck des Akteurs, resultiert und von Leistungsempfänger gezahlt werden, oder nicht. Im Falle meritorischer Güter, als die Medien qua Definition gelten, stellt sich die Frage, ob evtl. öffentliches Geld erforderlich ist und wie dessen Einsatz differenziert erfasst und begründet werden kann.

Mögliche Finanzierungsquellen und deren Konkretisierung in Ausprägungsformen sind im nachstehenden morphologischen Kasten (Abb. 5) zusammengestellt.

Rezipienten als Finanzierungsquelle

Rezipienten zahlen für Inhalte, die sie rezipieren möchten bzw. für die Option, Inhalte rezipieren zu können. In Bezug auf die Souveränität der Entscheidung der Rezipienten und Rezipientinnen kann die bedarfsorientierte marktliche Bezahlung von empfangenen Leistungen als Standardfall von einem unfreiwillig und nicht-bedarfsorientiertem Pflichtbeitrag unterschieden werden, wie es z. B. die Idee der Kulturflatrate oder die Beiträge für den ÖRR darstellen. Die Property Rights als Verfügungsrechte differenzieren Kauf und Eigentumserwerb nach der Produktion (z. B. gedruckter Medien), Crowdfunding zur Ermöglichung der Produktion mit folgendem Eigentumserwerb sowie Zugriff und Besitz bzw. Nutzungsmöglichkeit, wie im Falle von E-Books oder flüchtigem Rundfunksignal. Als quantitative Bezugsgröße sind Einzelobjekte (z. B. Exemplare eines Buchtitels), Abonnements pro Zeiteinheit mit definierter Anzahl an Objekten, wie bei Periodika, sowie die Flatrate pro Zeiteinheit mit unlimitiertem Zugriff, wie bei Streamingdiensten, zu differenzieren.

Kommunikatoren als Finanzierungsquelle

Kommunikatoren zahlen für die Möglichkeit, ihre Botschaften oder ihren Namen zur Zirkulation zu bringen. Die erwartete Leistung ist Sichtbarkeit und Reichweite.

Werbliche Botschaften sind solche Kommunikate, die verbreitet werden, um die Aufmerksamkeit auf die eigenen Produkte, Dienstleistungen (i. d. R. gewinnorientierte Unternehmen), Angebote (z. B. Kultureinrichtungen wie Museen), Überzeugungen und Weltansichten (Parteien oder NGO, allgemeiner: Aktivist*innen) oder die Marke bzw. den eigenen Namen zu lenken. Die Kommunikator*innen zahlen für die Positionierung ihrer Botschaften oder ihres Logos in der Fläche bzw. im Raum oder in der Zeit oder bei einigen Online-Medien in einer Kombination aus beidem. Eine speziellere Beziehung ergibt sich im Falle des Sponsorings:

Quellen des Geldzuflusses		Ausprägungen				
Rezipienten zahlen für Inhalte(optionen)	Souveränität	Markt- und bedarfsorientiert		Pflichtbeitrag		
	Property Rights	Kauf (Eigentumsvererb)	Crowdfunding (Bezahlung zur Ermöglichung der Produktion, dann Eigentumsvererb)		Zugriff (Besitz / Nutzung)	
	Quantitative Bezugsgröße	Einzelobjekt	Abonnement		Fixrate	
Kommunikatoren zahlen für Sichtbarkeit, Reichweite	Werbe- und Markenbotschaften Nicht-werbliche Botschaften	Werbezeit	Werbefläche bzw. -raum	Kombination aus Werbezeit und -fläche		
		Druckkostenzuschuss	Processing Fee		Nutzungsgebühr	
Verwerter zahlen für Handlungsrechte	Property Rights	Lizenzen für Inhalteverwertung		Lizenzen für Merchandising-Produkte		
		Spenden i.e.S.		Förderkäufe		
Zahlungen ohne definierte Gegenleistung (Altruismus, Förderung)	Regelmäßigkeit	Einzelfallbezogene Prüfgegenstände				
	Bedingung	Kulturförderung				
	Zeitbezug	Ex-ante (z.B. Kostenzuschüsse)				
	Objekt / -gegenstand	Akteure des Mak-Systems	Andere Akteure		Zuwendungen für Werke	
		Zuwendungen an Organisationen / Unternehmen		Zuwendungen an Individuen		
Mittelbarkeit	Förderung von Tätigkeiten zur Publikation und Zirkulation		Förderung anderer Zwecke & Bereitstellen von Ressourcen aus diesem Etat			
		Direkt:		Indirekt:		

Abb. 5 Morphologischer Kasten der Finanzierungsquellen und deren Ausprägungen

hier wird die Finanzierung einer definierten Leistung übernommen (z. B. Abendessen bei einer Veranstaltung, Druckkosten bei einem Auflagedruck oder Bereitstellen bestimmter Gegenstände) und im Gegenzug darf der eigene Name oder die Marke sichtbar positioniert werden.

Nicht-werbliche Botschaften sind solche Inhalte, für die auch Rezipienten potenziell eine Zahlungsbereitschaft haben könnten. Es handelt sich z. B. um Inhalte, die von Verlagen oder Herausgebern kuratiert wurden. In der Wissenschaft sind Druckkostenzuschüsse oder „Article Processing Fees“ in Open-Access-Modellen übliche Ausprägungsformen für diese Finanzierungsvariante. Die Inhalte müssen aber nicht zwingend Gatekeeperstrukturen überwinden. Auch Inhalte, die im Self-Publishing-Modell über hierfür geeignete Infrastrukturen, wie z. B. Social-Writing-and-Reading-Plattformen prozessiert werden, fallen darunter. Hierfür könnten Nutzungsgebühren pro Zeiteinheit erhoben werden, wie es bei anderen Arten von Clouddiensten (z. B. Dropbox oder Evernote) üblich und akzeptiert ist.

Verwerter als Finanzierungsquelle

Verwerter zahlen für die Möglichkeit, Inhalte in anderer Form zu nutzen. Dieses kann durch Umformung in eine andere mediale Manifestation geschehen (Buch ► Film, Hardcover ► Taschenbuch, Ausgangssprache ► Zielsprache). Alternativ kann der qua Medium vermittelte Erzählgegenstand für das Merchandising in ganz andersartige Objekte überführt oder aufgebracht werden.

Im Falle von „periodisch erscheinenden Sammlungen“ steht das deutsche Urhebergesetz einer umfänglichen und über die Zeit längeren Verwertung von Rechten entgegen, denn Rechte an Texten oder Übersetzungen fallen ohne weitere Vereinbarung standardmäßig nach einem Jahr an die Urheber zurück (§ 38 (1) 2 UrhG).

Zahlungen ohne definierte Gegenleistung

Als vierte Quelle des Geldzuflusses sind solche Zahlungen zu nennen, die zwar zweckbezogen erbracht werden, aber ohne konkret definierte und vertraglich zugesicherte Gegenleistung als verwertbarer Rückfluss an den Geldgeber. Zu unterscheiden sind (zumindest vordergründig) selbstlose Spenden in Form von Spenden im engen Sinne oder in Form von Förderkäufen (z. B. Abschluss eines zweiten Abos) von Geldern der öffentlichen Hand. Letztere können weiter ausdifferenziert werden.

Das Kriterium der Regelmäßigkeit unterscheidet einzelfallbezogene Förderungen und reguläre, dauerhafte Zuflüsse in Form von Etats. Im erstgenannten Fall müssen die Prüfgegenstände Bedingungen genügen, die nur situativ von Relevanz sind. Das coronainduzierte Förderprogramm „Neustart Kultur“ ist ein Beispiel hierfür. Wie oben angedeutet wurden in der Förderlinie „Literatur“ u. a. die Produktion von konkreten Werken in Buchform bezuschusst (differenzierte Datenanalyse bei Dietrich et al. 2023). Der letztere Fall ist mit Grundsatzentscheidungen und einer längerfristigen Einstellung in einen Haushalt auf Ebene von Bund, Ländern oder Kommunen verbunden. Die Finanzierung von öffentlichen Bibliotheken

als Akteure, die einen niedrighschwelligigen Zugang zu Büchern, Zeitungen, Zeitschriften und Filmen ermöglichen sollen fällt z. B. hierunter (Leyrer 2022).

In Bezug auf die entscheidungsleitende Bedingung einer Finanzierung sind Kulturförderungen von Strukturförderungen zu unterscheiden (Gorgels/Evert 2021, Abschn. 4.1). Die Kulturförderung zielt auf die Qualität oder Wertigkeit des Fördergegenstands ab und erfordert eine inhaltliche Auseinandersetzung mit z. B. Verlagsprogrammen oder Werkinhalten durch in der Regel eine qualifizierte Jury. Die obigen Ausführungen zu den äußerst bedingten Möglichkeiten des Staates zur finanziellen Förderung von Presse im Rahmen der Pressefreiheit verdeutlichen die Herausforderungen und Konfliktpotenziale dieser Förderform. Die Strukturförderung zieht ihre Bedingungen aus nicht-qualitativen Eigenschaften des Förderobjekts, wie z. B. maximale Größe in Bezug auf Umsatz oder Mitarbeiterzahl oder inhabergeführtes Unternehmen anstelle von managergeführten Konzernen.

Zeitlich zu differenzieren sind Förderungen, die ex-ante oder ex-post (Gorgels/Evert 2021, S. 28) realisiert werden. In die Ausprägung ex-ante fallen z. B. Kostenzuschüsse, wie sie in Österreich für den Druck von Büchern gewährt werden (Gorgels/Evert 2021, S. 33; Läubli 2023). Beispiele für Ex-post-Unterstützung wären staatliche Abnahmegarantien im Auflagendruck oder die Bibliothekstantimen, die in der BRD in der Logik einer Entschädigung für entgangenen Umsatz an Verlage ausgezahlt werden, deren gedruckte Bücher von öffentlichen Bibliotheken ausgeliehen werden (Leyrer 2022, S. 20).

Das Kriterium des eigentlichen Fördergegenstands differenziert finanzielle Zuwendungen an Unternehmen oder Organisationen, die finanzielle Unterstützung von Individuen und die Zuwendung für benennbare Werke.

Unternehmen bzw. Organisationen müssen dabei in zwei Arten unterschieden werden: 1) Es werden Akteure unterstützt, deren primärer Daseins- und Handlungszweck daraus besteht, medial vermittelte öffentliche Kommunikation zu ermöglichen. Diese Akteure sind publizistisch tätig und bringen Medien wie Bücher, Zeitschriften oder Filme hervor, oder sie tragen zur Zirkulation von Medien bzw. Inhalten bei. Typische publizistische Akteure sind Verlage, Rundfunkanstalten oder Filmproduzenten, typische Akteure der Zirkulation sind Buchhandlungen, Pressekiöske, Bibliotheken oder Kinos. 2) Organisationen können in den Genuss von finanzieller Förderung gelangen, deren eigentlicher Zweck ein anderer ist, im Rahmen der Zweckerfüllung können dann evtl. (auch) Medien hervorgebracht werden. Ein Beispiel hierfür wären Museen, die primär einen Sammlungsauftrag haben. In dessen Rahmen kuratieren sie auch Ausstellungen und dokumentieren diese u. a. mittels Buchpublikationen, die evtl. keine kostendeckenden Preise aufweisen. Die Förderaktivität ist in diesen Konstellationen immer indirekter Art (Mittelbarkeit), da aus einem Etat für den Betrieb einer zweckanderen Organisation Ressourcen für die dauerhafte oder einzelfallbezogene Produktion oder Zirkulation von Medien verwendet werden.

Individuen werden typischerweise finanziell unterstützt für ihr kreatives Schaffen und die dabei an den Tag gelegte Schöpfungshöhe. Realisiert wird diese Form z. B. in Form von Stipendien, die an Schriftsteller, Übersetzer oder Illustratoren vergeben werden.

Die Förderung von Werken zielt auf die (verbesserte) Ermöglichung der Produktion oder die verbesserte Zirkulation spezifischer Titel ab. Ein Grund für die Förderwürdigkeit von konkreten Titeln kann eine vermutete geringere Nachfrage sein, so dass der Auflagedruck und auch die Deckung der Fixkosten ökonomisch eine große Hürde oder gar Limitation darstellt. Die oben angeführten Förderbeispiele von Österreich und Slowenien folgen dieser Logik. Argumentiert werden kann auch mit der unterstellten großen Relevanz des Themas eines Titels mit dem Ziel, eine verbesserte Zirkulation in der Gesellschaft erreichen zu wollen durch die Herstellung z. B. kostengünstigerer, einfacher gestalteter Lizenzausgaben. Dieser Ansatz findet sich bei der Bundeszentrale für Politische Bildung (BpB). Der Preis solcher Lizenzmedien ist relativ niedrig: das dreibändige Werk *Kulturgeschichte der DDR* mit insg. ca. 6.000 Druckseiten kostet bei der BpB beispielsweise 12 €. Die beschriebenen vier Finanzierungsquellen, Zahlungsströme sowie Gegenleistungen sind in Abb. 6 grafisch dargestellt (in Anlehnung an Gläser 2021, S. 354).

