

Roberto Simanowski

Dirk Günthers und Frank Klötgens "Die Aaleskorte der Ölig" oder: Der tiefe Sinn des Banalen. Ein Kombinationsabenteuer

1999-08-18

<https://doi.org/10.25969/mediarep/17308>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Simanowski, Roberto: Dirk Günthers und Frank Klötgens "Die Aaleskorte der Ölig" oder: Der tiefe Sinn des Banalen. Ein Kombinationsabenteuer. In: *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*. Nr. 3, Jg. 1 (1999-08-18), Nr. 3, S. 1–32. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17308>.

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/>

Dirk Günthers und Frank Klötgens "Die Aaleskorte der Ölig" oder: Der tiefe Sinn des Banalen. Ein Kombinationsabenteuer

Von Roberto Simanowski

Nr. 3 – 18.08.1999

Abstract

Der Preisträger des *Pegasus*-Wettbewerbs 1998 erzählt in 20 Szenen (Bild plus kurzer Text) den Verkauf eines Aales. Die Leser müssen zuvor selbst entscheiden, aus welcher Perspektive sie eine bestimmte Szene sehen wollen, zur Auswahl stehen: der kindliche Erzähler, die Ölig, Fischverkäufer Hohmann, der Aal, die Kinder der Siedlung. Der Gag dieser technischen Raffinesse (es bestehen rund 6,9 Milliarden Variationsmöglichkeiten) entschädigt allerdings nicht für die Banalität der Geschichte und die Ästhetik des Hässlichen, der Bilder wie Text offensichtlich verpflichtet sind.

Erscheint das Ganze auf den ersten Blick als schnell erschöpfter Witz, dessen Multimedialität und Effekthascherei der milliardenfachen Permutation die Jury zu einer recht zweifelhaften Entscheidung verführt zu haben scheint, so stößt die hartnäckigere Lektüre auf interessante Sinnebenen unter der Oberfläche. Die aufdringliche sexuelle Aufladung vieler Szenen und die seltsam gebrochene Erinnerung der Ölig an die Familienharmonie ihrer Kindheit geben einigen psychoanalytischen Spekulationen Raum. Diese lassen - die Leser müssen hier zwischen zwei angebotenen Lesarten wählen - zum einen eine Spielform des Electra-Komplexes aufscheinen, in der der Kauf des Aales, der als Verschiebung des Phalluswunsches den verlorengegangenen Vater repräsentiert, die nachträglich vorgenommene Heirat bedeutet. Zum anderen kann der Text auch so gelesen werden, dass die Ölig die psychischen Folgen eines kindlichen Missbrauchs aufzuarbeiten versucht. Da sie dies innerhalb ihres Verdrängungsparadigmas versucht, das den Phallus durch den Aal ersetzt und die Aggression auf dessen Verzehr umlenkte, kollidiert ihr Unterfangen mit den etablierten sozialen Normen, die gegen die sodomitische Begierde die Ausrichtung auf den Mann setzen. Aus dieser Perspektive wird das seltsame Verhalten des Fischhändlers verständlich, der

im Aal den Konkurrenten tötet (sein Phallus contra Aal), um anschließend sich selbst als libidinöses Objekt anzubieten...

Trägt man dem Uernst Rechnung, der die "Aaleskorte" insgesamt begleitet, wird man ihren Endsinn jedoch nicht in der Psychoanalyse vermuten, sondern in der Metareflexion auf das eigene Medium. Scheint das Ganze zunächst eine Übertreibung der Navigationsvielfalt (dem genuinen Merkmal des Hypertextes) zu sein, erweist es sich schließlich als Apotheose der linearen Form. Statt in der Unverbindlichkeit der kombinatorischen Offenheit sich zu erschöpfen, praktiziert es im Gegenteil das Prinzip der konnotativen Offenheit, wie es aus der Printliteratur bekannt ist.

Nachdem die Rezension so in wiederholten, spiralförmigen Tiefenbohrungen die Geschichte entwickelt hat, die die Autoren, bewusst oder nicht, in ihrem Geflecht absurder, abstoßender und banaler Bild-Text-Einheiten versteckten, wird abschließend die ästhetische Seite der "Aaleskorte" diskutiert. Die Erörterung geht aus von einem zuvor entwickelten Kriterienkatalog für die Bewertung digitaler Literatur und behandelt sowohl Aspekte der Multimedialität und Technik-Ästhetik wie der 'Linkpolitik' und Bildschirmästhetik.

Der Film "Aaleskorte" in der Presse

Der Sieger des letzten Pegasus-Wettbewerbs wäre 1997 nicht einmal in die Vorrunde gelangt, sondern wegen Überschreitung der Umfangsbegrenzung disqualifiziert worden. Ein Jahr später waren die Beschränkungen faktisch aufgehoben, und offenbar störte die Jury auch nicht, dass Die Aaleskorte der Ölig [da die ZEIT ihr Pegasus-Archiv aufgelöst hat, wird das Werk hier in der Form zugänglich gemacht, in der es auf der Pegasus-CD-ROM präsentiert ist; alle Rechte liegen bei den Autoren] sich statt als Literatur als Film vorstellte. Der wie im Kino ablaufende Vorspann vermeldet "OmU, Dauer: 5 min", führt "Darsteller" auf und spricht von "Drehbuch" und "Regie". Die mitgegebenen Pressestimmen sind ausschließlich Filmzeitschriften entnommen:

"...poetisch, sphärisch, kontrovers. Und trotz interfreundlicher Kompakt-Klasse ein erstaunlich vielschichtiger Film." BLICKLINIE FILM

"DIE AALESKORTE DER ÖLIG ist ein komplexes Drama - eine Sammlung zufälliger Zutaten nach Ihrem eigenem Drehbuch." TV TOMORROW

"Man kann diesen Film wieder und wieder sehen - es wird nie derselbe sein." SIEHZU

