

Roberto Simanowski

## Russisch Hypertext: Olia Lialinas "My boyfriend came back from the war"

2001-06-10

<https://doi.org/10.25969/mediarep/17461>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Simanowski, Roberto: Russisch Hypertext: Olia Lialinas "My boyfriend came back from the war". In: *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*. Nr. 18, Jg. 3 (2001-06-10), Nr. 4, S. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17461>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

# Russisch Hypertext: Olia Lialinas "My boyfriend came back from the war"

Von Roberto Simanowski

Nr. 18 – 10.06.2001

## Abstract

Olia Lialina - für manche die "Diva der Netzkunst", mit [Teleportacia.org](http://Teleportacia.org) jedenfalls die erste Galeristin, die Netzkunst zu verkaufen sucht - hat 1996 mit My boyfriend came back from the war ein Stück digitaler Literatur vorgelegt, das die meisten mögen. Im Gegensatz zu anderen Hypertexten hat man hier das Gefühl, dass etwas mit einer Unausweichlichkeit funktioniert, die man Links nicht zutraut. Um so verwunderlicher, dass nie jemand drüber geschrieben hat. Weil man Blumen nicht zerpflücken mag? Einer muss den Rasen betreten.

## Gespräch nach dem Krieg

Das Stück eröffnet mit einem schwarzen Bildschirm, auf dem oben rechts eine Zeile in Weiss steht: "My boyfriend came back from the war. After dinner they left us alone." Diese Dichte im Ausdruck lässt hoffen. Was bedarf es auch grosser Worte: Er ist zurück und alles, worauf es wirklich ankommt, kann nicht am Familientisch besprochen werden. Warum? Was ist passiert?

Die ganz Zeile ist ein Link, der einzige, den es gibt, denn es kommt nur auf das eine an: Unter sich sein nach dem Abendessen. Dieses Unter-sich-Sein ist keines der Umarmung, wie die zwei körnigen Schwarz-weiss-Bilder hinter dem Link schnell verraten: Beide sitzen abgewandt voneinander, in einem weißen Lichtkegel, wie auf einer Bühne - stellvertretend für all die anderen Paare, die nach Krieg und Dinner miteinander zu reden hatten. Das andere Bild, oben rechts, zeigt das Fenster, hinter dem die Szene zu denken ist, von aussen. Dort, unten auf der Strasse, stehen wir: die Zuschauer. Unbeteiligte?

Es gibt nur einen Link: auf dem Pärchen. In der Folge ist das Fenster nach links gerückt und blinkt fortan, als stehe es in Flammen. Die Bühne hat sich geteilt, in der rechten Hälfte, abgetrennt durch eine weisse "Demarkationslinie", ist ihr Gesicht zu sehen, auf dem wiederum der einzige Link liegt. It's her turn.

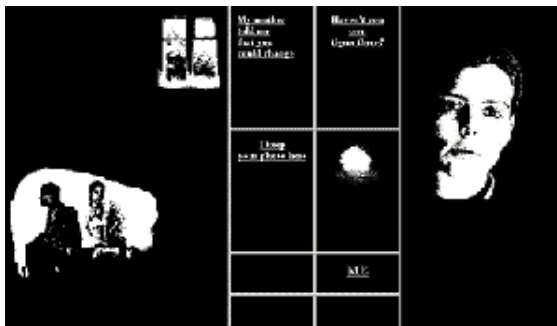


Where are you? I can't see you. So lauten die beiden Sätze, die nun zwischen das Frauengesicht und die zwei Bilder auf der linken Seite getreten sind. Die Bühne ist jetzt dreigeteilt. Beide Sätze sind durch Unterstreichungen als Links gekennzeichnet, beide zeigen die gleiche Adresse. Aber auch das Bild der Frau ist ein Link, mit einem anderen Ziel. Ab hier muss man entscheiden; Ankunft im Hypertext. Die Texte führen zu einem noch nicht ganz verständlichen "Forget it", das Bild ergibt ein schon deutlicheres: "So, last time we met when... And you promised." Darunter - das rechte Bühnendrittel wurde wiederum geteilt - nur: "Look!!!"

