

Super-Scroll-Back: B

Von Uwe Wirth

Nr. 12 – 2000

Abstract

Das Symposium "InterSzene" ging von der Frage aus: welche Übergänge gibt es zwischen Netzprojekten, Theaterprojekten und Hörfunkprojekten und welche Übergänge kann es geben? Zum Beispiel: Welche Formen theatraler Inszenierung gibt es bei Hypertexten bzw. umgekehrt: wie lassen sich spezifische Formen des Umgangs mit Hypertexten, aber auch mit emails oder online-chats auf die Bühne bringen? Oder: Welche Rolle spielt das Internet für den Hörfunk? Bzw. umgekehrt: Gibt die Erfahrung im Umgang mit Hypertexten Anlaß dazu, neue Formen akustischer Inszenierung zu entwickeln?

Im Verlauf des Symposiums zeigte sich nun folgendes: Während ohne weiteres zugestanden wurde, daß das "neue Medium" Hypertext die Inszenierungs- und Darstellungsformen der "alten Medien" Theater und Hörfunk übernimmt, umformt, weiterentwickelt, wurden Schritte in die umgekehrte Richtung eher kritisch beurteilt: Wie sollte sich das "neue Medium" Hypertext in und durch die alten Medien Theater und Hörfunk darstellen bzw. inszenieren lassen, ohne, daß das "Neue" auf der Strecke bleibt? Mit anderen Worten: keine neue Medien in alte Kanäle. Unhinterfragt blieb in diesem Zusammenhang jedoch zweierlei:

- (1) was ist denn das "Neue" am Hypertext, das sich so gar nicht im "Alten" darstellen läßt?
- (2) Ist das Ansinnen, das "neue" Medium im "alten" darzustellen tatsächlich so absurd, ist der Hypertext tatsächlich "unvergleichlich" und durch nichts anderes darstellbar als durch sich selbst?

Mein Scroll-Back verdeutlicht die Relevanz v.a. dieser beiden Fragen.

Zunächst ein Wort zum Punkt (2): Ist das Ansinnen, das "neue" Medium im "alten" darzustellen tatsächlich so absurd, ist der Hypertext tatsächlich "unvergleichlich" und durch nichts anderes darstellbar als durch sich selbst?

Das Ansinnen, das Neue durch Altes darzustellen ist eine, fast möchte ich sagen "natürliche" Form der Aneignung des Neuen. Dies läßt sich am Gebrauch von

Metaphern ablesen, die das Neue, für das es noch keinen Namen gibt, durch eine Verknüpfung alter Begriffe ausdrückt - immer wieder gern genommenes Beispiel ist die "Motorhaube". Die Metapher kann aber auch aus einem Tätigkeitsbereich entnommen sein, der eine neue Praxis mit einer alten Praxis in Analogie setzt. Beispiel: Navigieren als Ausdruck dafür, was man tut, wenn man sich im Internet bewegt. Dabei kann es natürlich auch zu absurden bzw. zu ungewollt komischen Metaphern kommen: Was bedeutet es, beispielsweise, wenn man eine Suchmaschine "Yahoo" nennt? "Yahoo" ist der Name der Einwohner jener exotischen Welt, die Gulliver auf seinen Reisen durch die Weltmeere entdeckt hatte - allerdings als Folge eines Schiffbruchs bzw. einer Verschwörung seiner Mannschaft. Offensichtlich wird hier die Funktion einer "neuen" Form des Suchens mit dem (fiktiven) Namen einer alten Form des Scheiterns benannt. Insofern ist der Name der Suchmaschine "Programm". Womöglich drücken die Metaphern des neuen Mediums, dessen Besonderheit überhaupt nur latent aus. Um beim Navigieren zu bleiben: womöglich ist die Entdeckung neuer Welten - denken wir an Columbus - immer ein glücklicher Zufall, bei dem man nach Indien sucht und Amerika findet. Dabei stellt man das Neue dann für gewöhnlich als das dar, was man gesucht hat, und nicht als das, was man gefunden hat - denken wir an die "Westindischen Inseln" in der Karibik, bzw. an die "Indianer".