Die Pressestimmen sind natürlich keineswegs irgendeiner Zeitschrift entnommen, wie spätestens die zuletzt aufgeführte vermuten läßt. Der Vorspann, dem man normalerweise Informationen über den Film oder (beim Klappentext) das Buch entnimmt (vor allem eben lobende Pressestimmen), gehört schon zur Rede der Autoren. Im akademischen Fachjargon heißt diese Ebene Paratext; hier wird sie unter der Hand zum Metatext, zu einer Reflektion des Textes über sich selbst. Denn die vorgetäuschte Presse (genauer: der deutliche Hinweis auf diese Vortäuschung) spielt an auf eine Wahrnehmungslage im Kulturbetrieb, die so nicht besteht. Es gibt gerade keine etablierten Filmzeitschriften (auch keine Literaturzeitschriften), die verwandte Phänomene im Internet zur Kenntnis nähmen und kommentierten. Indem sich der Paratext als Metatext herausstellt, offenbart sich das Lob der Presse zugleich als unverfrorenes Selbstlob der Autoren. Das Spiel beginnt, noch ehe man es vermutet, die *Aaleskorte* zeigt sofort, woraus sie gemacht ist: aus Witz und versteckten Aussagen

Der Zuschauer als Regisseur

Natürlich ist der Metatext auch ein bisschen Paratext und gibt Informationen über den zu erwartenden Film: "eine Sammlung zufälliger Zutaten nach Ihrem eigenem Drehbuch", die man "wieder und wieder sehen" kann, ohne dass sie dieselbe sein wird; und im Vorspann heißt es: "Drehbuch und Regie: zuschauergeneriert". Was soll das heißen?! Ist das ein Versprechen oder eine Drohung? Die nächste Seite gibt Aufklärung:

Zunächst müssen Sie Ihr Drehbuch für die Aaleskorte der Ölig zusammenstellen. Keine Angst, diese Mühe kostet Sie ganze zwanzig Mausclicks - dann startet der Film.

Die Aufgabe besteht darin, sich durch die fünf Protagonisten (Erzähler, Ölig, Hohmann, Aal, Kinder) zu klicken und damit die Perspektive zu wählen, aus der der Geschichte präsentiert wird. Hat man das Drehbuch zusammengestellt, läuft der Film - 20 Nodes, die jeweils aus einem Bild und einem kurzen Text bestehen - in nun unbeeinflussbarer Weise vor einem ab. Aber auch dies geschieht nicht automatisch. Der Zuschauer muß den Wechsel der 20 Nodes auslösen, weswegen der 'Film' durchaus kürzer oder länger als die angegebenen 5 Minuten dauern kann.

Das Verfahren der Wahl ist einfach, seine Durchführung weniger; es wird nicht klar, nach welchen Kriterien man entscheiden soll. Einzige Anhaltspunkte sind die wechselnden Sprüche unter den Fotos der Protagonisten, deren Bedeutung für das Ganze allerdings nicht erkennbar sind. Nun, die Enttäuschung hält sich in Grenzen;

man bleibt gespannt, worauf die Sache hinaus will, denn die Untertitel sind in der Art von Head Lines formuliert, die jede Menge schrecklicher Geschichten versprechen:

"Hohmann gibt den Aal preis."

"Die Ölig und ihre störrische Sucht."

"Die Ölig vergibt die Lizenz zum Töten."

"Der Erzähler packt Angst mit in die Tüte."

"Der Aal riecht das Geschlecht des Schlächters."

Eine banale Geschichte

Und worum geht es? Um es kurz und platt zu sagen: die 20 Szenen berichten mit skurrilen Texten und Bildern von der Tötung und dem Verkauf eines Aals. Die erste Szene stellt die Hauptfigur vor. Die Assoziationen von High Society und Etiketten, die Bild und Text vermitteln, bestätigt Node zwei der Default-Variante (also der Erzählerperspektive) keineswegs. Dort steht unter einer nicht fotogenen Ölig ein nicht salonfähiger Satz:



Ihr After hustet den Atem verrottender Gedärme
in Kindergesichtshöhe.
Vermutlich ein Problem der Ernährung.

Die weiteren 18 Szenen berichten vom Besuch der Ölig auf dem Fischmarkt, von der Tötung des Aals, vom schlechten Gewissen, das die Ölig dabei beschleicht, und von ihrer Heimfahrt. Hat man alle Texte der Erzählerperspektive gelesen, ist man ratlos. Was soll man anfangen mit dieser banalen Geschichte?

Die Autoren sahen das voraus und konfrontieren ihre Leser nun mit folgendem Angebot:

- THE END -

...andererseits: Es liegen 6,9 Milliarden Versionen der Aaleskorte bereit, die darauf warten, von Ihnen abgedreht zu werden.

Sollte Ihnen noch einiges rätselhaft oder unklar geblieben sein, empfehlen wir eine Neuverfilmung des Plots. Sie werden den Film mit anderen Augen betrachten und immer mehr Licht in's Dunkel bringen.

Also los, es gibt noch viel zu entdecken!
Ab zur Neuverfilmung der Aaleskorte

Publikumsverspottung

Dieses Angebot ist der eigentliche Gag, und es ist eine Zumutung, nicht nur wegen des ruppigen Tones im letzten Satz. Hier wird der Leser verspottet, wenn ihm mehr Erfolg bei ausdauernder Aufmerksamkeit versprochen wird. Was heißt denn das: "sollte Ihnen noch etwas unklar geblieben sein"?! Als wäre das Ganze nicht darauf angelegt! Man nehme nur die Hochstapelei der Wörter. Man nehme die Fotos, die oft keinerlei Zusammenhang mit ihrem Text erkennen lassen. Oder man nehme die Abbildungen der Ölig, die jeweils verschiedene Personen zeigen. Das ganze Werk basiert auf absichtlicher Täuschung und Verwirrung. Was soll es da helfen, 6,9 Milliarden Mal durch den Text zu gehen?!