Der Leser ahnt, dass sie es ist, die spricht, und er sieht bei Mouseover-Bewegungen, dass der obere Text zu 127.htm führt, "Look!!!" aber zu 141.htm. Die Zählung deutet auf eine zugrundeliegende Linearität, obgleich Links vorliegen und zweifellos verschiedene nächste Klicks zur Auswahl stehen. Geht man bei "Forget it" weiter, spaltet sich diese Zelle einerseits in ein Bild, das undeutlich eine Gruppe Soldaten vor einem Hubschrauber zeigt, andererseits in den sehr klein geschriebenen Vorwurf "you don't trust me, i see". Der Klick darauf bringt Gewissheit des Konflikts:

"But... it was only once... Last summer... And if you think...Why I should explain?...Don't you see?".

Im Netscape-Browser wird man den Text blinken sehen, womit er für Netscape-User deutlich als Schlüsselstelle markiert ist; der Explorer versteht den Blink-Tag bekanntlich nicht. Der Klick bringt auch Gewissheit über die vorliegende Stilsicherheit: Da ist kein Wort zuviel, aber auch keines zu wenig!



Das Prinzip der Teilung setzt sich fort. Auch das Hubschrauberbild ergibt zwei Zellen, die wiederum je zwei Zellen hervorbringen. Es ist die Rede von Wandel - "My mother told me that you could change" / "All guys change don't worry. I'll help you" - und offenbar kommen sich die beiden auch wieder näher: "you want me?" heisst es links, während rechts eine Uhr diskret erst Viertel Zehn, dann Viertel nach Sechs anzeigt.

In der Zelle unter der Uhr erfährt man, dass es der Nachbar war; "don't kill" heisst es, und nach dem Klick: "him" - und nach dem Klick darauf, als verberge sich tief unten noch viel mehr: "them". Eine raffinierte Deklination: Gab es mehrere Nachbarn? Oder zielt dies auf jene, die ihn in den Krieg schickten und sie dem Nachbarn überließen? "Forgive me", heisst es in der Zelle rechts daneben. An anderer Stelle - der Link auf "So, last time we met..." - erklingen Stichwörter der Konfliktlösung: "we will start a new life" oder "TOGETHER FOREVER" oder "kiss me" und: "will you marry me".

Das Ende ist jeweils Schweigen, denn am Ende klickt man den Text jeweils weg und bleibt allein mit einer schwarzen Fläche, ohne Worte, ohne Links. Der Hypertext läuft aus in seinen Verzweigungen und ermahnt, an den anderen Stellen fortzufahren. Auch dort dann Teilung in der Teilung und die schwarze Fläche als Resultat. Bedeuten die verschwundenen Texte auch das Verschwinden des Problems? Oder zeigen die zurückbleibenden leeren Felder nur den Reichtum an Aussichtslosigkeit an, der nach dem Krieg sich den Pärchen in einer Mischung aus Depression, innerer Entfremdung, Inflation und Staatszerfall darbietet?

Das Schlussbild fasst alles noch einmal grafisch zusammen: Links wie am Anfang die beiden, den Rücken einander zugekehrt, unter dem Fenster. Rechts, wie nach einer Schlacht, ein Setzkasten leerer Felder, die man als Gitter oder Fenster ins Nichts lesen mag. Was den beiden gelingt, ist nicht abzusehen. Es ist nicht einmal sicher, dass ihr Gespräch schon stattgefunden hat. Vielleicht wird es sich ganz anders ereignen.



## Lesarten

Dass der Text so anrührt, liegt gewiss an seinem Thema. Aber auch daran, wie gezielt er dieses entwickelt und formuliert. Die originelle Spielform des Hypertexts hält - gerade durch die Verdoppelung der Links ins Vertikale und Horizontale - den Lektüreprozess relativ eng an der Linearität. Die Kürze des Textes verhindert zusätzlich, dass man sich in seinem Geflecht verliert. Im Grunde kann man alles konsequent von links nach rechts lesen, und dabei jeweils von vorn nach hinten, bevor es weitergeht: Also oberste Ebene eines Framesets von links und rechts, dann die Ebene hinter den Links von links nach rechts, nächste Ebene - bis zum Schwarz ... nächstes Frameset.