Wenn wir also der These zustimmen, daß Hypertext und Internet unser Weltbild verändern können, warum sollten wir dann nicht auch den Gedanken zulassen, daß wir das neue Weltbild mit Hilfe des alten Weltbildes darstellen? Denken wir an das Planetarium. Bis heute demonstriert es uns die "unendlichen Weiten" des Weltraums mit den Mitteln eines obsoleten Modells: Das Publikum sitzt auf einer Ebene - und darüber befindet sich eine Kuppel, auf welche die Sternbilder projiziert werden. Mit anderen Worten: Auch die neuen Weltbilder lassen sich durch alte Modelle darstellen - bzw. "inszenieren".

Damit sind wir bei Punkt (1): was ist denn so neu am internetgestützten Hypertext? Und könnte daran so neu sein, daß es sich nicht durch alte Medien darstellen ließe? Ich halte mich an jene Argumente, die man immer wieder hört:

(1.1) Der erste Aspekt des Neuen betrifft die "Nichtlinearität" des Hypertextes. Die Nichtlinearität als Neuerung bezieht sich dabei aber nur auf die besonderen "textuellen" Darstellungsmöglichkeiten des Hypertextes - denn andere Medien und Kunstformen, wie etwa das Theater, oder die Malerei sind als "räumliche Medien" schon immer "nichtlinear" gewesen. Die Verräumlichung, die der Hypertext erfährt, ist nun aber einer textuellen Praxis geschuldet, die Sterne in seinem "Tristram Shandy" exzessiv praktiziert hat: nämlich der Praxis der Digression, der Abschweifung in Form der Anmerkung zu diesem und zu jenem. Neu am Hypertext ist allein ein technischer Aspekt der Abschweifung: Der Verweis auf die Fußnote, der Gedankensprung, den die Anmerkung oder der Kommentar vornimmt, mit einem Wort, die Digression: sie vollzieht sich im Hypertext durch festverankerte,

elektronische Links. Das Konzept hypertextuellen Verlinkens ist eine radikalisierte, elektronische Form digressiven Assoziierens, die sich der Ästhetik des 18. Jahrhunderts verdankt. Extrembeispiel für diese digressive Technik ist Heiko Idsensens automatischer "Assoziationsblaster".

(1.2) Ein zweiter Aspekt des "Neuen" betrifft die Interaktivität, die das Internet ermöglicht. Das Internet ist - Brechts Radiotheorie läßt grüssen - nicht mehr nur ein distributives, sondern ein interaktives Medium. Es radikalisiert damit ein Konzept, welches das Radio nur in Ansätzen verwirklichen konnte - etwa durch "call-in-Sendungen", deren älteste Form das Wunschkonzert ist. Die Radikalisierung des Internet besteht nun darin, daß es scheinbar keine Selektionsinstanz (z.B. den Redakteur bzw. den Regisseur der Sendung) mehr gibt. Diese scheinbare Abwesenheit von Selektion ist der Quell für die "demokratische Utopie" des Internet. Neben die "Nichtlinearität" tritt dabei die "Nichtbeherrschbarkeit" des Netzes, da dieses, als "nichthierarchisch" strukturiertes Rhizom, jede Form zentral selegierender und zensierender Autorität unterläuft.