Bedenkt man das Angebot der Perspektivenvielfalt, wird schnell klar, dass die Autoren nur auf Betrug aus sein können. Sie versprechen, die Neuverfilmung werde einen die Sache mit neuen Augen sehen lassen und "immer mehr Licht in's Dunkel bringen". Woher wollen sie das wissen, da sie ihr Publikum auf Lesewege schicken, die sie selbst nie gegangen sind? Die Leser mögen nach dem ersten Durchlauf beginnen, das Textgeflecht in seinen verschiedenen Varianten zu rezipieren. Werden sie damit etwas ent-decken, was zuvor im Text versteckt wurde? Niemand kann all die Möglichkeiten vorwegnehmen, die sich rein rechnerisch als Navigationsoptionen ergeben. Die Autoren haben keine Kombinationen angelegt, die immer mehr Licht ins Dunkel bringen könnten, sondern mechanisch einen Perspektivenreichtum kreieren lassen, der sich in seiner Übertreibung erschöpft. Sie bieten den Lesern Texte an, die sie selbst nie gelesen haben. Im gleichen Moment,

da sie ihre Leser ermuntern bei ihnen zu bleiben, verraten sie ihre Funktion als Autor und verlassen das Schiff.

So scheint alles nur ein Witz zu sein, ein Spiel mit dem Leser, und das fing ja schon im Paratext an, mit den gefälschten Pressestimmen. Also steht unser Urteil fest? Ein gelungener Streich mittels JavaScript und einer aufgepeppten Sprache, der durch eine pfiffige Idee und ein multimediales Outfit die Preisrichter vorschnell für sich einnehmen konnte. Wer diese unsere Vermutung teilt, hat hier das Ende der Rezension erreicht. Wer meint, da müsse mehr zu holen sein, folge uns zur Neuverfilmung.

Lektüre Nr. 2

Natürlich war nicht beabsichtigt, den Milliarden an Möglichkeiten der Textzusammenstellung nur annähernd gerecht zu werden. Die Bestandteile des Ganzen indes hat man recht schnell erschöpft; an Bildern gibt es nicht einmal 5x20, der gesamte Text ist mit seinen 7346 Zeichen bzw. 1443 Wörtern bzw. 3,5 Seiten (im 12er Schriftgrad) nicht länger als eine Kurzgeschichte.

Aber selbst nachdem man alle Textteile gelesen habt, stellt sich kein tieferer Sinn der Geschichte ein. Was sich hingegen gesteigert hat, ist der Ekel, den das Ganze durch seine Bilder vermittelt und ganz offensichtlich vermitteln soll.

Die Autoren setzen nicht nur manieristische Formulierungen ein, um eine banale Story aufzupeppen, sie garnieren dies auch noch mit verzerrten, abstoßenden Bildern. Man fühlt sich erinnert an die Gothic-Novel des 18. Jahrhundert, als die schaurige Umgebung dem banalen Geschehen einen Hauch existentieller Tiefe zugeben sollte. Verkörpert die *Aaleskorte* im Hinblick auf ihren Textteil eine Ästhetik der Hochstapelei, so folgt sie hinsichtlich ihres Bildmaterials einer Ästhetik des Hässlichen.

Also war auch bei wiederholter Lektüre nur eine Bestätigung des negativen Urteils zu holen? Wer dieses teilt, verlasse die Geschichte hier. Wer unter dem Banalen und Hässlichen Abgründe vermutet, folge uns in die Kindheit der Ölig.

Lektüre Nr. 3



Einmal noch den Aal so unschuldig genießen, wie wir es hier
als Kinder getan haben, als uns keiner was von Blutwerten
und kranken Gedärmen erzählen konnte ...Einmal noch
die Vergangenheit zum Tischnachbarn haben
und den Aal schmerzfrei verzehren...

Kindheit und Aal

Diesen Bild-Text erhält man in der 16. Szene der Ölig-Perspektive. Nach all den abstoßend konzipierten Bildern der *Aaleskorte* eine vergleichsweise ruhige Komposition; ein Gegengewicht zum vorangegangenen 'Fest' des Hässlichen. Grund genug also, dieser Szene zu misstrauen und nach dem verborgenen Geheimnis zu fragen.

Was das Bild darstellen soll, ist keineswegs klar. Zu sehen sind drei Personen in einem Zimmer, im Vordergrund ein etwa 10jähriges Mädchen, gekleidet in ein Countrykleid, hinter ihr die Silhouette einer erwachsenen Person, Jacket und Krawatte deuten auf einen Mann, am rechten Bildrand eine erwachsene Frau, von der Statur her eher die Mutter als die leicht erwachsende Schwester. Offenbar der Mittags- oder Abendtisch einer gut situierten Familie. Was aber bedeutet das geschminkte Gesicht des Kindes, das die Ordnung der Essgesellschaft stört, was bedeutet die Nacktheit der Frau, die völlig aus dieser rausfällt ?!

Dass die Szene real so stattgefunden hat, ist kaum vorstellbar. Auch dass sie sich surreal so ereignet hat, ist nicht sicher. Da es sich erzählstrategisch um eine Rückblende der Ölig in ihre Kindheit handelt, muss man das Bild zunächst als Spiegel ihrer jetzigen Erinnerung sehen. Gegenstand dieser Erinnerung ist, so der Auftakt des Textes, die verlorene Unschuld der Kindheit. Der entsprechende Satz zu

dieser Szene in der Vorauswahl der Erzählperspektiven lautet: "Die Ölig und der Verlust der Leichtigkeit des Seins" - er ist den Zeilen unter dem Bild zu- bzw. überzuordnen. Im vorliegenden Kontext des Aalverzehr scheint die altherwürdige Klage über die verlorene Unschuld eher auf satirischen Applaus zu zielen.