Auf diese Weise folgt z.B. auf die Frage "What time?" das Bild vom Wecker und später auf die Frage "What" (die offenbar sie, aus dem Schlaf gerüttelt, ausruft) ihre Nachfrage "Where it was?" - und erst dann (im unteren Frameset) die Preisgabe des Nachbarn. Auf diese Weise kommt man relativ spät zu jenem Satz im rechten Bildschirm Drittel: "So, last time we met when... And you promised", dem sie dann durch die Verführung mit ihrem neuen Kleid zu entkommen sucht. In dieser Variante findet das Gespräch danach statt. Was die Geschichte und Beschreibung ihrer Personen freilich schon wesentlich ändert, denn Beichte trotz Sex (oder in Folge davon) und Sex trotz Beichte referieren auf zwei sehr verschiedene Lebenshaltungen.

Wäre dies die "ideale Leserichtung"? Dank der dokumentierten Lektüregänge des Publikums wird klar, dass sich die Autorin auf eine solche nicht verlassen kann - und warum sollte sie ansonsten auch zum Hypertext greifen?! Der Anhang, passenderweise Museum genannte, führt z.B. zu einer Real Audio Datei, auf der Vika im Jahr 2000 den Text spricht und damit zwangsläufig linearisiert:

Where are you? I can't see you. / FORGET IT / you don't trust me, i see / But...  
it was only once...Last summer...And if you think...Why I should explain?...Don't you see? / NO NEVER / he was my neighbour / Forgive / me /  
don't kill / him / them / What could you do? / Where it was?

([Streaming Real Player Download](#))

Vika liest also zunächst die Mittelspalte von oben nach unten und kehrt erst, wenn in den unteren Frames aller Text getilgt ist, in den oberen zurück, um hinter der Hubschraubergrafik die beiden Frames "What could you do?" und "Where it was?" freizulegen, wobei sie da wieder zuerst den unteren "ausliest", bevor sie zum oberen zurückkehrt. Dass sie von dort nicht weitergeht zum oberen Frame des rechten Drittels, lässt vermuten, dass sie die Drittel als abgeschlossene Einheiten sieht und erst das mittlere "auslesen" will, bevor sie sich weiter vorwagt. Die daraus resultierenden Anschlüsse sind nicht immer die plausibelsten, aber sie liegen freilich im Rahmen des Textes.

Roman Leibov, der den Text ebenfalls - durch Niederschrift und russischen Kommentar - linearisiert hat (2000), geht schon nach Erscheinen der Schlüsselstelle ("But... it was only once...") in den oberen Frame zurück, liest dann aber davon nur den unteren Teil (WHERE IT WAS?), um wieder im unteren Frame weiterzuklicken: NO NEVER / he was my neighbour. Daraufhin klickt er doch auf den obersten, wobei er "WHAT COULD YOU DO?" eigenartigerweise gar nicht mitliest (zumindest notiert es diesen Satz nicht), sondern gleich den darunter liegenden Text folgen lässt: Please, look at me. Daraufhin ändert er seine Leserichtung ins Vertikale und arbeitet erst alle Texte hinter dem obersten linken Frame im mittleren Drittel ab:

My mother told me that you could change / WHAT TIME? / you want me? /  
CAN anybody kill you? / All guys change don't worry. I'll help you.

Das passt ganz offenbar nicht so recht zusammen. Läge mehr Sinn in der oben favorisierten Lektüre, die dann hier innerhalb des aus "Please, look at me" entstehenden Framesets von links nach rechts nach links nach rechts verläuft und sich dabei allmählich tiefer dreht?

My mother told me that you could change / Haven't you seen tigers there? /  
WHAT TIME? / Image der Uhr, es ist 9.15 / you want me? / Uhr, es ist 6.15 /  
CAN anybody kill you? / Uhr, es ist 2? / All guys change don't worry. I'll help  
you / What?

Damit wären diese beiden Frames schwarz. Bleibt jener in der Mitte:

WHERE IT WAS? / They never saw the snow. Its So old stupid story Everyone  
wants to come back / I keep your photo here ...

Das schließt zwar ganz gut an jenes What? an, aber der alterierende Lesegang durchs obere Frameset befriedigt keineswegs.