Zweifellos ermöglicht das Internet eine "neue" Formen der Interaktivität, weil es in manchen Bereichen keine klare Trennung von Zuschauern und Mitspielern, von Lesern und Autoren mehr gibt - denken wir an die "kollaborativen Schreibprojekte", durch die Texte entstehen, die "im Wachsen" begriffen sind. Denken wir an die Möglichkeit des "Chattens", als einer Form "schriftlicher Mündlichkeit", die nicht nur, wie bei Briefen oder Emails, ein "halber Dialog" ist, auf die der andere irgendwann später antwortet, sondern, die sich als ganzer Dialog in relativ unverzügter Abfolge präsentiert. Was die Briefromanästhetik des 18. Jahrhundert - hier denke ich an Richardsons "Pamela" - hinsichtlich der Gefühlslage des Schreibenden postulierte, nämlich, daß der Brief "written to the moment" sei - mithin der Brief nicht nur das sagt, was durch die konventionelle Schrift ausgedrückt wird, sondern zugleich auch ein Symptom der empfindsamen Gefühlsregungen, also ein Porträt des Schreibers darstellt - das gilt beim Chatten nun für beide (bzw. alle) Dialogpartner: Ihre Kommunikation ist written to the moment - auch wenn das, was da geschrieben wird, nicht mehr unbedingt "symptomatische" Bedeutung hat. Das symptomatische Herauslesen der momentanen Gefühlsverfassung aus bereits Geschriebenem ist dem Gefühl gewichen, daß man im Moment schreibt, und daß der andere es im nächsten Moment liest und im übernächsten Moment darauf reagiert. Nicht mehr das Mitlesen der Gefühlsregungen anderer erregt uns, sondern die Tatsache der unmittelbaren fernschriftlichen Übertragbarkeit unserer Nachrichten. Nicht das Medium ist die Botschaft, sondern die Übertragungsgeschwindigkeit, mit welcher pseudonyme Chatter aus entferntesten Weltgegenden sich "alles mögliche" sagen können.

Ähnlich dem "Kanonenfieber", das Goethe anlässlich der Kanonade von Valmy beschrieb, bei dem das Pfeifen der sich herrannahenden Kugeln die zuhörenden Soldaten - aber am meisten natürlich Goethe selbst - in einen merkwürdigen Rausch

versetzte, gibt es heute, wie mir scheint, so etwas wie das "Modemfieber". In Erwartung von unhörbar pfeifenden, mit großer Geschwindigkeit sich herannahenden Botschaften - sei es von "der schnellsten Maus von Mexiko", sei es von "Netdaddy", sei es von "Schlampe" - röten sich die Chatter-Bäckchen - und das nicht nur wegen der wechselseitigen Veröffentlichung intimer Geheimnisse - sondern auch und vor allem, weil das Modemfieber eine Metapher für die Gefahren der Erreichbarkeit ist. Während das Kanonenfieber sein jähes Ende findet, sobald einen die Kugel erreicht hat, ist man beim Chat scheinbar immer erreichbar - und man ist trotzdem nie wirklich da, weil man sich hinter der Maske eines Pseudonyms verstecken kann. Das ist der Vorteil dieser kommunikativen Transformation des klassischen "vita periculosa".

Wollte man die "Querelle" zwischen alten und neuen Medien also zusammenfassen, so könnte man sagen: Das Neue am Hypertext ist zum einen, daß bestimmte Metaphern der Poetik - aber auch der Literaturtheorie, aufgrund neuer technischer Möglichkeiten mit einem Male "wörtlich" genommen werden können. Dies führt zum anderen dazu, daß bestimmte mediale Möglichkeiten (die Digression als "elektronischer Sprung", bzw. die zunehmende Geschwindigkeit der "Erreichbarkeit" durch schriftliche Nachrichten) radikalisiert werden. Die Frage nach den Übergängen zwischen Alten und Neuen Medien, bzw. der Darstellbarkeit des Neuen am Hypertext im Theater oder im Hörfunk, betrifft also die Frage, ob und wie sich das Wörtlichnehmen poetologischer Metaphern und die Radikalisierung medialer Möglichkeiten in alten Medien darstellen bzw. inszenieren lassen. Die nachhaltigste Wirkung beim Wörtlichnehmen von Metaphern entsteht übrigens nach wie vor - und da schenken sich Literaturtheoretiker und Hypertextautoren nichts - beim Wörtlichnehmen der Metapher vom "Tod des Autors". Ich möchte lieber nicht darüber spekulieren, welche Ursachen die Hartnäckigkeit hat, mit der die These vom Tod des Autors sowohl von Literaturtheoretikern als auch von Hypertextautoren mißverstanden wird, sondern vielmehr noch einmal Barthes These in aller Kürze wiedergeben.