Die beschriebenen vier Finanzierungsquellen, Zahlungsströme sowie Gegenleistungen sind in Abb. 6 grafisch dargestellt (in Anlehnung an Gläser 2021, S. 354).

Pütter (1997, S. 138) führt in seiner empirischen Arbeit zu politischen Zeitschriften aus, dass die medienökonomische Literatur als Einnahmequellen zur Finanzierung publizistischen Engagements Rezipienten- und Werbeerlöse kennt und andere denkbare und faktisch vorhandene Einnahmequellen kaum behandelt. In seiner eigenen empirischen Erhebung zu den Einnahmearten identifiziert er bei knapp 10 % der Befragten (n=94) öffentliche Zuschüsse und bei nochmals gut 16 % Spenden, Förderabonnements, Quersubventionierungen aus dem Verkauf anderer Medien oder Lizenzentnahmen. Von den befragten Herausgebern politischer Zeitschriften haben lediglich knapp 18 % das Ziel der Gewinnmaximierung, während die anderen 82 % auf Spenden, öffentliches Geld oder ehrenamtliches Arbeiten angewiesen sind oder der Träger des Mediums eine gemeinnützige Körperschaft ist. Die auffällig geringen Werbeeinnahmen trotz relativ zahlungskräftiger Rezipientenklientel führt er zurück auf die geringe Reichweite, Zielgruppenüberschneidung sowie fehlendes Know-how der Träger der Zeitschriften in deren Vermarktung. „Die breite Masse politischer Zeitschriften kann aber nur publiziert

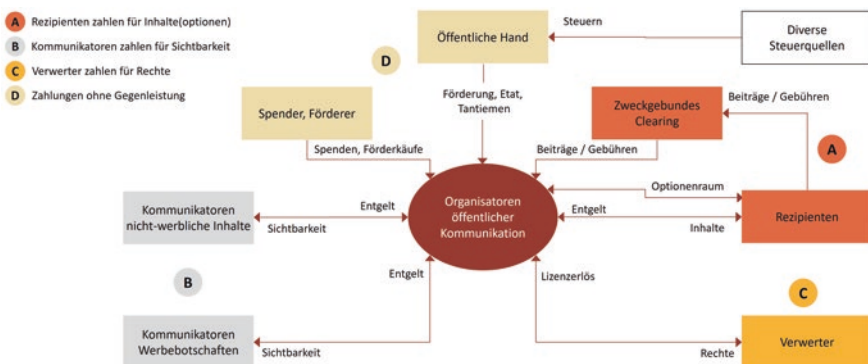


Abb. 6 Quellen der Finanzierung von Medien, Zahlungsströme und Gegenleistungen

werden, weil die eigentliche Aussagenproduktion gefördert wird“ (Pütter 1997, S. 158).

Finanzierungsprofile der Streitobjekte

Sinn und Form – Beiträge zur Literatur

Die Zeitschrift *Sinn und Form* könnte auf dem Rezipientenmarkt einen maximalen Erlös von 163.000 € pro Jahr erwirtschaften, wenn die Druckauflage von 3.000 Stück auch der verkauften Auflage entsprechen würde. Dieser Betrag setzt sich zusammen aus dem maximal möglichen Einzelverkauf ($11 \text{ €} \times 3.000 \text{ Exemplare} \times 6 \text{ Hefte} \times 30 \% \text{ Anteil Einzelverkauf}$) und den maximal möglichen Erlösen aus den Abonnements ($45 \text{ €} \times 3.000 \times 70 \% \text{ Anteil Abo} \times 70 \% \text{ Inland}$ und $60 \text{ €} \times 3.000 \times 70 \% \text{ Anteil Abo} \times 30 \% \text{ Ausland}$). Unmittelbar korrigiert werden kann der Betrag um den 50%igen Handelsrabatt für den stationären Vertrieb (ca. 30.000 €). Die Werbeerlöse lassen sich durch stichprobenartiges Auszählen und Bewerten der Werbeelemente mit den in den Mediadaten genannten Anzeigenpreisen auf max. ca. 3.000 € pro Jahr abschätzen, angenommen wurde dabei ein Einleger pro Heft zusätzlich zu der wenigen eingedruckten Werbung. Hoeren (2022) geht ebenfalls von Werbeerlösen von klar unter 1.000 € pro Heft aus. Als relevanter Maximalerlös kann damit ein Betrag von 136.000 € angenommen werden. Omsels (2021) errechnet in seinem Gutachten einen vergleichbaren Maximalerlös (bei geringfügig anderer Druckauflage), Hoeren (2022) weist in seinem Gutachten Jahreseinnahmen von lediglich um 80.000 € aus, allerdings ohne weitere Erläuterung.

Auf der Seite der vergleichsrelevanten Kosten stehen die Kosten für die Redaktion, die Autor*innen- und Übersetzungshonorare sowie die Herstellungs- und Druckkosten, wobei letztere nicht konkret quantifiziert werden können. Pütter (1997, S. 141) ermittelt empirisch für politische Zeitschriften einen Druckkosten-Anteil von knapp 50 % an den Gesamtkosten. Das Gutachten Hoeren (2022) ermittelt für die dreiköpfige Redaktion Stellenqualitäten von $1 \times \text{E15}$ sowie $1,5 \times \text{E13}$, was zu Personalkosten bei einer angenommen höheren Erfahrungsstufe von ca. 210.000 € führt ($92.000 + 78.000 + 39.000$). Hoeren weist zudem für *Sinn und Form* einen Jahresetat aus dem Haushalt der Akademie in Höhe von 50.000 € für Honorare, Herstellung, Vertrieb und Druck aus, was bei einem angenommen Standardumfang von 144 Seiten pro Heft 57 € pro Seite entsprechen würde. Die Zeitschrift zahlt für Beiträge pro normierte Seite 15–18 € Übersetzungs- bzw. Autorenhonorar.

Den geschätzten maximalen Rezipientenerlösen in Höhe von 136.000 € stehen grob ermittelbare Kosten in Form von Stellenressourcen und Sachetat von 260.000 € gegenüber. Die Zeitschrift *Sinn und Form* wäre damit, wäre sie marktlichen Kräften alleine ausgesetzt, um 124.000 € oder ca. 50 % in der Unterdeckung. Das Gutachten Omsels (2021) konstatiert ebenfalls eine Unterdeckung der Kosten, ohne einen Versuch der Quantifizierung.

Lettre International – Europas Kulturzeitung

Lettre International erlöst auf dem Rezipientenmarkt maximal 1.360.000 € pro Jahr bei einer vollständig abverkauften Druckauflage von 25.000 Stück und einem Anteil des Einzelverkaufs von 45 % ($11 \text{ €} \times 25.000 \text{ Exemplare} \times 4 \text{ Hefte} \times 45 \%$ sowie $55 \text{ €} \times 25.000 \times 55 \%$ Abo-Verkauf). Die Korrektur um den Handelsrabatt beträgt 338.000 €. Die Werbebeerlöse sind als relevant einzustufen. Sie liegen bei ca. 100.000 € pro Heft, ermittelt durch Auszählen und Bewerten der Werbebeiträge in den Nummern 140 (2023, ca. 95.000 €), 126 (2019, ca. 135.000 €) und 120 (2018, ca. 88.000 €) auf Basis der aktuellen Mediadaten. Nach Eigenauskunft von *Lettre International* auf deren Webseite nimmt die Zeitschrift auch Spenden entgegen. Über diese Einnahmenart liegen keine Informationen vor. Als relevanter Maximalerlös kann somit ein Betrag von ca. 1.400.000 € (um den Handelsrabatt korrigierte Rezipientenerlöse + Werbebeerlöse) angenommen werden. Das Gutachten Omsels (2021), das im Auftrag von *Lettre* erstellt wurde, äußert sich zu diesem Medium nicht, auch Hoeren (2022) unternimmt keinen Versuch der Erlösabschätzung bei *Lettre*. Die Zeitschrift zahlt für Beiträge pro normierte Seite 15–18 € Übersetzungs- bzw. Autorenhonorar. Zu den weiteren Kosten von *Lettre International* lassen sich keine frei zugänglichen Informationen ermitteln. Die 35-jährige durchgehende Existenz des Mediums in einem Zeitschriftenmarkt, der sehr volatil ist, lässt die fundierte Spekulation zu, dass *Lettre International* im Schnitt mindestens kostendeckend arbeitet.

Die Objekte im Vergleich

Das jeweilige Finanzierungsprofil beider Objekte fassen die nachstehenden morphologischen Kästen (Abb. 7 und 8) zusammen. Die faktische Förderung durch die öffentliche Hand im Falle von *Sinn und Form* erfolgt auf indirektem Weg: es wird nicht die Produktion oder Zirkulation des Mediums durch den Staat unterstützt, sondern es werden der Redaktion der Zeitschrift aus dem durch den Bund bereitgestellten Etat der Akademie Ressourcen in Form von Stellen und Budget in nicht unerheblicher Höhe zur Verfügung gestellt.

Abb. 9 zeigt die divergenten Erlösgrößenordnungen beider Objekte in Bezug auf die maximal möglichen Erlöse. Mit geschätzten knapp 30 % Werbebeerlösen am Gesamterlös ist *Lettre International* stärker von den Mechanismen des zweiseitigen Markts abhängig als dieses für *Sinn und Form* ein relevantes Kalkül darstellt. Abb. 10 verdeutlicht die Erlösstruktur aus stationärem Vertrieb und Abonnements. Deutlich wird, dass *Lettre International* eine höhere Abhängigkeit vom stationären Vertrieb aufweist als *Sinn und Form* und sich zudem in Bezug auf die absolute Höhe des Erlöses in einer anderen Größenordnung bewegt. Die erheblichen Limitationen in Bezug auf Ladenöffnungen und Personenmobilität während der ersten Coronaphasen dürften deutlich stärker ins Gewicht gefallen sein als dieses bei *Sinn und Form* zu vermuten ist. Die gewünschte Corona-Hilfe von *Lettre International* ist rein aus dieser Sachlage heraus nachvollziehbar legitimiert.

Quellen des Geldzuflusses		Abgrenzungskriterium		Ausprägungen	
Rezipienten zahlen für Inhalte(optionen)	Souveränität	Markt- und bedarfsorientiert		Pflichtbeitrag	
	Property Rights	Kauf (Eigentumsverb)	Crowdfunding (Bezahlung zur Ermöglichung der Produktion, dann Eigentumsverb)	Zugriff (Besitz / Nutzung)	
	Quantitative Bezugsgröße	Einzelobjekt	Abonnement	Flatrate	
Werbe- und Markenbotschaften Nicht-werbliche Botschaften		Werbezeit	Werbefläche bzw. -raum	Kombination aus Werbezeit und -fläche	
		Druckkostenzuschuss	Processing Fee	Nutzungsgebühr	
Verwerter zahlen für Handlungsrechte		Lizenzen für Inhalteverwertung		Lizenzen für Merchandising-Produkte	
Zahlungen ohne definierte Gegenleistung (Altruismus, Förderung)	Spender und Förderer	Spenden i.e.S.		Förderkäufe	
		Einzel fallbezogene Prüfgegenstände		Reguläre, dauerhafte Zuflüsse	
	Bedingung	Kulturförderung		Strukturförderung	
	Zeitbezug	Ex-ante (z.B. Kostenzuschüsse)		Ex-post (z.B. Abnahmegarantie)	
	Objekt / -gegenstand	Akteure des Makro-Systems Zuwendungen an Organisationen / Unternehmen	Zuwendungen für Werke		Zuwendungen an Individuen
Mittelbarkeit	Direkt: Förderung von Tätigkeiten zur Publikation und Zirkulation		Indirekt: Förderung anderer Zwecke & Bereitstellen von Ressourcen aus diesem Etat		

Abb. 7 Morphologischer Kasten der Finanzierungsformen für Sinn und Form

Quellen des Geldzuflusses		Ausprägungen				
Rezipienten zahlen für Inhalte(optionen)	Souveränität	Markt- und bedarfsorientiert		Pflichtbeitrag		
	Property Rights	Kauf (Eigentumswerb)	Crowdfunding (Bezahlung zur Ermöglichung der Produktion, dann Eigentumswerb)		Zugriff (Besitz / Nutzung)	
Werbe- und Markbotschaften Nicht-werbliche Botschaften	Quantitative Bezugsgröße	Einzelobjekt	Abonnement	Fiatrate		
	Kommunikatoren zahlen für Sichtbarkeit, Reichweite	Werbezeit	Werbefläche bzw. -raum	Kombination aus Werbezeit und -fläche		
		Druckkostenzuschuss	Processing Fee	Objekt- und Logoplatzierung via Sponsoring		
Verwerter zahlen für Handlungsrechte	Property Rights	Lizenzen für Inhalteverwertung	Lizenzen für Merchandising-Produkte			
Zahlungen ohne definierte Gegenleistung (Altruismus, Förderung)	Spender und Förderer	Spenden i.e.S.		Förderkäufe		
	Öffentliche Hand	Regelmäßigkeit	Einzel fallbezogene Prüfgegenstände		Reguläre, dauerhafte Zuflüsse	
		Bedingung	Kulturförderung		Strukturförderung	
		Zeitbezug	Ex-ante (z.B. Kostenzuschüsse)		Ex-post (z.B. Abnahmegarantie)	
		Objekt / -gegenstand	Akteure des Mark-Systems	Zuwendungen für Werke		Zuwendungen an Individuen
Mittelbarkeit	Direkt: Förderung von Tätigkeiten zur Publikation und Zirkulation		Indirekt: Förderung anderer Zwecke & Bereitstellen von Ressourcen aus diesem Etat			