Es gibt eine weitere Variante: Man achtet auf die Nummern der Dateinamen und folgt diesen. Dann ordnen sich die Texte wie folgt:

My mother told me that you could change / WHAT TIME? / you want me? /  
CAN anybody kill you? / All guys change don't worry. I'll help you / es folgt die  
Schwärzung des Fensters, weiter geht es rechts: / Uhr, 9.15 / Uhr, 6.15 / Uhr,  
2 (?) / What? / Schwärzung des Fensters, weiter mit: WHERE IT WAS?

Die Nummerierung scheint auch nicht den idealen Lektüregang zu repräsentieren, was schließlich schon das im Anhang zugänglich [Archiv der Dateien](#) mit ihrem zugehörigen Text deutlich macht: der Abspann (Datei 136.htm) wird da von rund 40 weiteren Dateien gefolgt, die gewiss vorher gelesen sein wollen.

Eine ganz andere Lesart liefert Marton Fernezelyi, der seinen Lesegang (März 2000) als [ram-, mpg-, avi- und rm-Dateien](#) festgehalten hat, die man im Real Player nachvollziehen kann. Man sieht eine Aufnahme des Bildschirms, wie er sich beim

Lesen des Werkes darstellt und entwickelt (Streaming). Man kann die Bewegung der Maus verfolgen und die entsprechende Entfaltung der Frames. Man bemerkt auch das Springen der Lektüre zwischen allen Frames des mittleren und rechten Bildschirmmittels hin und her und man sieht mitunter an der Bewegung der Maus auch das Zögern und sekundenschnelle Umentscheiden, was die nächste Linkaktion betrifft. Fernezelyi liest von allen am 'ungeordnetsten', anders gesagt: Er lässt sich am wenigsten von den alten Prämissen linearer Textentwicklung beeinflussen und erkundet das Werk, ohne den Anschluss text vorrangig im drunterliegenden oder räumlich folgenden Frame zu vermuten.

## Hypertext auf Russisch

Der drunterliegende oder der räumlich folgende Frame, das sind die beiden Richtungen, die Lialinas Spielform des Hypertextes anbietet. Es wurde schon von der Verdoppelung der Links ins Vertikale und Horizontale gesprochen. Anders als beim klassischen Hypertext, der mit Ersetzung arbeitet und nur vertikal operiert, führen die Links hier einerseits zu Ablösungen, andererseits zu einer Vervielfältigung auf horizontaler Ebene. Es eröffnen sich immer wieder Frames in Frames und auf der Bildschirmoberfläche sieht es so aus, als würden unter ihr Tabellen in Tabellen gesetzt, um alles zu arretieren, um alles in den Griff zu bekommen. Die Bühne teilt sich, bis kein Platz mehr bleibt.

Diese Anverwandlung der Hypertext-Rhetorik verbindet, wenn man so will, die globale Technologie (der Amerikaner) mit der kulturellen Tradition (der Russen), indem sie die Matroschka-Metapher in den Hypertext übersetzt. Und anders als bei der unbegrenzten, mit Rekursion arbeiteten Ersetzung der Nodes im vertikalen Hypertext setzt hier der Bildschirmrahmen der Vervielfältigung natürliche Grenzen. Es gibt ein Ende der Verschiebung, auf das man ausweglos zusteuert. Der Handlungsspielraum ist nicht so groß wie das Land. Die Zuspitzung wird in einer räumlichen Bewegung versinnbildlicht.

Die letzte Aussage im Kästchen rechts unten macht dies gerade darin deutlich, dass sie aus der räumlich eng gewordenen Situation sich durch ein Versprechen in die Zukunft flüchtet: "will you marry me?", klick: "TO-MORROW", klick: "No, better next month after holiday and the weather must be better. Yes next month. I'am happy now". Die Wiederholung - "Yes next month" - ist alles andere als eine Bekräftigung. Es bedeutet noch weniger als *Budget* und hat offenbar nur die Funktion, den Moment zu retten. Der Ausblick ist nicht Hoffnung.