Nach Barthes verliert der Autor die "Werkherrschaft", weil der Leser die "auktoriale Funktion" übernimmt, die "Einheit des Textes" herzustellen. Diese "Geburt des Lesers", so heißt es im letzten Satz von Barthes kurzen Aufsatz "La Mort de L´auteur" (1968), muß "mit dem Tod des Autors bezahlt werden". Trotzdem ist es aber Barthes zufolge nicht der Leser, der den Autor beerdigt, sondern der "moderne Scriptor". Der Scriptor wird nicht mehr, wie der Autor, durch seine Individualität bestimmt, sondern er ist eine überpersönliche "Instanz des Schreibens", die den Text im Vollzug eines performativen Aktes hervorbringt. Schreiben bezeichnet nicht mehr

"une opération d´enregistrement, de constatation, de représentation, de ´peinture´ (comme disaient les Classiques) mais bien ce que les linguistes, a la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans

laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère: quelque chose comme le Je déclare des rois ou le Je chante des très anciens poëtes" (Barthes 1968/1984: 64).

Der Autor wird hier nicht mehr als "natürliche Person" begriffen, sondern als ein grammatisches Subjekt, das gemäß der verschiedenen Typen von Sprechakten spricht und sich dadurch einer kollektiven, überindividuellen Intentionalität überläßt. Wogegen sich Barthes mit seiner Proklamation des "Todes des Autors" wendet, ist nicht der Autor, ist nicht die Tatsache, daß es immer jemanden geben hat, der etwas geschrieben hat, sondern ein bestimmter literaturwissenschaftlicher Umgang mit dem Autor, demzufolge ein Text in dem Moment erklärt ist, wenn man den Autor gefunden hat, das heißt, wenn man etwas über die biographische Person weiß.

Die Unterscheidung zwischen Autor und Schreiber ist aber nicht nur für Barthes, sondern auch für Foucault entscheidend. So wird in "Was ist ein Autor" (1969) zwischen Texte mit und Texten ohne Autorfunktion unterschieden: "Ein Privatbrief kann einen Schreiber haben, er hat aber keinen Autor; ein Vertrag kann wohl einen Bürgen haben, aber keinen Autor. Ein anonymer Text, den man an einer Hauswand liest, wird einen Verfasser haben, aber keinen Autor" (Foucault 1993: 17). So besehen sind die sogenannten Autoren von e-mails bloße "Schreiber". Gilt dies womöglich auch für die Mitschreiber an kollaborativen Texten? Und erst recht für Chatter? Muß man daraus nicht folgern, daß das Netz ein Text ohne Autoren ist? Daß die Autoren "im Netz" bzw. "aus dem Netz" verschwunden sind, weil sie "bloß Schreiber" sind?

Ein zweiter Aspekt, der für das Verständnis der metaphorischen These vom "Tod des Autors" wichtig ist, betrifft die literaturtheoretisch-semiotische Charakterisierung von Schrift. Schrift muß in der Abwesenheit dessen funktionieren, der geschrieben hat. Die radikalste Form der Abwesenheit ist der Tod. Also ist der Tod dessen, der geschrieben hat, die Voraussetzung dafür, daß Schrift funktioniert. Andererseits ist die einzige Art, wie der Autor "lebendig" wird, der Akt des Schreibens. Ich schreibe also bin ich. Und damit sind wir bei einem Thema, das, obwohl keineswegs so geplant, ins Zentrum des Symposiums "InterSzene" gelangte: Der Chat, die Ästhetik des Chats, die Inszenierung des Chats, die Ästhetik der Inszenierung des Chats.