Abb. 8 Morphologischer Kasten der Finanzierungsformen für *Lette International*

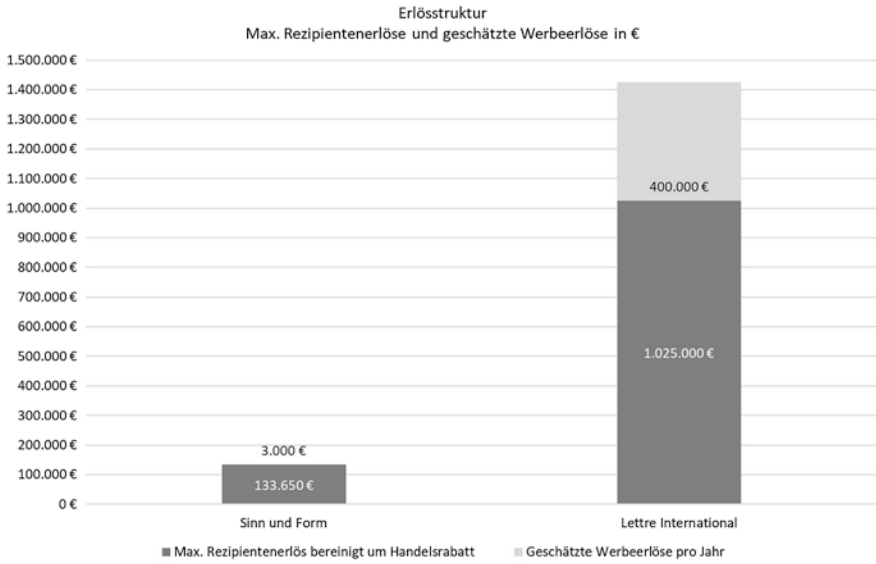


Abb. 9 Erlösstruktur aus Rezipientenerlösen und Werbeerlösen

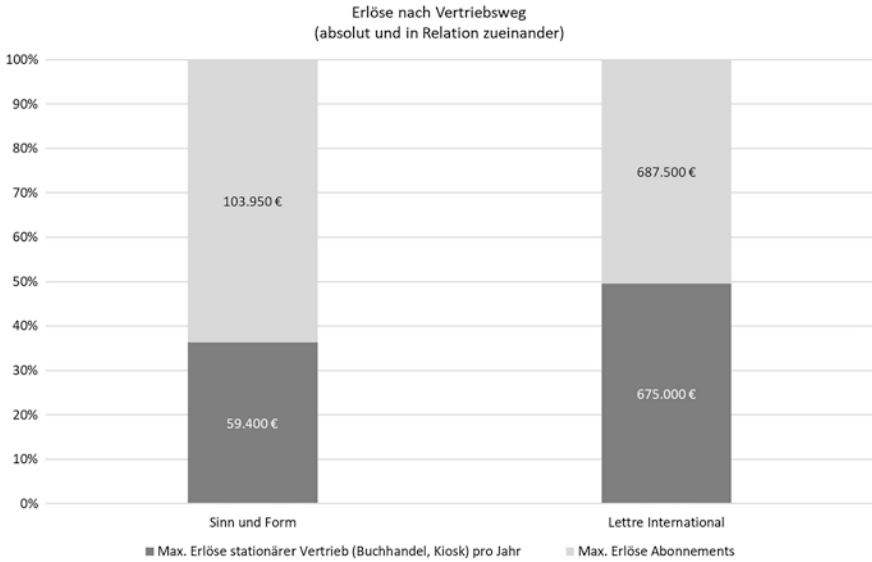


Abb. 10 Erlösstruktur aus stationärem Vertrieb und Abonnements

5 Resümee

Was war der offizielle Aufhänger des Streits?

Der Aufhänger der Klage von *Lettre International* gegen drei andere Kulturzeitschriften war die verweigerte Corona-Hilfe. In der Statistik von Dietrich et al. (2023) sind unter der Förderlinie „Druck- und Produktionskostenzuschüsse für Verlage“ 984 bewilligte Anträge und 88 abgelehnte aufgeführt. Die Förderverweigerung wurde gegenüber *Lettre International* begründet mit einem vermeintlichen Verbot der Presseförderung, abgeleitet aus der grundgesetzlich garantierten und üblicherweise breit ausgelegten Pressefreiheit. Konkret argumentiert die BKM:

Bei der Konzipierung der Kriterien für das Verlagsförderprogramm wurden Zeitungen und Zeitschriften bewusst ausgenommen, weil die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) keine Presseförderung mit diesem Programm betreiben will. [...] Literaturzeitschriften fallen aber eben auch unter den Zeitschriftenbegriff und sind damit (auch) der Presse zuzuordnen. [...] Ebenso darf der Staat nicht in den publizistischen Wettbewerb der Presse eingreifen. Eine finanzielle Förderung einzelner Zeitschriften mit öffentlichen Geldern unterläge daher sehr hohen (verfassungsrechtlichen) Hürden und könnte nicht unter denselben Bedingungen wie eine Förderung der Buchbranche abgewickelt werden. (Schenk 2020)

Diese Interpretation mutet verwunderlich an: Unter die Pressefreiheit laut Grundgesetz würden dann wohl nur Zeitschriften und Zeitungen als „Presse“ in der engen Begriffsverwendung von Umgangssprache, Kommunikations- und Wirtschaftspolitik fallen, nicht aber Bücher, Flugblätter oder Plakate (zur Genese des Begriffs Presse Seufert/Gundlach 2012, S. 178). Bücher als Medien bzw. ihre Publizisten würden dann im Gegensatz zu Nicht-Büchern keine grundgesetzlich garantierte Aussagenfreiheit genießen und in Folge auch in jeder Beziehung anderen Restriktionen der Kommunikationssteuerung und -kontrolle unterliegen. Bereits der gesunde Menschenverstand verweigert diese Interpretation. In üblicher Rechtsauffassung sind mit der Formulierung Pressefreiheit denn auch alle Druckerzeugnisse (Presse von „Pressen“ = Druck ausüben zwecks Vervielfältigung) gemeint, was wiederum ausgelegt wird als publizistische Erzeugnisse auf Basis körperlicher Trägermedien (Dörr 2022, Rn. 174). Diese grenzen sich ab von unkörperlichen Medien, im Gesetz aufgeführt als „Rundfunk und Film“. Das Gesetz unterscheidet damit also nicht periodische von nicht-periodischen Medien und auch nicht Zeitungen, Zeitschriften und Bücher als Konzepte, mediale Formen oder in simplifizierender Alltagszuschreibung. Es unterscheidet Technologien, die Kommunikate originär nicht-flüchtig und für Rezipienten einfach aufbewahrungsfähig (Presse als Druckerzeugnisse) oder flüchtig und nicht aufbewahrungsfähig (Rundfunk und Film) zur Zirkulation bringen und hierüber Öffentlichkeit herstellen können.

Das Förderhandeln bzw. Nicht-Handeln der BKM ist somit zumindest fragwürdig in seiner konkret gewählten, simplizistischen Begründung, und dies kann bereits festgestellt werden ohne tiefere Analyse von Materialität, kommunika-

tiver Leistung oder Finanzierungsprofilen der Streitobjekte (und diesen ähnlichen Objekten).

Helfen die Ansätze zur Marktabgrenzung?

Abschn. 3 hat sich der groben Analyse von Form und kommunikativer Leistung der Streitobjekte gewidmet verbunden mit der Frage, ob die Objekte überhaupt als kompetitiv gelten in dem Sinne, dass sie auf dem gleichen Markt agieren (oder: die gleiche Öffentlichkeit adressieren) und sich dort wettbewerblich beeinflussen.

Beide Objekte sind insofern auf dem gleichen Markt positioniert, als sie als literarisch- kulturelle Zeitschriften (Begriff bei McCarthy 1999, diskutiert bei Schmidtner 2022) ein eher elitäres, kleineres Publikum mit sehr selektierten Inhalten auf sprachlich hohem Niveau periodisch adressieren. Auf das Jahr bezogen befinden sie sich auch in der gleichen Preisklasse ($6 \times 11 \text{ €} = 66 \text{ €}$ *Sinn und Form*, $4 \times 15 \text{ €} = 60 \text{ €}$ *Lettre International*).

Die jeweilige Funktion innerhalb der groben Kategorie der literarisch-kulturellen Zeitschriften ist aber als divergent zu bezeichnen, was neben dem oben herausgearbeiteten Profil auch durch die materielle Beschaffenheit (*Sinn und Form* „buchnäher für das Regal“, *Lettre International* „zeitungsnäher“, schlecht lagerbar und stärker ephemere wirkend) unterstrichen wird. Direkt kompetitiv zu *Sinn und Form* im Profil – stärker Literaturzeitschrift, Gedächtnis für deutlich zeitlose Inhalte – wie auch in der materiellen Beschaffenheit ist z. B. das *Schreibheft* zu verorten, das – exemplarisch – in Ausgabe 86 (2016) auf gut 60 Seiten einen Briefwechsel zwischen Henry James und Robert Louis Stevenson („Eine Freundschaft in Briefen“) abgedruckt und kommentiert hat. Im Profil näher an *Lettre International* liegt die – von Lettre ebenfalls verklagte – Zeitschrift *Kulturaustausch* sowie das für Rezipienten kostenlose *Magazin der Kulturstiftung des Bundes*. Die ebenfalls verklagte *LCB diplomatique* ist im Profil ebenfalls näher an *Lettre International*, weist aber eine stärkere Jetzt- und Ereignisbezogenheit auf („Authors report on political aspects of their everyday lives in texts and images“).

Der Versuch des direkten Vergleichs beider Objekte anhand der (groben) Analyse von Form und materieller Beschaffenheit sowie Funktion und kommunikativer Leistung zeigt, dass beide Zugriffe wenig helfen in der Frage, ob für die Objekte divergente Argumente bzgl. der Regulierung und konkret der Förderwürdigkeit gelten könnten. Sie sind einerseits hinreichend divergent zueinander und daher vermutlich eher nicht kompetitiv in ihrer kommunikativen Leistung in einen jeweils definierten öffentlichen Raum hinein. Die Förderung des einen Objekts oder einer Menge von Objekten hat vermutlich keinen Effekt auf die Gelingensbedingungen des anderen. Andererseits sind sie als anspruchsvolle literarisch-kulturelle Medien mit relativ kleinen Zielgruppen auch hinreichend ähnlich zueinander und mit ihnen zahlreiche andere Objekte, die als Kultur- und Literaturzeitschriften identifiziert werden können (z. B. *Akzente*, *Spritz*, *Text + Kritik*, *Wespennest*, *Edit*, *Bella Triste*, *Hot Topic*, *Trimaran*, *Dreizehn + 13 Gedichte* oder *DELFI*). Im Sinne der Vielfaltsermöglichung und -erhaltung sind beide argumentativ zueinander nicht anders zu behandeln als beide auch im

Verhältnis zu anderen Medien mit diesen Eigenschaften und dieser speziellen kommunikativen Leistungsfähigkeit.

Der Versuch der Analyse zeigt (erneut) auch, dass die konkreten empirischen Ausprägungen publizistischer Objekte – selbst innerhalb einer so bezeichneten Gattung wie Zeitschrift oder Buch oder innerhalb eines Typs wie Kulturzeitschrift – geradezu beliebige Erscheinungsformen („Bifurkationen“ Ehrmann 2022, S. 300), kommunikative Profile und vermutlich auch (publizistische) Missionen als originäre Realisierungs- und Publikationsmotive aufweisen. Exemplarisch gegeneinandergehalten werden können – ohne weiteres Urteil – die Objekte *Trimaran* und *Dreizehn+13 Gedichte*. Beide sind in Optik und Haptik vergleichbar ambitioniert und verfolgen das publizistische Ziel der Zirkulation von Lyrik. Im Fokus des grenzüberschreitenden (Flandern, Deutschland, Niederlande) zweisprachigen Magazins steht die regionale Vernetzung und der gegenseitige Einblick in Arbeitsweisen Kulturschaffender. Das Objekt ist funktional eher der Binnenkommunikation der publizistisch Beteiligten und der räumlichen Grenzüberwindung dienlich. Das Magazin von Oliver Wurm hingegen richtet sich an ein deutlich breiteres Publikum und erzeugt potenziell eine Öffentlichkeit im Sinne von „offen“ für prinzipiell alle. Es will „Lust an Lyrik“ (Eigenbeschreibung; „Lyrik für alle“, Minkmar 2021) auch mittels ansprechenden Kommunikationsdesigns machen. Ein ähnliches Motiv findet sich auch schon bei Wurms Realisierung der Objekte *Grundgesetz als Magazin* („Das Grundgesetz erstmals gut lesbar zu gestalten“) und *Die Verfassung für Rheinland-Pfalz als Magazin* („[...] in zeitgemäßem Design“). Abgrenzende Ansätze, die publizistische Medien in wie auch immer begründete Töpfe sortieren, um hierfür verschiedene Regelungen vermeintlich legitimiert zu formulieren oder aufrecht zu erhalten, sind spätestens mit der Digitaltechnologie als unspezifischer Technologie (Hagenhoff 2020) überholt, falls sie historisch je sinnvoll und funktionstüchtig waren.