Die Worte schließen allerdings nicht an die vorausgegangene Beobachtung der Tötung des Aales an. Die Rede ist vielmehr von Blutwerten und kranken Gedärmen, was sich auf den Rat des Arztes bezieht, von Fleisch auf Fisch umzusteigen (Ölig/2). Der Verlust der Unschuld wird an den ärztlichen Befund gebunden, er wird nicht im schlechten Gewissen des Raubtieres Mensch verankert - dann hätte ein Satz stehen müssen wie: ... als wir nichts wußten vom Tod der Fische und von Hohmanns Beil. Hier liegt eine Unstimmigkeit vor: Ist Aal denn nicht Fisch? Befolgt die Ölig denn nicht den Ratschlag, von Fleisch auf Fisch umzusteigen? Warum dann jetzt das schlechte Gewissen?! Nein, sie befolgt ihn nicht! Als der Arzt den Umstieg von Fleisch auf Fisch empfahl, dachte er an Hecht und Makrele, aber - und die Ölig weiß das in Szene 13 sehr genau - nicht an Aal, diese Haut um Fett.

Fett und Sex

Das Fettproblem ist das Problem der Ölig. Sie soll Fett meiden und kann es nicht, wie ihre Bemerkung über Hohmann impliziert: "Der weiß, daß Fett Gift für mich ist, und der spürt, daß ich's brauche" (Ölig/4). Ist der Aal also Zeichen ihrer mißlungenen Diät? Der zugeordnete Satz von der verlorenen Leichtigkeit des Seins ließe sich auch in dieser Hinsicht lesen. Allerdings brächte diese gezielte Banalisierung des Seins-Begriffs nur einen kurzlebigen, recht enttäuschenden Witz. Hinter dem Fett versteckt sich mehr, wie schon das Bild suggeriert, das der Bemerkung zu Hohmann beigegeben ist. Dem angeschnittenen Männergesicht ist deutlich ein lüsterner Zug um den halboffenen Mund zu entnehmen; weist der Fett-Topus ohnehin auf Fleischesfreuden und nicht auf enthaltsame, spartanische Lebensart, so scheint dieses Bild zu unterstreichen, dass es nicht wirklich ums Fett geht, sondern um Sex.

Die sexuelle Spannung spielt sich jedoch nicht allein zwischen Hohmann und der Ölig ab, sie vollzieht sich in einem Triangel, wie eine weitere Bemerkung der Ölig über Hohmann zugibt: "Er kostet es aus, wie mich der Anblick der Aale erschauern läßt, ekelt und zugleich anzieht" (Ölig/5). Hier erscheint der Aal weniger als Zeichen einer mißlungenen Diät, denn als ambivalentes Objekt der Begierde. Den Bezug des Aales zum Sex-Topus bestätigen andere Nodes, die dann auch das Sexualorgan expressis verbis ins Spiel bringen. Die Ölig verspürt, so steht es im Bericht des Erzählers in Szene 14 tatsächlich, im Angesicht der Enthauptung des Aales "ein unangenehmes Ziehen im Pimmel". Zuvor hatte der Erzähler die unerhörte Aussage gemacht, dass Hohmann im gleichen Moment "immer sein Glied auf den Tisch" legt (Erzähler/10). Beide Szenen sind mit einem entsprechenden Aktbild versehen, das bemerkenswerterweise jeweils aus dem Gestus des Hässlichen herausfällt. Im

Zusammenhang mit der Enthauptung des Aales ist die Rede vom Pimmel der Ölig und vom Glied Hohmanns. Und der Aal? Der Aal ... ist ganz Schwanz.

Ölig/4



Der weiß, daß Fett Gift für mich ist,
und der spürt, daß ich's brauche

Um diese tiefere Bedeutung des Aals weiß man nicht nur aus Andreas Baumgartens Symbolerklärungsbuch "Träume und was sie bedeuten" (Niedernhausen/Ts. 1992), in dem der entsprechende Eintrag besagt: "Aal kann ein Sexual-(Penis)symbol sein, das vor allem bei Frauen auf sexuelle Bedürfnisse und Frustrationen hindeutet." Die vorliegende Geschichte scheint eben das zu bestätigen bzw. sich daran zu halten. Da ist (in Szene 5 war soeben vom wohligen Schauder die Rede) zunächst Szene 6:

Ölig/6



Ich starre wie gebannt in den Eimer:
dieses glitschige, unfäßbare Drunter und Drüber
zappelnder Körper.

Der Satz, der dieser Szene in der Vorauswahl zugeordnet ist, liefert dem Subtext das entsprechende Schlüsselwort: "Die Ölig und die Faszination der Versuchung." Die inzwischen realisierten Signifikationen wollen hier nicht an eine *lukullische* Versuchung denken lassen. Der Fisch im Eimer ist eine Versuchung des Fleisches, aber wie zu sehen war, pulst und "zieht" dieses Fleisch nicht im Gaumen. Szene 7 erhöht die sexuelle Metaphorik des Aales. Die Ölig sagt nur wenige Worte, das unterdrückte - >Ach!< - darf man sich hinzudenken:

Ölig/7



Je 200 Wirbel voller Leben...

Die Abfolge der Bilder im Bericht der Ölig lässt eine Klimax der sexuellen Andeutung erkennen: zunächst Hohmanns lüsterner Mund, dann der Eimer mit Hunderten wimmelnder Aale, dann der eine Aal, schön geschwungen, kraftvoll und durchsichtig - ganz und gar Schwanz.

Konkurrenz der Schwänze

Es bleibt zunächst offen, warum sich das Verlangen der Ölig auf eine solche Weise formuliert. Augenscheinlich ist, dass sie das Objekt ihrer Begierde nur tot bekommt. Zwischen ihr und dem Aal steht das Beil Hohmanns. Das heißt im Grunde, dass zwischen ihr und den Aal sich Hohmanns Schwanz schiebt. Dies geschieht, wie zu sehen war, durchaus im wörtlichen Sinne - "Seither legt Hohmännchen immer sein Glied auf den Tisch, bevor er den Aal köpft", berichtete der Erzähler in Szene 10. In der nächsten heißt es: "Für einen Moment will man meinen, daß Aal und Glied miteinander tanzen." (Erzähler/11). Andere Passagen wiederholen den Bezug zwischen Aal und Hohmanns Glied: "Hohmännchen lässt den todgeweihten Aal an seinem Geschlecht riechen. Er nennt das Henkersmahlzeit." (Ölig/10)

Die Begegnung zwischen Aal und Hohmanns Glied hat ihren tieferen Sinn. Als 'Phallus ohne Mann' ist der Aal natürlich Hohmanns Konkurrent. Die Enthauptung

des Aales ist zugleich die Ausschaltung des sexuellen Konkurrenten, womit der (männliche) Akt des Tötens wieder an seine Urbedeutung gebunden wird. Die bestehende Konkurrenz ist in diesem Falle freilich eine der Gattungen, wie Hohmanns Worte in Szene 12 deutlich machen: "Zack! Die Aal ist getroffen und separiert von ihre Kopf! Große Gerechtigkeit! Die ist auf Seite unseres Geschlechts!" Dass Hohmann den Aal immer *die* Aal nennt, gehört schon zum Kampf. Es ist, wenn man so will, die vorweggenommene Entmannung auf linguistischer Ebene.