## Rezeptionsgeschichte

Lialinas Werk wird zuweilen unter Netzkunst verbucht (vgl. Tilman Baumgärtels "Netzkunst"-Band), wofür sie gleich selbst ein schelmisches Argument liefert: "Wenn es im Netz ist und wenn es Kunst ist, dann ist es Netzkunst (lacht)." ("Netzkunst", Verlag für moderne Kunst Nürnberg 1999, S. 131) Abgesehen davon, dass das Stück nicht netzspezifisch ist und ebenso gut auf einer CD-ROM funktionieren würde, ist freilich auch zu fragen, warum *Kunst* und nicht *Literatur*. Wenn es irgendeine Berechtigung gibt, beides auseinanderzuhalten, und wenn der narrative Aspekt - gegenüber dem der Installation etwa - dabei ein Kriterium ist, dann wäre hier von *digitaler Literatur* zu sprechen, die mit den Mitteln des digitalen Mediums - Link und räumliche Verteilung des Textes - eine dramatische Situation aufbaut und zu lösen versucht.

Literatur zwar mit dem Film, dennoch ist es irreführend, hier von einem *Netzfilm* (Baumgärtel) zu sprechen, da weder die Aufteilung der Bühne noch die Beteiligung der Leser an der Werkgestalt dem Prinzip des Films entspricht. Ein Film liegt eher im Hinblick auf Marton Fernezelyis als avi-, mpg- oder rm-Dateien festgehaltene Lesarten vor, die dann aber eben auch nur eine Variante des Werks sind, das sie aus einem Hypertext wieder zurückversetzen in einen linearen. Mit "My boyfriend came back from the war" hat die einstige Filmkritikerin und -macherin Lialina völlig neuen Boden des Erzählens betreten und dieser ist am ehesten als der der digitalen Literatur zu bezeichnen.

Tilman Baumgärtels Interview mit Lialina verdanken wir die Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Werks. Die erste Zeile sind faktisch zwei Sätze, die Lialina schon seit ihrem 13. Lebensjahr mit sich umhertrug. Als dann 1996 ein Filmemacher im "CinePhantom" - dem von Lialina kuratierten Moskauer Filmklub - ein Foto von sich machen ließ und Lialina sich dazusetzte, von ihm abgewandt, war nach dem Eingangssatz auch das Eingangsfoto gefunden; "von da aus geht es tiefer und tiefer". Dass es sich beim berichteten Sündenfall nicht um eine Autobiographie handelt, hat Lialina oft genug betont, und für die Sache selbst ist diese Frage auch völlig sekundär. Ebenso hat Lialina betont, dass die Bilder nicht etwa Berichten vom Krieg in Tschetschenien entnommen sind, sondern dem Hollywood-Film "Broken Arrow" (von John Woo mit John Travolta und Christian Slater), mit dessen blinden, erzählschwachen Aktionismus ihr Werk sonst glücklicherweise nichts gemein hat (außer das "20th Century Fox"-Label, das in einem der letzten Frames erscheint).



Einblicke in die Rezeptionsgeschichte des Werkes verdanken wir wiederum der Leserschaft, die sich in vielfältigster Form zu diesem Werk in Beziehung gesetzt hat. Die angehängte Linkliste - die passend als "Museum" gelabelt wird und die Armin Medosch ebenso passend "Reiseführer zu den Stationen eines Netzkunstwerks" nennt - macht neben den erwähnten audiovisuellen Dateien auch eine Animation von Mike Konstantinov zugänglich, die den Titel wieder aus dem Text löst und ironisiert (2000) (vgl. Abb.), eine Zeichnung von Masha Boriskina, die eine bestimmte Bildschirmsituation abmalt, eine Flash-Version von Auriea Harvey und Michael Samyn (2000), in der alle Images des Werkes vom Boden des Bildschirms immer wieder in den Himmel schweben, und selbst ein Screensaver ist zu haben sowie das *T-Shirt zum Werk* für \$30.

In Vadim Epsteins Remix (1998) ist der gesamte Text durch Bilder ersetzt, die z.T. recht kurios sind und erst auf dem Hintergrund der Textkenntnis eine tiefergehende Semantik entwickeln können: Man sieht Männer in historischen Soldatenkostümen aus alten Gewehren schießen wie bei einem Volksfest; man sieht richtige Soldaten, man sieht Leute, die jubelnd um ein Feuer stehen, das wie Bücherverbrennung aussieht, das "20th Century Fox"-Label weicht dem "The Wonderful World of Disney"-Image. Bemerkenswert ist, dass Epstein gerade auf jenes Bild, das das Pärchen in der Umarmung zeigt, unvermittelt einen Link an die (imitierte) Stelle im Original setzt, an der es u.a. heisst: "But... it was only once... Last summer... And if you think... Why I should explain?... Don't you see?" - Als bliebe die Wunde im Hintergrund und könne jederzeit wieder aufbrechen.