Wie sehen die finanziellen Gelingensbedingungen der Objekte aus und wie ist dieses zu beurteilen?

Die Analyse der finanziellen Profile der beiden Objekte in Abschn. 4 hat verdeutlicht, dass die Zeitschrift *Sinn und Form* im Gegensatz zu *Lettre Internationale* auf dem Markt nicht überlebensfähig ist. Die Erlöse decken die Fixkosten kontinuierlich nicht, was der zu geringen Größe der angenommenen „interessierten Öffentlichkeit“ repräsentiert durch die Druckauflage von 3.000 Stück geschuldet ist. *Sinn und Form* wird in erheblichem Maße mit Geldern der öffentlichen Hand subventioniert. Subventionen stellen Eingriffe in das ansonsten freie Marktgeschehen dar und als solche sind sie zu legitimieren. In ökonomischen Denkschulen argumentiert stellt die Situation der dauerhaften Unterdeckung von Kosten keinen legitimen Grund für einen solchen Eingriff dar, im Gegenteil, es läge ein rationaler Grund für eine Aufgabe der Geschäftstätigkeit vor. Auch verfassungsrechtlich könnten mit der juristisch im Wesentlichen akzeptierten breiten Interpretation der Pressefreiheit gem. Grundgesetz – keine Mitfinanzierung publizistischer Aktivitäten durch den Staat – Bedenken gegenüber dieser Subventionierung angemeldet werden. Deutlich

wird, dass die finanziellen Gelingensbedingungen beider Objekte zueinander inhomogen sind. Der konkrete Fall illustriert auch eindrücklich ein herausforderndes Charakteristikum von Medienmärkten: sie sind aufgrund der Struktur der Kosten des Medienmachens – hohe Fixkosten und Fixkostenlastigkeit – Massenmärkte, oder anders ausgedrückt: nur eine erwartete große Öffentlichkeit führt zu ökonomischer Machbarkeit in rein privatwirtschaftlich organisierten Strukturen. Ohne die genaue Kostensituation ermittelt haben zu können zeigt der Fall von *Lettre International*, dass ein breiteres Profil mit populäreren Erzählgegenständen zu einer deutlich größeren (8-fach) Öffentlichkeit führt, die in rein ökonomischer Argumentation Erfolg dieses publizistischen Handelns darstellt.

Unbenommen von diesem spezifischen Gegenstand der Literatur- und Kulturzeitschriften ist die Medien- und Kulturförderung in der BRD insgesamt äußerst inhomogen ausgestaltet und verargumentiert. So ist die Filmförderung oder die Finanzierung von Theatern, Museen, Ausstellungen, Festivals oder Fellowships mittels öffentlichem Geld gelebte und weitgehend undiskutierte Praxis: Der Haushalt 2023 der BKM enthält z. B. um 200 Mio. € für die Filmförderung, 15 Mio. € für das Zukunftsprogramm Kino und um 64 Mio. € institutionen- oder projektbezogene Zuschüsse für Einrichtungen auf dem Gebiet der Musik, Literatur, Kunst und Theater (Bundesregierung 2023, Kapitel 0452, Titelgruppe 02). Die faktische Subventionierung von Buchpublikationen im Rahmen von z. B. museal kuratierten Ausstellungen oder über den vom der BKM vergebenen Deutschen Verlagspreis (im Bundeshaushalt: „Förderung der kulturellen Vielfalt unabhängiger Verlage“) findet weitgehend jenseits öffentlicher Sichtbarkeit statt. Eine eklektische – also methodisch nicht ausgereifte – Beschau anderer Literatur- und Kulturzeitschriften lässt die These zu, dass auch Literatur- und Kulturzeitschriften eher häufiger denn weniger häufig subventioniert werden. Exemplarisch sind zu nennen die Objekte *Bella Triste – Zeitschrift für junge Literatur*, *Edit, Wortlaut – Zeitschrift für Literatur in Franken*, *Sprache im technischen Zeitalter*, *Hot Topic* oder *Trimaran Lyrikmagazin*. Wie Geld der öffentlichen Hand einerseits legitimiert wird zur Aufrechterhaltung oder Initialisierung publizistischer oder kultureller Vielfalt, andererseits der Einsatz solchen Gelds als Verzerrung von Gelingensbedingungen kritisch eingeschätzt wird, ist argumentativ nicht ausgereift.

Vermutet werden kann, dass die eigentliche Intention des klagenden Herausgebers von *Lettre International* darauf abzielte, Sensitivität für diese äußerst inhomogen praktizierte finanzielle Förderung von Medien und Kultur mittels Geldern der öffentlichen Hand zu erreichen. Die an den Corona-Hilfen aufgehängte Klage war diesbezüglich ein in der Sache potenziell aussichtsreicher Versuch. Das Urteil des Landgerichts Berlin und seine technokratische (ausweichende?) Begründung ist diesem Ziel aber nicht nützlich: Aufgeregte öffentliche Aufmerksamkeit für den Fall wurde zwar durch die Konsequenz des Urteils („Verbot von Sinn und Form“) zumindest im Feuilleton erzeugt (z. B. Knippfals 2023; Janisch 2023), begleitet von zahlreich explizit geäußelter Solidarisierung mit *Sinn und Form* (Krüger/Schulze/Wajsbrot 2023). Eine differenzierte Diskussion um die bundesrepublikanische Praxis der finanziellen Förderung oder Verweigerung einer solchen

von Kultur und Medien, wie in einem knappen Versuch bei Van Loyen (2023), hat aber bisher kaum stattgefunden.

An dieser Stelle befindet sich auch das wissenschaftliche Desiderat, das durch die hier besprochene Fallstudie aufgedeckt ist: in Folgearbeiten wäre empirisch zu ermitteln, welche Förderpraktiken mit welchen Argumenten angewendet werden, um Literatur in die Öffentlichkeit (Publizieren) und dort zur Zirkulation (Rezipieren und Debattieren) zu bringen, welche Förderpraktiken bei anderen Formaten als Schrift- und Lesemedien (z. B. Film) als legitimiert gelten, wie die historische Genese dieser Praktiken ist, ob die Fördermotive aus den Entstehungsmomenten der jeweils relevanten Regelwerke noch Gültigkeit haben und welche Anpassungsbedarfe im Zuge technologischer (insb. Digitalisierung) wie auch gesellschaftlich-kultureller (z. B. Wertesysteme) Veränderungen erforderlich sein könnten.

Literatur

- Baack, Stefan/Witschge, Tamara/Ziyatdinova, Tamilla: The European cultural journals sector. Diversity, common characteristics, and challenges. In: *Eurozine – Network of European cultural journals* (2018), <https://www.eurozine.com/ecjs/> (24.03.2024).
- Braun, Matthias: *Die Literaturzeitschrift „Sinn und Form“. Ein ungeliebtes Aushängeschild der SED-Kulturpolitik*. Bremen 2004.
- Bundesregierung: Einzelplan 04. Bundeskanzler und Bundeskanzleramt. In: Bundesregierung (Hg.): *Gesetz über die Feststellung des Bundeshaushaltsplans für das Haushaltsjahr 2023 (Haushaltsgesetz 2023)*. Berlin 2023, <https://www.bundeshaushalt.de/DE/Download-Portal/download-portal.html> (24.03.2024).
- Der Spiegel: IVW III/2022. Der SPIEGEL steigert die Abo-Auflage um mehr als 7 Prozent (2022), <https://gruppe.spiegel.de/news/pressemitteilungen/detail/ivw-iii-2022-der-spiegel-steigert-die-abo-auflage-um-mehr-als-7-prozent> (24.03.2024).
- Die Zeit: IVW III/2022: Zehnte Rekordauflage für DIE ZEIT. Abo wächst um 5 Prozent (2022), <https://www.zeit-verlagsgruppe.de/pressemitteilung/ivw-iii-2022-zehnte-rekordauflage-fuer-die-zeit-abo-waechst-um-5-prozent/> (24.03.2024).
- Dietrich, Fabian/Krützfeldt, Alexander/Kuball, Max/Schnee, Philipp/Sim, Peter: Corona-Fördermittel für rechtsextreme Buchprojekte. In: *Deutschlandfunk Kultur* (26.04.2023), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kulturmilliarde-neustart-kultur-literatur-100.html> (24.03.2024).
- Dörr, Dieter: Grundlagen des Medienrechts. In: Dieter Dörr/Johannes Kreile/Mark D. Cole (Hg.): *Handbuch Medienrecht. Recht der elektronischen Medien*. Frankfurt a. M. ³2022, 15–130.
- Dörr, Dieter: Der öffentlich-rechtliche Rundfunk, seine Finanzierung und die Diskussion um die Beitragsstabilität. In: *Medienwirtschaft – Perspektiven der Digitalen Transformation 3* (2023), 33–39.
- Ehrmann, Daniel (2022): Zeitschriften als Medienformatierung. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 47/2 (2022), 285–337. <https://doi.org/10.1515/iasl-2022-0014>.
- Eiden-Offe, Patrick/Jaspers, Anke/Neuffer, Moritz/Paul, Morten/Schmidt, Roman: Worlds of cultural journals. Editorial. In: *Eurozine – Network of European cultural journals* (2018), <https://www.eurozine.com/worlds-cultural-journals/> (24.03.2024).
- Frank, Gustav (2016): Prolegomena zu einer integralen Zeitschriftenforschung. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 48/2 (2016), 101–121. https://doi.org/10.3726/JA2016-2_101.

- Frank, Gustav/Podewski, Madleen/Scherer, Stefan (2010): Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ›kleine Archive‹. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 34/2 (2010), 1–45. <https://doi.org/10.1515/iasl.2009.013>.
- Gläser, Martin: *Medienmanagement*. München ⁴2021. <https://doi.org/10.15358/9783800658947>.
- Gorgels, Stefan/Evert, Janik (2021): *Aktuelle Bestandsaufnahme und Bedarfsanalyse im Bereich der Förderung verlegerischer Vielfalt auf dem Buchmarkt in Deutschland. Eine Studie im Auftrag der Beauftragten für Kultur und Medien (BKM)*. DIW Econ GmbH, Berlin (2021), <https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/Publikationen/2021/Bedarfsanalyse-verlegerische-Vielfalt.html> (24.03.2024).
- Hagenhoff, Svenja: *Gegen die Diskussion mit den drei Unbekannten – Daten, Algorithmen und Digitalisierung*. Erlangen 2020.
- Hagenhoff, Svenja: Mediensysteme. In: Axel Kuhn/Ute Schneider (Hg.): *Theoretische Perspektiven und Gegenstände der Buchforschung*. Berlin 2023, 208–228. <https://doi.org/10.1515/9783110745030-009>.
- Hauswedell, Tessa C.: *The formation of a European identity through a transnational public sphere? The case of three Western European cultural journals, 1989–2006*. Edinburgh 2009, <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/789> (24.03.2024).
- Hoeren, Thomas: *Rechtsgutachten zur finanziellen Förderung der Zeitschrift „Sinn und Form“*. Münster 2022, <https://www.itm.nrw/publikationen/> (24.03.2024).
- Janisch, Wolfgang: Streit um staatliche Finanzierung der Kulturzeitschrift „Sinn und Form“. In: *Süddeutsche Zeitung* (21.02.2023), <https://www.sueddeutsche.de/medien/sinn-und-form-staatsgeld-lettre-international-rechtsstreit-1.5755730?reduced=true> (24.03.2024).
- Kiefer, Marie Luise/Steininger, Christian: *Medienökonomik. Einführung in eine ökonomische Theorie der Medien*. München ³2014.
- Kniphals, Dirk: Klage gegen Literaturzeitschrift. Ein Verlust für alle. In: *taz* (14.03.2023), <https://taz.de/Klage-gegen-Literaturzeitschrift/!5916443/> (24.03.2024).
- Krüger, Michael/Schulze, Ingo/Wajsbrot, Cécile: Stellungnahme des Beirats von Sinn und Form (21.02.2023), <https://sinn-und-form.de/7-0-353> (24.03.2024).
- Kuhn, Axel/Hagenhoff, Svenja: Digitale Lesemedien. In: Ursula Rautenberg/Ute Schneider (Hg.): *Lesen – Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin 2015, 361–380. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110275537-017/html>. <https://doi.org/10.1515/9783110275537-017>. (24.03.2024)
- Kuhn, Axel/Hagenhoff, Svenja: Kommunikative statt objektzentrierte Gestaltung. Zur Notwendigkeit veränderter Lesekonzepte und Leseforschung für digitale Lesemedien. In: Sebastian Böck/Julian Ingelmann/Kai Matuszkiewicz/Friederike Schruhl (Hg.): *Lesen X.0. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*. Göttingen 2017, 27–45. <https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/themen-entdecken/literatur-sprach-und-kulturwissenschaften/germanistik/neuere-deutsche-literaturwissenschaft/28492/lesen-x-0> (16.10.2024)
- Landgericht Berlin: *Rechtsstreit Lettre International (Frank Berberich) gegen Sinn und Form*. Aktenzeichen: 52 O 64/22 (23.02.2023).
- Läubli, Martina: Österreich macht es besser. In: *Neue Züricher Zeitung. Bücher am Sonntag* (26. März. 2023), 24–27, <https://www.nzz.ch/nzzas/nzz-am-sonntag/buecher-am-sonntag-ld.125422> (24.03.2024).
- Lettre International: Öffentliche Erklärung von Lettre International. Auszug aus dem Lettre-Newsletter vom 9.12.2021, In: *Lettre aktuell 4 (2021). Lettre International 135/ Neue Ausgabe. Staatspresse oder Pressefreiheit (2021)*, <https://www.lettre.de/staatspresse-oder-pressefreiheit> (24.03.2024).
- Lettre International: Leseranalyse (2023a), <https://www.lettre.de/anzeigen/downloads> (24.03.2024).
- Lettre International: Profil (Eigendarstellung) (2023b), <https://www.lettre.de/lettre-info/ueber-lettre> (24.03.2024).