Die Beseitigung des Konkurrenten phantasiert Hohmann als Aussicht auf sexuelle Belohnung. In seiner eigenen Perspektive befindet er sich nach vollzogener Tötung des Aals plötzlich nicht mehr auf dem Fischmarkt, sondern in schummrigen Licht. Er projiziert sich in eine erotische Szenerie, gleichsam seinen Erfolg beim Weibe voraussetzend.

Hohmann/13



Komm, Mister Madame, Hohmann verrät ein Geheimnis:
Die Aal merkt nie, daß sie geköpft wird.
Sie denkt nur, man haut ihr den Schwanz ab.

Den Erfolg phantasiert er wiederum in Szene 12, dem Moment der Aaltötung, die offenbar Hohmanns Gesicht im Augenblick der Ejakulation festhält, schon vorweg.

Diese Reihenfolge verwirrt zunächst, ist aber im Grunde plausibel, denn die Beseitigung des Konkurrenten *ist* Ejakulation, zumindest in der Logik der Biologie, die eine Besetzungslogik ist, nach der der Überlebende und damit Stärkere die Gelegenheit der Fortpflanzung erhält. So verwundert es auch nicht, dass Hohmann kurz darauf (immer noch im Schummerlicht) der Ölig sein unzweideutiges Angebot macht: "Gleichwie: Hohmann kann Dir besorgen alles für Deine Furcht um Gesundheit und Lebensfreude, Mister. Immer frisch hier." (Hohmann/17) Der entsprechende Kommentar in der Vorauswahl - "Hohmann ist immer zu Diensten" - entfaltet nun seinen klebrigen Hintersinn.

Hohmann/12



Zack! Die Aal ist getroffen und separiert von ihre Kopf!
Große Gerechtigkeit! Die ist auf Seite unseres Geschlechts!

Die Ölig, das ist der Tatbestand, verliert das Lustobjekt an die protzende Männlichkeit, die nun sich als Erfüllung der Begierde anbietet. Das Bild zur Szene scheint völlig abwegig zu sein. Nimmt man es als Symptom ihrer Wahrnehmungsweise, referiert es auf den kulturellen Hintergrund ihrer Tragik.

Ölig/10



Hohmännchen läßt den todgeweihten Aal
an seinem Geschlecht riechen.
Er nennt das Henkersmahlzeit

Was die Ölig im Moment der Aalstötung sieht, ist die bewehrte, im Angriff begriffene Männlichkeit in ihrer rohesten und zugleich kultiviertesten Form: als Bronzedenkmal, ein Vorbild an Kraft und Entschlossenheit, geformt, um Tausende von Männer- (und Frauen-) hirne zu formen. Es ist bemerkenswert, dass auf der horizontalen Textebene gerade an dieser Stelle die Religion ins Spiel kommt, wenn

die Kinder meinen, Hohmanns Beil sei vom Priester gesegnet. Krieger und Priester sind die traditionellen Galionsfiguren einer Gesellschaft, die männlich organisiert und phallogozentrisch ausgerichtet ist. Der rote Punkt in der Heldenplastik dürfte eine Bearbeitung der Autoren sein und macht (wenn auch leicht plakativ und verspielt) noch einmal deutlich, worauf es diesen ankommt.

Den Denk-Malen gesellschaftlicher Norm widerspricht die sodomitische Begierde der Ölig. Dass sie die Normen durchaus verinnerlicht hat, meint man nun in vorher unscheinbaren Sätzen zu erkennen: "Nein, der Aal steht mir nicht zu, ist nicht das, was der Doktor meinte, als er riet, Fisch würde mir guttun." (Ölig/13) Die Verfehlung wird in ambivalenter Weise gestanden; lesbar im Hinblick auf den Aal als Fett und als Phallus. Für letztere Variante spricht das Bekenntnis der Ölig kurz darauf in Szene 15: "Die Last des Gewissens zwackt im Magen, zerrt an mir, zuckt im heimlichen Getier." Auch hier ist die horizontale Korrespondenz von Bedeutung. In der gleichen Szenennummer weiß der Erzähler zu berichten: "Das Hohmännchen flüstert der Ölig zu: 'So'ne Aal is eine heimliche Getier!' Das ist ihr nicht geheuer" (Erzähler/15). Das zugeordnete Bild lässt keinen Zweifel am Hintersinn des Flüsterns. Bei Hohmann selbst heißt es dementsprechend: "Jaja, so'ne Aal is eine heimliche Getier." (Hohmann/15) Während sich der Begriff bei Hohmann jedoch auf den Aal als Fremdobjekt bezieht, scheint er bei der Ölig auf ihr Inneres zu verweisen und ein schlechtes Gewissen anzuzeigen. - Dann folgt das oben zitierte Bild aus der Kindheit mit der Rede von der verlorenen Unschuld.

Die Unschuld der Kinder

Nun kann es kaum mehr Zweifel geben, die verlorene Unschuld des Kindes ist nicht die der Unwissenheit von Fettwerten und Krankheiten oder der Herkunft von Steak und Fisch auf dem Teller. Es ist die Reinheit des Kindes vor dem Zeitalter der Lust, vor den Irrungen und Wirrungen einer erwachsenen Phantasie und dem mangelnden Mut, diese auszuleben.