Der Chat, so wie wir ihn etwa in den Projekten von Gisela Müller oder Tilmann Sack beim Symposium "InterSzene" erlebt haben, besitzt eine Qualität, die zu einer Radikalisierung der klassischen Ästhetik des Briefromans führt. Der Chat ist im Richardsonschen Sinne "written to the moment". Written to the moment ist nun genau das, was den Ereignischarakter des Online-chats als "performance" ausmacht. Dabei hat das momenthafte des Chats drei Aspekte: Erstens beweisen die Schreibenden, indem sie Schreiben, daß sie nicht tot sind - obwohl die nächste Nachricht bedrohlich pfeiffend heransaut. Feuer und Gegenfeuer - das hat

Ereignischarakter. Der Akt des Schreibens wird zur "performance", und zwar völlig unabhängig davon, was geschrieben wird. Der Chat ist insofern eine Inszenierung fernschriftlicher Erreichbarkeit. Schließlich bietet der Chat aber auch noch Gelegenheit, schlagfertig zu sein und andere an der eigenen Schlagfertigkeit teilhaben zu lassen. Schlagfertigkeit als dem Witzigsein verwandte Form ist aber Freud zufolge nichts anderes als Exhibitionismus - eine pointierte Veröffentlichung des Intimen. Chatten ist also auch eine symbolische Form nackt auf der Bühne zu stehen - aber natürlich in der Maske des Pseudonyms - und unter Dauerfeuer.

Vor diesem Hintergrund könnte man nun zwei Fragen aufwerfen: 1. die Frage nach der "Korporalität" des Internet (Stichwort "nacktig"), 2. die Frage des Verhältnis zwischen dem Schreiben als "performativem Akt" und dem Schreiben als "performance". Damit rückt das Problem der Theatralität, bzw. der Inszenierung in den Blick. Natürlich müsste man zunächst klären, was genau man unter einem "performativen Akt" versteht, und wie man ihn von dem Begriff "performance" bzw. der "Inszenierung" abgrenzt. Ein Blick in Austins Abhandlung "How to do things with words" verdeutlicht das Problem: Performative Äußerungen werden unernst oder nichtig, wenn man sie ironisiert, zitiert oder inszeniert. In diesen Fällen handelt es sich um eine, sprechakttheoretisch gesehen "parasitäre Verwendung", weil bestimmte essentielle Gelingensbedingungen nicht erfüllt sind - insbesondere die Bedingung der Ernsthaftigkeit - so zum Beispiel, wenn man ein Eheversprechen auf der Bühne gibt. Mit Bezug auf das parasitäre Verwenden von Sprechaktäußerungen im Zitat und auf der Bühne schreibt Austin:

"Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel ('sea-change') in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimm-te, dabei verständliche und durch-schaubare Weise unernst ('not seriously') ge-braucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch ('normal use') parasitär ausge-nutzt (Austin 1979: 43f, vgl. Austin 1975: 22).

Der Begriff des "Performativen" bedeutet im Kontext der pragmatischen Sprachphilosophie soviel wie das Ausführen bestimmter konventioneller, bzw. institutioneller Handlungen, die teilweise mit dem Äußern bestimmter Worte vollzogen werden, also ein Versprechen geben, die Wendung "Es tut mir leid", um sich zu entschuldigen oder den Krieg erklären - wenn es denn mal wieder unbedingt sein muß. Im Kontext der Theaterwissenschaft wird unter dem Begriff der "Performance" dagegen die Umsetzung einer Aufführung verstanden. In Ihrem Aufsatz "Die Entdeckung des Performativen" unterscheidet Erika Fischer-Lichte die folgenden vier Aspekte:

1. Performance als "Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern", welcher "das ambivalente Zusammenspiel aller beteiligten Faktoren beinhaltet" (Fischer-Lichte 1998a: 86; Fischer-Lichte 1998b: 88).
2. Inszenierung als "spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion" (ebd.).
3. Korporalität als Aspekt, "der sich aus dem Faktor der Darstellung bzw. des Materials ergibt" (ebd.) wobei Sprache und Körper als Materialien begriffen werden.
4. Wahrnehmung als Aspekt, "der sich auf den Zuschauer, seine Beobachtungsfunktion und -perspektive bezieht" (ebd.).