- Leyrer, Katharina: #Fairlesen vs. #BuchistBuch. Eine Einordnung der Debatte um den Verleih von E-Books in Öffentlichen Bibliotheken. In: *Medienwirtschaft – Perspektiven der Digitalen Transformation* 19/3(2022), 18–31. <https://doi.org/10.15358/1613-0669-2022-3>.
- McCarthy, John A.: Literarisch-kulturelle Zeitschriften. In: Ernst Fischer/Wilhelm Haefs/York-Gothart Mix (Hg.): *Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800*. München 1999, 176–191.
- Michel, Michelle: *Der Rundfunkbeitrag eine Steuer?*. Kassel 2022. <https://doi.org/10.17170/kobra-202207156476>.
- Minkmar, Nils: Das Magazin „dreizehn +13 Gedichte“ bringt Lyrik an den Kiosk. In: *Süddeutsche Zeitung* (26.08.2021). <https://www.sueddeutsche.de/kultur/13-gedichte-magazin-1.5392882> (24.03.2024).
- Neuffer, Moritz/Paul, Morten: Periodische Formgebung. Zeitschriften und Öffentlichkeit in der frühen Bundesrepublik. In: *ZfL BLOG – Blog des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin* (2022), (07.08.2023).
- Oehmer, Franziska/Dioh, Yuvviki/Jarren, Otfried: Zeitschriften in der kommunikationswissenschaftlichen Forschung. In: *Publizistik* 65/3 (2020), 361–380. <https://doi.org/10.1007/s11616-020-00597-1>.
- Omsels, Hermann-Josef: Gutachten zur Frage der Rechtmäßigkeit der staatlichen Förderung von Kulturzeitschriften und vergleichbaren Medien am Beispiel der Zeitschriften „Sinn und Form“, „Kulturaustausch“ sowie dem Online-Portal „LCB diplomatique“ (2021), <https://www.lettre.de/staatspresse-oder-pressefreiheit> (24.03.2024).
- Paeschke, Hans: Der Geist des Auslandes im Spiegel seiner Zeitschriften. In: *Merkur* 5/40 (1951), 574–587. <https://www.merkur-zeitschrift.de/artikel/der-geist-des-auslandes-im-spiegel-seiner-zeitschriften-a-mr-5-6-574/> (24.03.2024).
- Parker, Stephen: *Sinn und Form. The Anatomy of a Literary Journal*. Berlin/Boston 2009. <https://doi.org/10.1515/9783110217865>.
- Peter, Christian: *Kulturgut Buch. Die Legitimation des kartellrechtlichen Preisbindungsprivilegs von Büchern – Schutzzweck, Schutzgegenstand und Wirkungen des Buchpreisbindungsgesetzes*. Dissertation. Berlin/Heidelberg 2021. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-65114-8>.
- Pütter, Bernd: *Politische Zeitschriften in Deutschland. Medienökonomie und Redaktionsforschung*. Wiesbaden 1997. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-99601-5>.
- Schenk, Oliver: E-Mail vom 22. September 2020 von Dr. Schenk (BKM) an Lettre International (22.09.2020). Mail mit Frank Berberich. In: *Lettre International* 141 (2023) und In: Lettre International: *Öffentliche Erklärung* (2021), <https://www.lettre.de/staatspresse-oder-pressefreiheit> (24.03.2024).
- Scherer, Stefan: Kulturzeitschriften und ihre Textsorten zur Popularisierung von Technikwissen. In: Simone Finkle/Burkhardt Krause (Hg.): *Technikfiktionen und Technikdiskurse. Ringvorlesung des Instituts für Literaturwissenschaft im Sommersemester 2009*. Karlsruhe 2012, 187–209. <https://doi.org/10.5445/KSP/1000027176>.
- Schmidtner, Nico: *Alfred Döblin und seine Zeitschrift „Das Goldene Tor“: Zwischen Inszenierung und Werkästhetik*. Bielefeld 2022, <https://directory.doabooks.org/handle/20.500.12854/91698> (24.03.2024).
- Seufert, Wolfgang: Medienwirtschaft. In: Bernad Batinic/Markus Appel (Hg.): *Medienpsychologie*. Heidelberg 2008, 271–292. https://doi.org/10.1007/978-3-540-46899-8_11.
- Seufert, Wolfgang/Gundlach, Hardy: *Medienregulierung in Deutschland*. Baden- Baden 2012. <https://doi.org/10.5771/9783845260310>.
- Silbermann, Alphons (1985): Die Kulturzeitschrift als Literatur. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 10/1(1985). <https://doi.org/10.1515/iasl.1985.10.1.94>.
- Sinn und Form: Mediadaten Nr. 9 gültig ab 1.1.2016. Berlin 2016, https://sinn-und-form.de/?-kat_id=11 (24.03.2024).
- Sinn und Form: Profil der Zeitschrift (Eigendarstellung) (2023), https://sinn-und-form.de/?kat_id=1, (24.03.2024).

- Sommer, Theo: Vorwort. In: Theo Sommer (Hg.): *Die Zeit. Die erste Seite*. Hamburg 2014, 6–15.
- Van Loyen, Ulrich: „Lettre“-Klage gegen „Sinn und Form“ zeigt Problem der deutschen Kulturförderung. In: *Der Freitag* (02.03.2023). <https://www.freitag.de/autoren/ulrich-van-loyen/lett-re-klage-gegen-sinn-und-form-zeigt-problem-der-deutschen-kulturforderung>, (07.08.2023).
- Wirtz, Bernd W.: *Medien- und Internetmanagement*. Wiesbaden ⁸2013.
- Zimmer, Luisa Celine: Literaturzeitschriften im Limbo, in: *Verfassungsblog* (07.03.2023). <https://verfassungsblog.de/literaturzeitschriften-im-limbo/> (24.03.2024).
- Zydorek, Christoph: *Grundlagen der Medienwirtschaft. Algorithmen und Medienmanagement*. Wiesbaden 2018. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15252-9>.

Svenja Hagenhoff ist Professorin am Institut für Buchwissenschaft. Ihr Forschungsinteresse gilt systemischen Fragen der medial vermittelten öffentlichen Kommunikation aus den Perspektiven der Medienökonomie (z. B. Regulierungsaspekte, Markt- und Wertschöpfungsstrukturen) sowie der Soziotechnik (z. B. Medien als Artefakte in komplexen Nutzungs- und Rezeptionssituationen, Technologien als Problemlöser). Der Fokus der Arbeiten liegt auf Schrift- und Lesemedien.

Exemplarische Publikationen:

Kuhn, Axel/Hagenhoff, Svenja: Kommunikative statt objektzentrierte Gestaltung. Zur Notwendigkeit veränderter Lesekonzepte und Leseforschung für digitale Lesemedien. In: Sebastian Böck/Julian Ingelmann/Kai Matuszkiewicz/Friederike Schruhl (Hg.): *Lesen X.0. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*. Göttingen 2017, 27–45.

Hagenhoff, Svenja: Der Buchmarkt im Zeichen der Digitalisierung. In: *Medienwirtschaft – Perspektiven der Digitalen Transformation* 19/2 (2022), 26–41.

Hagenhoff, Svenja: Früher wurde mehr gelesen. In: Dominik Achtermeier/Lukas Kosch (Hg.): *Mythen des Lesens. Bestandsaufnahmen einer Kulturtechnik im Wandel*. Baden-Baden 2024, 13–36.

Mailadresse: svenja.hagenhoff@fau.de

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Öffentlichkeiten im Wandel. Normative Überlegungen und die Kontroverse um Maxim Billers Roman *Esra*

Christian Schicha

1 Einleitung

Die Herstellung von Öffentlichkeit über gesellschaftlich relevante Sachverhalte in Demokratien wie der Bundesrepublik Deutschland gehört traditionell zu den zentralen Aufgaben von Medien, die öffentlichkeitskonstituierend agieren. Sie sollen die Mächtigen kontrollieren und Missstände aufdecken. Die Öffentlichkeit wird als Kommunikationssystem interpretiert, in dem Informationen und Meinungen artikuliert und ausgetauscht werden. Zentral ist dabei der offene Zugang zu Informationen ohne Blockaden. Die Herstellung von Öffentlichkeit im Verständnis einer Kontroll- und Kritikfunktion über die Medien dient der Transparenz gesellschaftlich relevanten Entscheidungen und Entwicklungen, informiert über die Ziele von Interessensgemeinschaften und ist grundgesetzlich durch die Meinungs-, Rede-, Versammlungs- und Pressefreiheit geschützt. Insofern ist der Begriff der Öffentlichkeit politisch-normativ aufgeladen (Hauser/Opilowski/Wyss 2019).

Öffentlichkeit wird als der zentrale Bereich moderner Gesellschaften und ihres politischen Systems verstanden, in der sich eine Gesellschaft als solche erkennt und konstituiert. Damit ist aber kein spezifischer Ort im Verständnis eines räumlichen Forums gemeint, sondern die Option, in verschiedenen Kontexten und Formen öffentliche Austauschprozesse zu bewerkstelligen. Öffentlichkeit als gesellschaftliches Phänomen ist demzufolge plural und dezentral.

Neben der raumzeitlichen Bestimmung als Ort bzw. Orte des Diskurses fungiert Öffentlichkeit auch als Prozess. Sie wird als Diskussions- und Aushandlungsprozess immer neu manifestiert und ist niemals abgeschlossen. In diesem Verständnis

C. Schicha (✉)

Institut für Theater- und Medienwissenschaft, Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland
E-Mail: christian.schicha@fau.de

© Der/die Autor(en) 2025

A. Bosch und A. Kley (Hrsg.), *Literatur und mediale Öffentlichkeiten*,
Literatur und Öffentlichkeit / Literature and the Public Sphere,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-69735-1_8

189

ist sie offen für neue Einflüsse und Akteur*innen. Insgesamt kann von einer gesamtgesellschaftlichen Öffentlichkeit in modernen demokratischen Gesellschaften nicht mehr ausgegangen werden. Sie wird vielmehr durch eine Vielzahl von Gruppen- und Spezialöffentlichkeiten ersetzt, die sich über die unterschiedlichsten Kanäle artikulieren. Es kann also die eine Öffentlichkeit in einer komplexen und ausdifferenzierten Gesellschaft nicht geben. Sie bildet sich vielmehr auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen medialen Formaten heraus (Schicha 2019).