Edmund Yus Kommentar wird unter Critic geführt und bringt neben der Erklärung des technischen Verfahrens eine recht optimistische Sicht auf die Geschichte: "a story about a man who gets drafted to go to war. His wife tells him that she would wait for him as she says goodbye. As time went by, the spouse starts an affair with their neighbor. The husband comes back from the war, and finds out about the affair. He wants to kill the neighbor. As time goes by, all is forgotten, and they get married." Eine viel zu harmlose Lesart, der nicht nur der Text widerspricht, sondern auch das Verfahren seiner Präsentation und v.a. das Endbild, dieses Tableau aus mehreren schwarzen Feldern, wie lauter dunkle, klaffende Wunden. Liliana hätte nach dem Heiratsversprechen die Matroschka-Situation beenden, alle Frames schließen und mit einem anderen Bild - beide nun einander zugewandt - enden können. Sie hat es nicht getan und das bekommt dem Werk zweifellos.

Florian Schneider offerierte 2000 eine mailinglist "devoted to persons, who came back from the war: as winner or losers, deserters and refugees", und "will inform about urgent actions, action alerts and e-mail campaigning concerning those, who left the war behind." Der Link zum Archiv der bisher eingegangenen Postings funktioniert zwar nicht mehr, aber auch davon abgesehen belegen die vielfältigen Reaktionen, die Lilianas Werk hervorgerufen hat, die Bedeutung dieses Stücks in der Szene der Netz- bzw. digitalen Kunst bzw. Literatur. Das Werk vereint in seinem

Anhang eine kleine Community, die durch die Homepages, Biographien und Fotos aller Beteiligten sogar buchstäblich Gestalt annimmt. Ein Glücksfall der Wirkungsgeschichte.

Die Pointe dieser Wirkungsgeschichte liegt darin, dass die Archivierung nicht nur die Navigation anderer durch und die kreative Reaktion auf den Text festhält, sondern auch Elemente des Textes selbst dem Verborgenen entlockt. Im Real Palyer sieht man im allerletzten Frame der von Marton Fernezelyi festgehaltenen Lektüre unten rechts plötzlich die Zeile "Look its so beautiful!" aufleuchten. Diese Zeile, die zuvor schon einmal im Hinblick auf das neue Kleid auftauchte, war sowohl im NS- wie im IE-Browser nicht zu sehen gewesen. Schaut man in der Source nach, findet man sie allerdings. Sie ist in der gleichen weißen Farbe gehalten wie der Hintergrund und deswegen nicht erkennbar. "It was made invisible to be an invisible link. You can see it if you select it", erklärt Olia Lialina in einer Mail, und vielleicht war der Link ja in früheren Browsern wirklich bei Mauskontakt sichtbar - in der 4er und 5er Generation jedenfalls zeigt sich der Text nur, wenn man die gedrückte Maus etwas über ihm verschiebt (und auch das nur bei Netscape).

Was auch immer diese Zeile für den Ausgang der Geschichte bedeuten mag - Ist sie eine melancholische Verstärkung der ausweglosen Situation? Ist sie, als versteckter Text, ein ironischer Kommentar auf das geschaffene Werk? -, was immer diese geheime Botschaft vermitteln soll, es ist paradox, dass sie dem Text (auf seiner Oberflächenebene des Bildschirms) erst durch die festgehaltene Lektüre eines Lesers hinzugegeben wird. Und wie die Auskunft der Autorin zeigt, war dies so gar nicht beabsichtigt: jeder Leser, jede Leserin sollte dem versteckten Text beim Rausgehen begegnen. Ich hätte ihn, ohne Marton Fernezelyi, verfehlt. Fernezelyis Lektüre ist - eine Curiosität, die nur in den digitalen Medien passieren kann - Aufdeckung, aber nicht hermeneutischer, sondern dokumentarischer Provenienz.