Diese verlorene Unwissenheit wird auch in der Rede der Kinder über die Aale angezeigt. Sie sprechen zwar in mythischer Form über den Aal (als arme Sünder), und noch der Bezug zum Aal als menschliche Speise ist dunkel, aber dieses Wissen hält sie nur vom eigentlichen ab. Die Ölig weiß das:

Für die Kinder ist dies alles noch ein Spaß. Mit großen Augen und Wasser im Munde schielen sie auf den Aal in meiner Tüte. Allein ihre Schüchternheit bremst sie. Aber ich kann sagen, wie es ist, und wie es später sein wird - angespuckt von verpaßten Chancen, so endest Du. (Ölig/17)

Diese Klage ist Resümee und Aufschrei zugleich, formuliert im Stil volkstümlicher Weisheit, mit dem *du* anstelle des *man* gleichsam auch dem Gegenüber ein Misslingen unterstellend. Es ist die persönlichste Passage des gesamten Textes,

das Geständnis einer bitteren Erfahrung. Die Tragik der Ölig ist die Unartikulierbarkeit ihrer Lust. Man kann sich vorstellen, wie ihr zumute sein muß, wenn sie den toten Aal schließlich nach Hause fährt. Sie halluziniert sein Überleben - "Manchmal hält die Ölig mitten auf dem Heimweg an, weil sie meint, der Aal in der Tüte habe sich wieder bewegt" (Erzähler/16) -, aber es wird ihr nichts anderes übrig bleiben, als den Aal in die Küche zu tragen, um ihn sich symbolisch auf diesem Wege einzuverleiben.

Hohmann indes bleibt zurück mit der Trophäe seines Sieges. Er hat die Ölig, wie sie kundtat (Ölig/4), zum Aal erst verführt. Im Grunde aber nur, um ihn ihr zu entreißen (ihn zu zerstückeln) und sich selbst anzubieten. Er ist nicht erfolgreich in individueller Hinsicht - die Ölig läßt ihn stehen mit seinem weitergehenden Angebot -, wohl aber in sozialer, da der sodomitische Angriff auf die Festen der Gesellschaft abgewehrt wurde. Das zugehörige Bild einer Statue korrespondiert genau in diesem Sinne mit der früheren Szene des bewaffneten Helden.

Erzähler/20



Hohmännchen winkt mit dem Aalschädel goodbye.
Beide grinsen

Der Ölig gelingt es nicht, sich gegen die kulturell und sozial sanktionierten Sexualpraktiken durchzusetzen. Der Aal fällt dem Manne zum Opfer. Vor dem Mann wiederum verspricht sie sich Rettung vom Kind: "In diesen Momenten [der Tötung des Aales] wünscht sich die Ölig, eins der Kinder würde sich schützend vor ihrem Hosenlatz aufbäumen." (Erzähler/13) Das zugeordnete Bild scheint keineswegs zum Text zu passen. Im Kontext der unternommenen Lesart stellt jedoch nichts genauer und klarer die Phobie der Ölig dar als diese Text-Bild-Einheit: Die Tötung des Aals bedeutet den Sieg des Mannes; das Foto zeigt, welchen Lohn er danach beansprucht. Die Ölig sieht dies als Gefahr ebenso voraus, wie Hohmann nach der Tötung des Aales der Erfolg beim Weibe vor Augen stand. Sie wünscht sich das

Kind, dieses kulturell noch ungeformte Wesen zwischen den Geschlechtern, als Schutzwall, gleichsam als Besetzung eines nach dem Aalto offenen 'Terrains'.

So hätte man eine Lesart des Textes, die schon tiefer in menschliche Abgründe hineinreicht, als der Bericht über einen Aalkauf zunächst vermuten ließ: der Aal als Phallus- und Anti-Phallus-Symbol zugleich, in dessen Beseitigung sich eine männlich dominierte Kultur Geltung verschafft; die Ölig als Opfer einer gesellschaftlich sanktionierten Konditionierung auf den Mann; das Kind als Wunschsubjekt der Rettung. Wem dies reicht, der mag die Rezension hier verlassen oder zur ästhetischen Betrachtung vorspringen, die anderen müssen wählen zwischen der spekulativen und der spekulativeren Vertiefung.

Lektüre Nr. 4 a

Es bleibt die Frage, warum eigentlich die Ölig den Aal will. Einziger Anhaltspunkt ist wiederum das Bild, das in ihre Vergangenheit führt. Der Text zu diesem Bild bindet den Aal an eine Zeit der Unschuld, das Bild selbst lässt ihn allerdings nicht erscheinen, sondern zeigt drei Personen an einem weißgedeckten Esstisch. Offenbar liegt eine typische Familiensituation vor. Was wird über die weiße Tischdecke und das Porzelangeschirr hinaus über diese Situation gesagt?

Die Tochter sitzt auf dem Schoß des Vaters, die Mutter neben diesem. Während der Vater sich im Zentrum des Bildes befindet, steht die Tochter im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Mutter dagegen wird kaum Platz zugestanden, obgleich es andererseits v.a. ihre Nacktheit ist, die das Bild bestimmt und den Charakter der biederer Familienharmonie am Sonntagmittagstisch zerstört. Wie ist die Spannung aufzulösen, die hier unverkennbar vorliegt?

Man muss sich vor Augen halten, dass dieses Bild die Erinnerung der Ölig an ihre eigene Kindheit wiedergibt, also nicht als Abbild eines Geschehens, sondern als Manifestation eines inneren Bildes zu lesen ist. Dieses innere Bild stellt mit seinem surrealen Charakter ganz offensichtlich eine Phantasie der erwachsenen Ölig dar. Ausdruck dieser Phantasie sind mindestens die Nacktheit der Mutter und die Schminke der Tochter, was die Betonung auf beide Frauen legt. Diese Betonung wird durch die Bildkomposition unterstützt, denn zum einen führt die Diagonale vom linken unteren Bildrand zur rechten Bildmitte den Blick zur Mutter, andererseits zieht das Mädchen, das als einzige Person auch das Gesicht preisgibt, die Aufmerksamkeit auf sich. Diese beiden Blicklinien, deren Scheitelpunkt die Suppenterrine bildet, bauen damit eine Spannung auf zwischen dem linken und dem rechten Bilddrittel. In der Mitte, gleichsam im toten Winkel, befindet sich der Vater, völlig in den Hintergrund gedrängt auch durch seine dunkle Kleidung. Die Dynamik

scheint sich allein zwischen Mutter und Tochter abzuspielen, ihr Ziel, das legt die gesamte Konstellation nahe, ist eben jener schemenhafte Vater im Hintergrund.