2 Kommunikatives Handeln

Die Anforderungen an offene Diskurse bestehen darin, dass gemeinsame Ausgangspunkte innerhalb kontroverser Debatten möglichst von allen Teilnehmer*innen respektiert werden. Die Plausibilität der Argumente sollte durch gute Begründungen untermauert werden. Dabei sollte eine redliche Bezugnahme auf das Gesagte ebenso vorhanden sein wie die Orientierung an der Maxime der Wahrheit als regulative Idee, um einen Konsens oder zumindest einen Kompromiss erreichen zu können. Derartige Diskurse sollten demnach auf der Basis der formalen und sachlichen Richtigkeit, der Kooperationsbereitschaft und argumentativen Rationalität aufrichtig, ernsthaft, verständlich und respektvoll geführt werden. Dabei gilt: „Öffentlichkeit ist grundsätzlich ein Kommunikationssystem, in dem Informationen und Meinungen ausgetauscht werden und zu dem prinzipiell jeder rechtlich und faktisch Zugang haben muss.“ (Gerhards/Neidhard 2001, S. 45–46)

Durch die Entwicklung der Massenmedien sind plurale Öffentlichkeiten entstanden, die sich aus unterschiedlichen Techniken (u. a. Print und Rundfunk) sowie öffentlich-rechtlichen und privat-kommerziellen Organisationsformen und Trägern zusammensetzen. Ihre Inhalte werden durch spezifische Medienstrategien (zum Beispiel durch Orientierung an Auswahlkriterien der informationellen Neuheit, der Verkürzung, Vereinfachung, Personalisierung und Unterhaltungszentrierung) im Rahmen der konkreten Programmausgestaltung geprägt, um Interesse und Aufmerksamkeit beim Publikum zu erzeugen. Sie informieren über Entwicklungen, die über den individuellen Erfahrungshorizont hinausgehen und bilden somit ein frei zugängliches Podium, das Wissen verfügbar macht und einordnet. Verständigung, Urteilsvermögen, Sachkenntnis und Integrationsfähigkeit sollen nach diesem idealtypischen Verständnis eines professionalisierten Journalismus durch die Berichterstattung über die massenmedialen Kanäle bedient werden. Die Massenmedien verfügen einerseits über einen sozial integrierenden und festigenden Charakter (alle werden informiert), andererseits kommt ihnen aber auch eine innovative Funktion zu, indem sie über Ereignisse, Neuigkeiten und Tendenzen zu Veränderungen berichten und damit auch Wertewandlungsprozesse dokumentieren. „Massenmedien organisieren Öffentlichkeit, insofern sie selektieren und präzisieren, kontextualisieren und illustrieren, weiterentwickeln, prognostizieren, kommentieren und isolieren und all das ihrem Publikum zur Kenntnis bringen.“ (Krotz 2002, S. 47)

Insofern findet zumindest über die klassischen Massenmedien keine symmetrische Dialogorientierung statt, bei der die rationale Prüfung von Geltungsansprüchen

im Mittelpunkt steht. Die uneingeschränkte Information und Chancengleichheit finden ebenso wenig statt wie die Möglichkeit zur Interaktion. Es handelt sich primär um Prozesse der einseitigen Informationsaufnahme, die jedoch Anschlussdiskurse zulassen. Die Onlinekommunikation liefert potentiell bessere Möglichkeiten. Durch die diskursive Dialogstruktur ist ein Austausch von Argumenten und Positionen möglich. Die technische Infrastruktur ermöglicht eine Feedbackorientierung, die ein zielgruppenorientiertes Beziehungsmanagement ermöglicht.

Die Vermittlungsprozesse in Medien unterliegen einer Reihe von Selektions-, Gewichtung- und Darstellungskriterien. Durch die zeitlich und räumlich vorherrschenden Begrenzungen bei der Informationsvermittlung und die Notwendigkeit der Komplexitätsreduktion ergeben sich Verzerrungen. Die Orientierung am ‚Neuheits- und Nachrichtenwert‘ führt zudem dazu, dass nicht zwingend Relevantes, sondern vermeintlich Interessantes (z. B. Orientierung auf Krisen- und Katastrophendiskurse sowie von der Routine Abweichendes) berichtet wird.

3 Neue Diskursteilnehmer*innen durch Neue Medien

Während professionelle Journalist*innen lange die Inszenierungsdominanz bei der Auswahl, Vermittlung und Einordnung von Themen und Meldungen innehatten, beteiligen sich durch neue Medien an derartigen Debatten nun auch Bürger*innen ohne einen journalistischen Hintergrund.

Individuelle wie kollektive Akteure können ohne Umweg über Redaktionen Inhalte veröffentlichen oder mit ihren Bezugsgruppen (PolitikerInnen, Verbände etc.) direkt interagieren. Es kommt zu einer sogenannten Disintermediation, das heißt Vermittler verlieren an Bedeutung, die Filterung, Selektion und Verbreitung der Inhalte obliegt nicht mehr ausschließlich den Massenmedien [...]. (Pappert/Roth 2019, S. 28)

Es wird also von vielen und unterschiedlichen Teilnehmer*innen getwittert und gebloggt. Über soziale Netzwerke werden Informationen und Fotos z. T. anonym geschaltet. Ein Impressum ist oftmals nicht mehr vorhanden. Jeder und jede, der oder die über die technische Infrastruktur und ein entsprechendes, oft niederschwelliges Wissen verfügt, kann sich an öffentlichen Debatten beteiligen (Pentzold/Katzenbach/Fraas 2014). Es gibt zahlreiche Möglichkeiten, an Diskursen über das Internet zu partizipieren und dabei z. B. Memes als kommunikative Praktik in alternativen Öffentlichkeiten einzusetzen (Hammer 2019; Osterroth 2019; von Gehlen 2020).

4 Das Öffentlichkeitsmodell von Jürgen Habermas

Habermas hat sich in seiner Habilitationsschrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit* im Jahr 1962 mit Formen einer idealtypischen bürgerlichen Öffentlichkeit auf Basis der Aufklärung und der Entwicklung der modernen bürgerlichen Gesellschaft mit Bezug auf das Privateigentum und die Ökonomie beschäftigt. Dabei

nimmt er auch Bezug auf die Funktionslogik spezifischer Medien u. a. in Form der literarischen Kritik, dem Konflikt um die öffentliche Meinung und dem massenmedialen Entertainment. Nachdem von ihm zunächst eine schädliche Wirkung von Massenmedien auf die Öffentlichkeit aufgrund einer unreflektierten und unkritischen Berichterstattung konstatiert worden ist, wird im Vorwort der Neuauflage von 1990 auch das kritische Potenzial der Rezipient*innen betont, Medieninhalte eigenständig einzuordnen und angemessen zu bewerten. Aktuell geht Habermas auf den digitalen Strukturwandel der Öffentlichkeit als qualitative Veränderung ein (Staab/Thiel 2021). Er verweist auf digitale Plattformen, die den Nutzer*innen die Möglichkeit geben, sich unabhängig von linearen Medienangeboten zu informieren und zu unterhalten.

Sie verändern auf radikale Weise das bisher in der Öffentlichkeit vorherrschende Kommunikationsmuster. Denn sie ermächtigen alle potenziellen Nutzer prinzipiell zu selbstständigen und gleichberechtigten Autoren. Die ‚neuen‘ unterscheiden sich von den traditionellen Medien dadurch, dass sich digitale Unternehmen diese Technologie zunutze machen, um den potenziellen Nutzern die unbegrenzten digitalen Vernetzungsmöglichkeiten wie leere Schrifttafeln für eigene kommunikative Inhalte anzubieten. (Habermas 2022, S. 44)

Die z. T. kostenpflichtig angebotenen Inhalte der Plattformen werden von den Rezipient*innen selbst ausgewählt und zu einem selbst gewählten Zeitpunkt konsumiert. Dies gilt z. T. auch für lineare Programmsendungen, die über Mediatheken abgerufen werden können. Sie bieten

[...] eine vielseitig vernetzungsoffene kommunikative Verbindung für den spontanen Austausch möglicher Inhalte zwischen potenziell vielen Nutzern. Diese unterscheiden sich nicht schon aufgrund des Mediums in ihren Rollen voneinander; sie begegnen sich vielmehr als prinzipiell gleiche und selbst verantwortliche Teilnehmer am kommunikativen Austausch von spontan gewählten Themen. (Habermas 2022, S. 45)

Insofern entsteht eine größere Handlungsautonomie auf Seiten der Rezipient*innen, die selbstbestimmt entscheiden können, wann sie an welchem Ort über welche digitalen Kanäle Inhalte konsumieren oder interaktiv mit anderen kommunizieren möchten. Damit erweitern sich zwar die Kommunikationsmöglichkeiten. Aussagen über die Qualität der Austauschprozesse lassen sich aber erst nach Prüfung der Inhalte treffen. Habermas (2022, S. 45) vertritt hier eine kritische Position, indem er anmerkt: „Dieses große emanzipatorische Versprechen wird heute zumindest partiell von den wüsten Geräuschen in fragmentierten, in sich selbst kreisenden Echokammern übertönt.“ Eine professionelle Auswahl und diskursive Prüfung der Qualität von Medieninhalten findet dort nicht mehr statt und obliegt nun den Mediennutzer*innen selbst. Diese „Plattformierung der Öffentlichkeit“ (Habermas 2022, S. 56) verdränge ihm zufolge zunehmend klassische Medienformate, die die einstmalige Gatekeeperfunktion nur noch eingeschränkt wahrnehmen. Habermas (2022, S. 57) sieht u. a. durch die Angebote sozialer Medien – ganz in der Tradition der Kritischen Medientheorie (Schicha 2022) – einen Trend zur Entpolitisierung, da sich politische Programme auch an Unterhaltungs- und

Konsumangeboten orientierten. Insofern ist es zentral, Diskurse auch über die verschiedenen Medien so zu organisieren, dass öffentlicher Austausch über relevante Sachverhalte möglich ist.

Es ist deshalb keine politische Richtungsentscheidung, sondern ein verfassungsrechtliches Gebot, eine Medienstruktur aufrechtzuerhalten, die den inklusiven Charakter der Öffentlichkeit und einen deliberativen Charakter der öffentlichen Meinungs- und Willensbildung ermöglicht. (Habermas 2022, S. 67)

Dabei sind grundlegende Rahmenbedingungen und Regeln erforderlich, die in Debatten in den Neuen Medien zum Teil missachtet werden.

5 Zur Ethik der Online-Kommunikation

Insgesamt sind an die Online-Kommunikation die gleichen normativen Ansprüche für die Herstellung von Öffentlichkeit zu relevanten Themen und Ereignissen zu stellen, die auch über die klassischen Medienkanäle vermittelt werden sollten. Im Web 2.0 existiert zusätzlich eine diskursive Dialogstruktur, die den Austausch von Interaktionen und Argumenten und daraus resultierend die öffentliche Meinungs- und Willensbildung idealtypischerweise fördern kann, um Glaubwürdigkeit und Vertrauen aufzubauen (Zerfaß/Pleil 2012). Häufig geht es aber nur um Unterhaltung und Selbstdarstellung. Sogenannte ‚YouTube-Berühmtheiten‘ präsentieren im Internet im Rahmen einer ‚narzisstischen Selbstdarstellung‘ (Habermas 2022, S. 58) selbst produzierte Videos und suchen nach Anerkennung in Form von möglichst hohen Klickraten und positiven Kommentaren (Schuegraf 2013).

Die zu Autoren ermächtigten Nutzer provozieren mit ihren Botschaften Aufmerksamkeit, weil die unstrukturierte Öffentlichkeit durch die Kommentare der Leser und die ‚Likes‘ der *Follower* erst *hergestellt* wird. Soweit sich daraus selbsttragende Echoräume bilden, teilen diese Blasen mit der klassischen Gestalt der Öffentlichkeit den porösen Charakter der Offenheit für *weitere* Vernetzungen; gleichzeitig unterscheiden sie sich jedoch vom grundsätzlich inklusiven Charakter von Öffentlichkeit – und dem Gegensatz zum Privaten – durch die Abwehr dissonanter und die assimilierende Einbeziehung konsonanter Stimmen in den eigenen, *identitätswahrend begrenzten* Horizont des vermeintlichen, doch professionell ungefilterten ‚Wissens‘. (Habermas 2022, S. 62–63)

In Social-Media-Foren wie Facebook werden Rezipienten zu Produzent*innen (Prosumer), indem sie Beiträge einstellen und bewerten und somit zu einer neuen Gemeinschafts- und Identitätsbildung beitragen (Keller 2013).

Die Kommunikation im Internet „in vernetzten Welten“ (Grimm/Keber/Zöllner 2019) ist mit erheblichen Risiken verbunden. Diese stellt eine ideale Plattform für Skandalisierungen, Gerüchte, Lügen, falsche Anschuldigungen und Verschwörungstheorien dar (Schicha 2019; Schicha/Stapf/Sell 2021). Im virtuellen Raum besteht die Möglichkeit, anonyme Einträge einzustellen. Es werden negative Bewertungen vorgenommen, die auch dann kaum zu entfernen sind, wenn sie sich

als unangemessen und haltlos herausstellen. Vertreter*innen neuer sozialer Bewegungen, wie auch „normale“ Bürger*innen können ihrem Ärger über bestimmte Personen, sei er begründet oder nicht – in Internet-Blogs Raum geben, sich mit Gleichgesinnten via Twitter vernetzen und damit eine hohe öffentliche Aufmerksamkeit erreichen, die dazu führen kann, dass der Reputation des Beschuldigten ungerechtfertigt Schaden zugeführt werden kann.

Im Vergleich zu den klassischen Medien sind die Dynamiken der Online-Kommunikation enorm beschleunigt. Es ist technisch nun kein Problem mehr, Mitteilungen in Echtzeit an ein breites Publikum ohne weitere Umstände oder Kosten zu verschicken, welches wiederum direkt darauf reagieren kann. Somit ist ein rasches Feedback möglich und kaum zu kontrollierende und sich rasant entwickelnde Dynamiken können entstehen.