Das Problem ist also dies: Während der Ausdruck "performativ" im Sprachphilosophischen Kontext das "authentische" Ausführen, Vollziehen und Ernstmeinen bezeichnet, meint er im Kontext der Theaterwissenschaft genau das Gegenteil, nämlich die "Inszenierung" von Handlungen, Körpern und Worten. Was mich im Anschluß an diese divergente begriffliche Aufladung - und damit gehe ich über die Fragestellung von "Interszene" hinaus - interessieren würde, wäre folgendes:

1. Hat die Unterscheidung zwischen "Performanz" und "performance" irgendeine Relevanz für das Inszenieren von Texten, Bildern, Filmen und Sounds im Internet? Gibt es einen Unterschied zwischen einem "authentischen Link" und einem "fiktiven Link"? Kann man Links "Inszenieren" oder gilt vielmehr: Ein Link ist ein Link ist ein Link?

2. Welche Rolle spielt die Korporalität bei Hypertexten, bzw. was ist das Pendant zur Korporalität auf der Bühne? Hier könnte man zum Beispiel mit De Kerckhove spekulieren, ob nicht der Körper und die Stimme des darstellenden Schauspielers im Hypertext auf spezifische Weise durch den "Körper" der Worte ersetzt wird. Dabei ist klar, daß es nicht dasselbe ist, ob man einen Menschen und seine Stimme im Rahmen einer Vorstellung wahrnimmt, oder ob man Worte wahrnimmt und sich aufgrund einer lesenden Bedeutungszuordnung etwas vorstellt - also eine Inszenierung auf einer inneren Bühne vornimmt. Aber angesichts von "bewegten Worten", die bei Netzauftritten eine gewichtige Rolle spielen, erhalten die Worte die Möglichkeit nicht nur performative Akte auszuführen, sondern auch selbst eine "performance" aufzuführen.

3. Welche "performative Rolle" spielen die Initiatoren von kollaborativen Schreibprojekten, von Chats, von Foren, von MUDs, etc. - übernehmen sie nicht als Webmaster die netzdiskursive Funktion von Herausgebern - und erlebt über den Umweg des Herausgebers die Funktion Autor dann nicht doch wieder ihren re-entry ins Netz? Der Herausgeber wäre dann "der erste Leser" von bereits Geschriebenem,

das er als "zweiter Autor" im performativen Akt des Herausgebens rahmt, indem er als Skriptor kommentierend und arrangierend "etwas dazu schreibt". Das Problem der Autorschaft im Netz, ebenso wie das des "authentischen Ereignischarakter" von Chats oder dem korrigierenden Eingreifen bei kollaborativen Mitschreibprojekten, würde dann in der Frage nach dem Herausgeberrahmen kulminieren - Was ist ein Rahmen? Was ist ein Herausgeber? - womit wir wieder beim Briefroman wären. Ich schließe mit Rousseau, der im Vorwort der "Nouvelle Héloïse" hinsichtlich seine Status als Autor schreibt:

"Ich habe die Sitten meiner Zeit gesehen und diese Briefe herausgegeben. Warum lebte ich doch nicht in einem Jahrhundert, wo ich sie hätte verbrennen müssen! Wiewohl ich hier bloß des Herausgebers Namen führe, habe ich doch selbst mit an dem Buch gearbeitet und mache daraus kein Geheimnis. Habe ich es darum ganz verfertigt, und ist der ganze Briefwechsel erdichtet? Weltleute! Was liegt euch daran?" (Rousseau 1988: 5; im Original: Rousseau 1964: 5).