Die Szenerie ist unschwer als Variante des Electra-Komplexes zu lesen: Elektra will an die Stelle der Mutter treten und den Vater heiraten. Was die Ölig als Situation der Kindheit erinnert, ist genau diese Hoffnung. Die Nacktheit der Mutter symbolisiert deren sexuelles Verhältnis mit dem Vater, ihre Randstellung gibt, korrespondierend mit der Plazierung des eigenen Körpers auf dem Schoß des Vaters, der Hoffnung Ausdruck, an die Stelle der Mutter treten zu können. Die Clownsschminke stellt eine doppelte Symbolverschiebung dar: sie ist Platzhalter des Make-ups, das wiederum ein Kennzeichen des Erwachsenseins ist. Mit der Aneignung dieses Kennzeichens phantasiert sich die Ölig Sexualfähigkeit, die sie als Partnerin des Vaters erst in Betracht kommen lässt.

Aus dieser Perspektive werden nun auch der Text unter dem Bild und die Fixierung der Ölig auf den Aal verständlich. Im Text heißt es: "Einmal noch den Aal so unschuldig genießen, wie wir es hier als Kinder getan haben, als uns keiner was von Blutwerten und kranken Gedärmen erzählen konnte". Der Aal repräsentiert die vergangene Zeit, als die Familie um den Esstisch saß und die Ölig noch voller Hoffnung war. Die erwähnte Unschuld ist nicht im Sinne des schlechten Gewissens, sondern im Sinne des Unwissens und der Unbeschwertheit zu lesen. Der Verlust dieser Unschuld bzw. Unbeschwertheit drückt sich sehr genau in der Rede von Blutwerten und kranken Gedärmen aus, denn diese sind Symptome des fortgeschrittenen Alters und fordern der Ölig die Einsicht ab, dass ihre Heiratspläne misslungen sind. Aus dieser Perspektive entfaltet sich auch der tiefere Sinn der Klage, die die Ölig in der Szene nach der Kindheitserinnerung äußert: "Aber ich kann sagen, wie es ist, und wie es später sein wird - angespuckt von verpaßten Chancen, so endest Du." (Ölig/17)

Die verpaßte Chance der Heirat des Vaters ist das, was die Ölig beklagt und was sie noch immer nicht überwunden hat. Statt sich anderen Männern wie Hohmann zuzuwenden, gaukelt sie sich jene Heirat im Paradigma ihrer Neurose vor. Der Aal ist nicht nur Symbol der wiederhergestellten Vergangenheit, er repräsentiert durch eine Verschiebung des Phalluswunsches zugleich den verlorenen Vater. Die Libido der Ölig konvertierte zur Lust auf den Aal, die sich in ihrer unscheinbarsten Form als Lust auf Fett liest. Diese Verschiebung fand in jenen Kindheitstagen statt, als die junge Ölig den Aal mit dem Vater (und der Mutter) teilte. Als Phänomen des Familienlebens wurde der Aal dabei ebenso zum Endpunkt der Symbolverschiebung wie die Giraffe im Falle des kleinen Hans, dessen ödipalen Komplex Sigmund Freud ausführlich beschreibt.¹ Während dort Hans das Besitzergreifen der Mutter im Sich-Setzen auf die "verwutzelte Giraffe" phantasiert (S. 37ff.), phantasiert die Ölig das Besitzergreifen des Vaters im Verzehr des Aales.

Jetzt, Jahre später, sucht die Ölig den Vater im Aal. Das Ziehen im Pimmel, das für den Moment der Aaltötung vermeldet wird, eröffnet nun seinen tieferen Sinn. Der Text scheint zunächst Kastrationsangst zu bezeichnen: "Wenn das Beil auf den Tisch schlägt, verspürt die Ölig immer ein unangenehmes Ziehen im Pimmel. Psychosomatisch. Es hätte ja auch sie treffen können, wäre sie als Aal geboren worden." (Erzähler/14). Durch den letzten Satz liest sich diese Angst jedoch eher als schlechtes Gewissen infolge einer selbst veranlassten Kastration.

Allerdings wird die Köpfung des Aales, auf die Hohmann auch als Kastration anspielt (Hohmann/13), in der Perspektive der Ölig nicht als Kastration des Vaters realisiert, denn dies widerspräche völlig ihren Absichten. Es liegt eine zusätzliche Bedeutungsverschiebung vor, die die *Mutter* als Opfer der Kastration erscheinen lässt: Mit dem Erwerb des Aales (und genau dies ist die Folge seiner Tötung) hat die Ölig den Vater in Besitz genommen, ihn der Mutter entzogen. Die Kastrationsmetapher, die ja im Grunde nichts weiter als Entfernung des Sexualorgans und damit der Partnerfähigkeit bedeutet, zielt hier also auf die Mutter, die durch diese Besitzergreifung als Partner des Vaters ausscheidet. Das schlechte Gewissen der Ölig entspricht dem schlechten Gewissen des kleinen Hans, als dieser die Besitzergreifung der Mutter phantasierte und dies mit verbotenen Handlungen verband, die sein Bewußtsein um das Strafbare seines Wunsches anzeigen. (S. 104)

Wenn der Aal den Vater symbolisiert, so tritt die Ölig, die sich mit dem Kauf des Aales in Besitz des Vaters gebracht hat, an die Stelle der Mutter. Was nun fehlt, um die Dreierkonstellation jener als Kindheitsharmonie erinnerten Zeit zu erfüllen, ist das Kind. Dieses Kind klagt die Ölig ein, bevor sie mit dem Aal nach Hause fährt. Wie der Erzähler berichtet, verlange die Ölig nach dem Aalkauf jeweils die Begleitung eines der Kinder der Siedlung (Erzähler/17).