Insgesamt lassen sich konstruktive und destruktive Tendenzen bei der Nutzung neuer Medien aufzeigen. Statusmeldungen werden bei Facebook gepostet. Die Selbstdarstellung findet sich bei Xing wieder. Wikipedia-Einträge dienen der Wissensvermittlung und Eigenwerbung. Online-Communities bieten als Beziehungsnetzwerke einen konstruktiven Raum für Diskussionen, können aber aus kommerziellen Gründen auch zur Datenverwertung genutzt werden (Deutschlandradio 2013). Insofern lassen sich konstruktive Entwicklungen aufzeigen, die unter dem Stichwort Schwarmintelligenz subsumiert werden können. Gleichwohl lassen sich aber auch destruktive Entwicklungen benennen, die Personen oder Gruppen massiv schaden können. Dies hängt damit zusammen, dass sich durch die Neuen Medien die Geschwindigkeit der Informationsübertragung rasant erhöht hat, was dazu führen kann, dass die problematische Maxime Schnelligkeit vor Gründlichkeit auch im professionellen Journalismus eine höhere Priorität erlangt. In diesem Fall werden dann Informationen ohne ausreichende Recherche weitergegeben. Die Anzahl der Falschmeldungen, Verschwörungstheorien und Beschimpfungen gegenüber Personen, Organisationen und Institutionen nimmt stetig zu, nicht zuletzt auch aufgrund des quantitativ wachsenden Anteils an Diskursteilnehmer*innen.

Fake News, Filterblasen, Hetz- und Hasskommunikation, Mobbing auf der einen Seite und die Formierung eines historisch erstmalig perfekten totalitären Überwachungsstaates im Falle Chinas zeigen an, dass die Universalisierung von Kriterien der redaktionellen Prüfung von Fakten und Tatbeständen qualifizierter Berichterstattung, von einer Balancewirkung der vierten Gewalt, von demokratischer Partizipation an eine Grenze gekommen ist, jenseits derer sie sich erst mal nicht weiter ausbreiten wird. (Welzer 2020, S. 24)

Infrastrukturen wie Blogs, Videoportale und Online-Diskussionsgruppen haben zu großen Veränderungen der Kommunikation geführt. Durch derartige Onlinetechnologien haben sich Verschiebungen im Öffentlichkeitsgefüge ergeben, indem weitere Teilöffentlichkeiten entstanden sind, die sich in einem ständigen diskursiven Austausch befinden und dabei Kontrollfunktionen übernehmen, wie u. a. das Beispiel des computerunterstützten Plagiatfinders im Falle des CSU-Politikers Gutenberg und anderen Politiker*innen zeigt (Schicha 2011; Schrape 2015).

Es gilt, dass einmal ins Netz gestellte Daten schwer oder gar nicht zu löschen sind. Private Daten sind daher gegen Missbrauch zu schützen. Faktisch nutzen

kommerzielle Anbieter die Möglichkeit, Kund*innendaten zu sammeln, um Kaufprofile zu erstellen.

Debatin (2012) weist darauf hin, dass im Netz häufig Sachverhalte geäußert werden, die im realen Dialog in der Ko-Präsenz so nicht artikuliert werden. Die Hemmschwelle scheint aufgrund der Geschwindigkeit und der Dynamiken der Kommunikation geringer zu sein, weniger überlegte Statements zu artikulieren. Es ist aber nicht zu übersehen, dass derartige Bemerkungen in sozialen Netzwerken theoretisch die ganze Internetgemeinschaft erreichen können. Übergriffe und Pöbeleien durch diffamierende Texte und Bilder (Cyberbullying, -mobbing, -stalking) verstoßen gegen die Menschenwürde. Diese kann durch Schmähkritik in sozialen Netzwerken, über Blogs und Kommentare auf Internetseiten erfolgen. Durch Handy-Videos, Twitter-Botschaften, SMS-Nachrichten können Informationen und Dokumente schnell an eine Vielzahl von Nutzer*innen verbreitet werden und entsprechend großen persönlichen Schaden anrichten.

6 Literatur und Öffentlichkeit

Neben der professionellen journalistischen Berichterstattung hat sich im Internetzeitalter der Kreis der Akteur*innen erweitert, die sich an öffentlichen Debatten beteiligen. Personen aus der Zivilgesellschaft posten ihre Beiträge auf diversen sozialen Netzwerken, die keiner redaktionellen Kontrolle unterworfen sind. Somit erweitert sich das Diskurspektrum, das einerseits neue Debattenräume eröffnet und größere Partizipationsmöglichkeiten schafft. Insofern wird der deliberative Charakter der öffentlichen Meinungs- und Willensbildung erweitert. Die Qualität und der Wahrheitsgehalt der Stellungnahmen und Kommentare auch im Rahmen von öffentlichen Anschlussdiskursen ist dabei zu überprüfen. Neben politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Feldern aus dem nicht-fiktionalen Kontext werden auch fiktionale Beiträge aus dem künstlerischen Spektrum veröffentlicht, die Anschlussdiskurse generieren können. Dazu gehören Theater- und Filmwerke ebenso wie die bildende Kunst oder die Literatur.

Die Literatur ist ein Konsum- und Kunstgut; sie ist durch ästhetische wie durch ökonomische Logiken bestimmt. Sie wird geschrieben, verlegt, gekauft, gesammelt und gelesen; in jedem dieser Schritte wirken bestimmte Selektionskriterien. Literatur ist auf Vermittlung angewiesen und nimmt Einfluss auf öffentliche Diskurse, vor allem in „denjenigen Formen der Öffentlichkeit, die von der Literatur selbst gefordert und mitgeformt werden, vom Feuilleton bis zur Akademie, von der populären Sprachkritik bis zur Nobelpreisjury, von der Erstleseerfahrung bis zur Lektoratsarbeit“ (Detering 2016, S. 8)

Es gibt zahlreiche Formen der Literatur, vom Roman über die Dichtung bis hin zum Comic und der Graphic Novel; diese werden von unterschiedlichen Zielgruppen gekauft und rezipiert. Ernste und unterhaltende Formen von Literatur werden voneinander abgegrenzt und als Hochkultur oder Trivialkultur klassifiziert sowie kritisiert; wenn auch das Überschreiten dieser Grenze zuweilen für literarische Innovationen sorgen kann wie etwa die Geschichte der Graphic Novel zeigt.

Wenn Texte provozieren und Anstoß erregen, wird zuweilen nach Verboten gerufen. Bücher wurden und werden verbrannt, zensiert und indiziert (Schütz 1990). Kritisiert werden gewalttätige und pornografische Darstellungen ebenso wie radikale oder kontroverse politische Stellungnahmen (Ottawa 2019). Aktuell finden Diskurse über kulturelle Aneignungen statt (Distelhorst 2021). So wird etwa die unreflektierte Verwendung des Begriffs ‚Indianer‘ als „diskriminierende, koloniale Fremdbezeichnung [...]“ kritisiert (Balzer 2022, S. 9). Der Ravensburger Verlag hat etwa Begleitbücher zum aktuellen Kinofilm *Der junge Häuptling Winnetou* vom Markt genommen, nachdem Vorwürfe laut geworden sind, dass in der Schrift stereotype Darstellungen von Indianern enthalten seien (Jungkunz 2022, S. 3). In diesem Kontext wird von *Cancel Culture* (Schicha 2021) gesprochen, die „den Methoden von Tabuisierung und Ächtung“ (Stegemann 2021, S. 162) folgt.

Gleichwohl gibt es keine moderne demokratische Verfassung, die Zensur ausdrücklich zulässt oder gar vorschreibt. Dass eine Zensur nicht stattfindet, ist im Artikel 5 des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland ebenso festgelegt, wie die Rechte auf Meinungs-, Presse-, Informations- und Kunstfreiheit. Darüber hinaus ist auch der Jugendschutz relevant. Von dem Instrument Zensur wird insgesamt sehr eingeschränkt Gebrauch gemacht: „Erlaubt ist ausdrücklich, was nicht verboten ist – das ist ein zentraler Rechtsgrundsatz in der Gründungsgeschichte des Rechtsstaates und der bürgerlichen Gesellschaft“ (Negt/Kluge 1992, S. 69)

Dennoch kann es Gründe geben, literarische Werke aufgrund der Verletzung der Privatsphäre zu verbieten, wie das nachfolgende Beispiel zeigt.

7 Der Fall *Esra* von Maxim Biller

„Biller treibt ein ziemlich billiges Spiel mit der Indiskretion.“ (Schäfer 2007, S. 372)

Künstler*innen, Literat*innen und Poet*innen schöpfen ihre Inspiration auch aus den Erlebnissen des eigenen Lebens. Sie greifen auf selbst gemachte Erfahrungen und Konflikte zurück, die sie in literarischer Form im Roman verarbeiteten. Der Roman gilt im Gegensatz zur Autobiografie zunächst als fiktionales Werk, das als Erzählung von Ereignissen klassifiziert wird, die keinen realen Hintergrund haben. Sofern sich eine reale Person in dem Kunstwerk wiedererkennt, kann dies problematisch werden (nachfolgend Groß 2017). Genau dies geschah in dem Roman *Esra* von Maxim Biller. Die ehemalige Freundin des Autors hat sich ebenso in dem literarischen Werk erkannt wie ihre Mutter. Beide wurden mit anderem Namen als Kunstfiguren im Text primär negativ beschrieben. Zudem gab es in dem Roman eine Reihe von Szenen, die intime Details und Dialoge der Beziehungen offenlegten. Insofern standen hier zwei Grundrechte miteinander in Konflikt. Auf der einen Seite ging es um das verfassungsrechtlich postulierte Recht auf Kunstfreiheit. Auf der anderen Seite wurde das Persönlichkeitsrecht der betroffenen Personen in Form ihrer Privat- und Intimsphäre tangiert. Über den Fall wurde vielfach in der Presse berichtet, er wurde als Skandal klassifiziert und führte zwischen 2003 bis 2009 in mehreren Instanzen zu gerichtlichen Auseinandersetzungen. Nach

der Veröffentlichung des Romans *Esra* im Jahr 2003 im Kiepenheuer & Witsch-Verlag in Köln kam es zu einem öffentlichen Protest der Ex-Freundin des Autors und ihrer Mutter gegen Darstellungen, die sich in zahlreichen Szenen der Handlung des Buches wiederfanden. Inhaltlich ging es in dem Text um die Liebesgeschichte des jüdisch-stämmigen Adam mit der Türkin Esra:

Die Beziehung des jungen Paares verläuft unglücklich und ist von Eifersucht und Missgunst geprägt. Auch die Beziehung zu den jeweiligen Elternhäusern gestaltet sich als schwierig. Adams Verhältnis zu Esras Mutter Lale etwa gleicht einer regelrechten Hassliebe. (Groß 2017, S. 28)

Schäfer beschreibt die Darstellung der Mutter und seiner Ex-Freundin im Roman von Biller wie folgt:

Lale, die Mutter seiner Geliebten, ist kaltherzig, korrupt, unsäglich tyrannisch, halsstarrig, vor Ehrgeiz erstarrt, eine Trinkerin und von Anfang an gegen die Beziehung mit dem Schriftsteller Adam. Adam gönnt ihr kein einziges gutes Wort. Und seine Geliebte wird so durchbeleidigt, daß man eigentlich nicht versteht, daß er diese Frau liebt bzw. einmal geliebt hat. Und er versteht es ja auch selbst nicht. (Schäfer 2007, S. 374–375)

Unmittelbar nach dem Erscheinen des Buches wurde am Münchener Landgericht eine einstweilige Verfügung gegen den Roman durch die Schauspielerin Ayse Romey und ihre Mutter Birsal Lemke eingereicht, da sie sich in den Figuren Esra und Lale wiedererkannten. Das Gericht hat der Forderung auf eine einstweilige Verfügung nachgegeben. In der Klageschrift wurden sowohl ehrverletzende als auch beleidigende Schilderungen der Romanfiguren kritisiert. Daraufhin schlug der Verlag die Veröffentlichung einer überarbeiteten Version vor, in der kritische Textstellen gestrichen werden sollten. Diesem Vorschlag wurde in zweiter Instanz entsprochen, später aber revidiert, so dass der Roman in keiner Version mehr vertrieben werden durfte. Die Richter*innen haben die Auffassung vertreten, dass die Klägerinnen nach der öffentlichen Debatte über den Fall im Roman trotz der Änderungen nach wie vor identifiziert werden können. Eine schwerwiegende Verletzung ihrer Persönlichkeitsrechte sei durch die Darstellungen der Figuren im Buch zu konstatieren. Es erfolgte eine Berufung gegen das Urteil durch den Verlag am 12. November 2003 beim Oberlandesgericht München, der eine Herabwürdigung der künstlerischen Freiheit in einem belletristischen Werk sah. Dieses Argument hatte aber keinen juristischen Erfolg. Das bisherige Urteil wurde am Bundesgerichtshof bestätigt. Daraufhin legte Kiepenheuer & Witsch am 19. August 2005 eine Verfassungsbeschwerde beim Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe ein. Das Gericht kam zu dem Ergebnis, dass nur im Fall von Esra (Ayse Romey) eine Persönlichkeitsrechtsverletzung stattgefunden habe. Der Forderung der Klägerin nach Schmerzensgeld wurde jedoch nicht entsprochen. Insgesamt lässt sich folgende Beurteilung des Falls konstatieren:

Biller ließ die Grenzen zwischen Realität und Fiktion in seinem Werk soweit verschwimmen, dass von einer Art Seiltanz mit den Persönlichkeitsrechten der realen Vorbilder gesprochen werden kann. Insbesondere die Beschreibung intimer Details stellte

einen Eingriff in die Privatsphäre dar. In diesem Zusammenhang war von *Esra* als einem Schlüsselroman zu lesen, der es einer größeren Öffentlichkeit erlaubte, die genannten Personen zu identifizieren. (Groß 2017, S. 41).

Der Fall ist insofern interessant, weil hier keine – sonst oft üblichen – anstößigen Inhalte kritisiert wurden, die sich auf politische, gewalttätige oder pornografische Inhalte beziehen.

Die Auseinandersetzung über das Romanverbot von *Esra* als Präzedenzfall verfügte über einen hohen Nachrichtenwert und generierte eine Reihe von öffentlichen und wissenschaftlichen Anschlussdiskursen, in denen das Spannungsfeld zwischen Kunstfreiheit und Persönlichkeitsschutz weiter debattiert wurde.

8 Fazit und Ausblick

Es wird im digitalen Zeitalter immer einfacher, Informationen zu verbreiten und zu nutzen. Dabei gilt zu prüfen, inwiefern derartige Diskurse den normativen Anforderungen eines respektvollen Miteinanders genügen, an welchen Stellen Grenzverletzungen der so genannten guten Sitten zu beobachten sind, welche Akteur*innen sich auf welchen Medienforen in welcher Form öffentlich artikulieren und welche Folgen dies aus einer medienethischen Perspektive haben kann.

Grundsätzlich herrscht ein Spannungsfeld zwischen dem Recht auf freie Meinungsäußerung und den damit ggf. einhergehenden negativen Konsequenzen für von solchen Äußerungen potentiell Betroffene, zumal mit Klischees, Vorurteilen, Stereotypen und unzulässigen Verallgemeinerungen im Rahmen von Diskursen gearbeitet wird. So liegen aktuelle Fälle vor, in denen Politiker*innen, Wissenschaftler*innen, Journalist*innen sowie Künstler*innen persönlich angegriffen und bedroht worden sind. Eine auf Verständigung und begründeter Argumentation als „handlungsentlastende Form der Kommunikation, [in der, C.S.] kein Zwang außer dem des besseren Argumentes ausgeübt wird“ (Habermas 1973, S. 148) wird zunehmend durch Provokationen, Polemik und Populismus ersetzt. Hier liegen Mechanismen der politischen Auseinandersetzung vor, die über einen hohen Nachrichtenwert verfügen und entsprechende mediale Anschlussdiskurse generieren (können).

Es ist bei der Beurteilung derartiger Fälle zu prüfen, welche Aussagen und Werke durch die Kunst- und Meinungsfreiheit verfassungsrechtlich geschützt sind und ab welchem Punkt – wie im Fall *Esra* – ein Verbot zulässig ist, um die Persönlichkeitsrechte von Personen und Personengruppen zu schützen. Die Debatte um diesen Roman hat dokumentiert, dass es gute Gründe geben kann, auch fiktionale Texte kritisch zu hinterfragen und ggf. zu zensieren. Juristische Verfahren und Auslieferungsverbote von literarischen Werken sollten jedoch nur dann als letztes Mittel zum Einsatz kommen, wenn es tatsächlich stichhaltige Argumente gibt, derartige Einschränkungen von einstweiligen Einschränkungen bis hin zu Verboten vorzunehmen. Eine potenzielle Erklärung für derartige Maßnahmen kann darin liegen, dass das Persönlichkeitsrecht möglicher Opfer der Werke einen höheren

Stellenwert hat als die Kunstfreiheit. Gleichwohl besteht aber auch die Problematik, dass durch Verbote und Zensur von Büchern die Form eines Skandalmarketings resultieren kann, die dazu führt, dass die Popularität umstrittener Autor*innen steigen kann. Die langjährige kontroverse juristische und öffentlich-feuilletonistisch begleitete Debatte über strittige Buchinhalte kann also erreichen, dass provokative Inhalte den Effekt erzielen können, den Verkauf dieser oder anderer Werke zu steigern. Zudem kann die Privat- und Intimsphäre des Opfers durch die Aufmerksamkeit auf die öffentliche Debatte und die daraus resultierenden Anschlussdiskurse ein zweites Mal zum Opfer werden.

Darüber hinaus ist zu reflektieren, wie Textpassagen in Romanen zu bewerten sind, die biografische Bezüge von Beziehungen im Werk aufgreifen und literarisch einordnen.

Literatur

- Balzer, Jens: *Ethik der Appropriation*. Berlin 2022.
- Debatin, Bernhard: Soziale Online-Netzwerke aus medienethischer Perspektive. In: Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hg.): *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012, 83–96.
- Detering, Heinrich: *Die Öffentlichkeit der Literatur. Reden und Randnotizen*. Stuttgart 2016.
- Deutschlandradio (Hg.): *Der Ort des Politischen. Politik, Medien und Öffentlichkeit in Zeiten der Digitalisierung*. Berlin 2013.
- Distelhorst, Lars: *Kulturelle Aneignung*. Hamburg 2021.
- Gehlen, Dirk von: *Meme*. Berlin 2020.
- Gerhards, Jürgen/Neidhard, Friedhelm: Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit. In: Stefan Müller-Doom/Klaus Neumann-Braun (Hg.): *Öffentlichkeit, Kultur und Massenkommunikation*. Oldenburg 2001, 31–90.
- Grimm, Petra/Keber, Tobias O./Zöllner, Oliver (Hg.): *Digitale Ethik. Leben in vernetzten Welten*. Stuttgart 2019.
- Groß, Anja: Die vermeintliche Empörung im (Skandal-)Fall Esra. In: Axel Kuhn/Sandra Rühr (Hg.): *Kommunikative Funktionen des Buches. Moral, Tabus und Skandale in der Buchkommunikation*. Erlangen-Nürnberg 2017, 37–65.
- Habermas, Jürgen: *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main 1973.
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Frankfurt am Main 2022.
- Hammer, Francoise: Formen der Partizipation online. In: Stefan Hauser/Roman Opilowski/Eva L. Wyss (Hg.): *Alternative Öffentlichkeiten. Soziale Medien zwischen Partizipation, Sharing und Vergemeinschaftung*. Bielefeld 2019, 219–236.
- Hauser, Stefan/Opilowski, Roman/Wyss, Eva L.: Alternative Öffentlichkeiten in sozialen Medien – einleitende Anmerkungen. In: Stefan Hauser/Roman Opilowski/Eva L. Wyss (Hg.): *Alternative Öffentlichkeiten. Soziale Medien zwischen Partizipation, Sharing und Vergemeinschaftung*. Bielefeld 2019, 7–18.
- Jungkunz, Alexander: Wie man eine Wutwelle entfacht. Winnetou: Ein Blick auf eine Sommer-Erregung, die vor allem ein Boulevardblatt zum Kochen gebracht hat. In: *Nürnberger Nachrichten* (05.09.2022), 3.
- Keller, Katrin: Parasocial vernetzt – der Star und seine Nutzer im Kontext von Social Media. Wie die Aktivitäten von Stars auf Facebook, Twitter und Co. Konstruktionen von Identität beeinflussen. In: Caroline Y. Robertson-von Trotha (Hg.): *Celebrity Culture. Stars in der Mediengesellschaft*. Baden-Baden 2013, 129–141.

- Krotz, Friedrich: Unterhaltung, die der Unterhaltung dient? Talkshow zwischen Trash und Geschäft. Unterhaltung und Diskursangebot. In: Jens Tenschler/Christian Schicha (Hg.): *Talk auf allen Kanälen? Angebote, Akteure und Nutzer von Fernsehgesprächen*. Wiesbaden 2002, 39–54.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*. Frankfurt am Main 1992.
- Osteroth, Andreas: Sprache-Bild-Kommunikation in Imageboards. Das Internet-Meme als multimodaler Kommunikationsakt in alternativen Öffentlichkeiten. In: Stefan Hauser/Roman Opilowski/Eva L. Wyss (Hg.): *Alternative Öffentlichkeiten. Soziale Medien zwischen Partizipation, Sharing und Vergemeinschaftung*. Bielefeld 2019, 269–286.
- Ottawa, Clemens: *Skandal! Die provokanten Bücher der Literaturgeschichte*. Springe 2019.
- Pappert, Steffen/Roth, Kersten Sven: Diskurspragmatische Perspektiven auf neue Öffentlichkeiten in Webforen. In: Stefan Hauser/Roman Opilowski/Eva L. Wyss (Hg.): *Alternative Öffentlichkeiten. Soziale Medien zwischen Partizipation, Sharing und Vergemeinschaftung*. Bielefeld 2019, S. 19–52.
- Pentzold, Christian/Katzenbach, Christian/Fraas, Claudia: Digitale Plattformen und Öffentlichkeiten mediatisierter politischer Kommunikation. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 22–23 (2014), 28–34.
- Schäfer, Frank: *Zensierte Bücher. Verbotene Literatur von Fanny Hill bis American Psycho*. Erfstadt 2007.
- Schicha, Christian: Vom Politikstar zum Plagiator. Der Aufstieg und Absturz von Karl Theodor zu Guttenberg im öffentlichen Diskurs. In: Thomas Rommel (Hg.): *Plagiate – Gefahr für die Wissenschaft? Eine internationale Bestandsaufnahme*. Berlin 2011, 141–168.
- Schicha, Christian: *Medienethik. Grundlagen – Anwendungen – Ressourcen*, München 2019.
- Schicha, Christian: Streitkulturen – Anmerkungen über Stellungnahmen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern bei kontroversen Debatten. In: *Publizistik* (08.12.2021), <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s11616-021-00702-y.pdf> (24.03.2024).
- Schicha, Christian: Medienpädagogik und Kritische Medientheorie. In: Uwe Sander/Frederike von Gross/Kai-Uwe Hugger (Hg.): *Handbuch Medienpädagogik*. Wiesbaden 2022, 181–193.
- Schicha, Christian/Stapf, Ingrid/Sell, Saskia (Hg.): *Medien und Wahrheit. Medienethische Perspektiven auf Desinformationen, Lügen und „Fake News“*. Baden-Baden 2021.
- Schrape, Jan-Felix: Medien und Öffentlichkeit – einige Basiskonzepte. (Manuskript) (2015), <https://gedankenstrich.org/wp-content/uploads/2015/01/Medien-und-%C3%96ffentlichkeit.pdf> (24.03.2024).
- Schuegraf, Martina: Celebrities und YouTube-Berühmtheiten: das Selbst im Netz. In: Caroline Y. Robertson-von Trotha (Hg.): *Celebrity Culture. Stars in der Mediengesellschaft*. Baden-Baden 2013, 119–128.
- Schütz, Hans J.: *Verbotene Bücher. Eine Geschichte der Zensur von Homer bis Henry Miller*. München 1990.
- Staab, Philipp/Thiel, Torsten: Privatisierung ohne Privatismus. Soziale Medien im digitalen Strukturwandel der Öffentlichkeit. In: *Leviathan Sonderband* 37 (2021), 275–297.
- Stegemann, Bernd: *Die Öffentlichkeit und ihre Feinde*. Stuttgart 2021.
- Welzer, Harald: Strukturwandel von Öffentlichkeiten. In: Raphael Gross/Melanie Lyon/Harald Welzer (Hg.): *Von Luther zu Twitter. Medien und politische Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main 2020, 11–26.
- Zerfuß, Ansgar/Pleil, Thomas (Hg.): *Handbuch Online-PR. Strategische Kommunikation in Internet und Social Web*. Konstanz 2012.

Christian Schicha ist Professor für Medienethik am Institut für Theater- und Medienwissenschaft. Er studierte Kommunikationswissenschaft, Germanistik/Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universität Essen, an der er auch promovierte. Nach Stationen als wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten Essen, Dortmund, Düsseldorf und Marburg war er

Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Seine Habilitation erfolgte im Fach Medienwissenschaft an der Universität Marburg. Er war Professor für Medienmanagement an der Mediadesign Hochschule in Düsseldorf, bevor er den Ruf nach Erlangen angenommen hat. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der Kommunikations-, Bild- und Medienethik sowie in der Politischen Kommunikation. Exemplarische Publikationen:

Medienethik. Grundlagen – Anwendungen – Bewertungen. München 2019.

Bildethik. Grundlagen – Anwendungen – Bewertungen. München 2021.

mit Stapf, Ingrid/Sell, Saskia (Hg.): *Medien und Wahrheit. Medienethische Perspektiven auf Desinformationen, Lügen und „Fake News“.* Baden-Baden 2021.

Mailadresse: christian.schicha@fau.de

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