Erzähler/18



Es dauert immer eine Weile, bis sich eins der Kinder bereit erklärt, mit der Ölig zu gehen. Heute trifft's den kleinen Sven.

Dass dieses Kind etwa so alt ist wie die Ölig in jener Kindheitsszene, ist nur folgerichtig. Der Text der vorletzten Szene - "Die Ölig packt Kind und Tüte und zieht ab" (Erzähler/19) -, bezeichnet dann die Dreiergruppe, die in Öligs neurotischer Verzerrung die gewünschte Familie bildet. Ein Happy End also für die Ölig, ein tragischer Ausgang für alle anderen.

Lektüre Nr. 5 a

Die vorgenommene Deutung innerhalb des Electra-Modells hat einen Mangel: sie verbleibt im traditionellen Modell der Heterosexualität. Insofern im ausgehenden 20. Jahrhundert homosexuelle Paare zunehmend zu einer normalen Erscheinung zumindest des großstädtischen Lebens werden, können auch in neurotischen Phantasien entsprechende Ablagerungen nicht ausgeschlossen werden. Warum sollte nicht die Ölig den Vater beseitigen und die Mutter heiraten wollen?!

Diese Lesart wäre anhand des vorgefundenen Materials durchaus plausibilisierbar. Die Nacktheit der Mutter in der Kindheitserinnerung hätte dann, als libidinöses Objekt, einen direkteren erotischen Bezug, der Aal wäre als Phalluswunsch der Ölig zu integrieren, die sich damit zum Partner der Mutter qualifiziert. Das Ziehen im Pimmel angesichts der Aaltötung läse sich dann als modernisierte Variante zur Installateurphantasie des kleinen Hans, in der der Installateur Hans den "Wiwimacher", wie hier der Phallus genannt wird, wegnimmt, um ihm einen größeren zu geben (S. 86), der Hans befähigt, bei der Mutter die Stelle des Vaters einzunehmen. Die Ölig durchlebt diese Phantasie der Ermächtigung folgerichtig beim Aalkauf.

Damit hätten wir gleich mehrere Möglichkeiten einer Lesart des Aalkaufs, die über dessen scheinbare Banalität weit hinausgeht und existentielle Probleme hervorbringt. Die Vielfalt passt gut zur Hypertext-Debatte, die am Modell der Linearität ja gerade die Vorherrschaft der *einen* Sichtweise auf Kosten unterdrückter, verschwiegener, abgeschnittener Alternativen moniert. Die Existentialität steht allerdings im Widerspruch zum Unernst, der über dem Ganzen schwebt. Dies beginnt schon im Vorspann, wenn die Darsteller genannt werden: "D. Ölig. R. Zähler. D. Hohmann", was als >De Ölig, eRzähler, De Hohmann< zu lesen ist und damit auf recht billige Weise witzig sein will. Genau dieser Wille zum Gaudi bleibt eine Unstimmigkeit des Ganzen, die sich in keine ernsthafte Interpretation integrieren lässt. Die Geste des Grinsen hat immer das letzte Wort. So entsteht der Eindruck, das Werk wiederum verfehlt zu haben.

Einen Ausweg bietet faktisch nur eine Lesart, die die Pointe des Ganzen in der *Vorspiegelung* eines tieferen Sinnes sieht, anders formuliert: im Erzählen einer Tragik, auf die es letztlich gar nicht ankommt.

Lektüre Nr. 4 b

Es bleibt die Frage, warum eigentlich die Ölig sich gegen die gesellschaftlich sanktionierte Konditionierung auf den Mann wehrt. Hier mag ein wiederholter Blick auf jenes Bild Aufschluss geben, das als einziges des ganzen Textes in die Vergangenheit der Ölig führt.

Das Kind ist zwischen Tisch und männlicher Person geklemmt und sitzt wahrscheinlich auf deren Beinen. Es hat sich von ihr abgewandt, der linke Ellenbogen ist leicht auf die Tischkante gelehnt, die Hand verschwindet unter dem Tisch. Die rechte Hand ist erhoben und krümmt die Finger, als wollten sie etwas kratzen. Das Mädchen trägt die weiße Schminke des traurigen Clowns, der sich innerlich ganz anders fühlt als andere ihn wahrnehmen mögen oder wahrzunehmen mögen. Die Frau sitzt ebenso am Tisch wie der Mann, allerdings nackt. Die Richtung ihres Blicks ist ungewiss, es ist aber zu vermuten, dass sie zum Kind schaut. Auf jeden Fall ist sie selbst nicht Gegenstand der Aufmerksamkeit, was angesichts ihrer Nacktheit sicherlich verwundert.

Der anstandslos gekleidete Mann ist die einzige Person, die zur weißen Tischdecke und zum Porzellanteller passt. Er zeigt keinerlei auffälliges Verhalten. Einzig auffällig ist, dass er auf die Auffälligkeiten seiner Nachbarn nicht zu reagieren scheint. Man fragt sich, ob er sie überhaupt wahrnimmt, und natürlich nimmt er sie nicht wahr, weil sich die Szene nie so abgespielt hat. Was man sieht, ist die Erinnerung der Ölig. Die Schminke des Mädchens (die Ölig selbst) und die Nacktheit der Frau (ihrer Mutter?) sind Phänomene ihrer subjektiven Wahrnehmung. Einzig den Mann (der Vater?) zeichnet sie in unauffälliger Pose. Das macht freilich gerade ihn verdächtig. Wovon ist die Erinnerung der Ölig gefärbt?

Angesichts der Abneigung der Ölig gegen den Mann als Sexualpartner drängt sich eine Deutung auf, die Erschreckendes hinter der übermalten Biederkeit des Familienbildes vermutet. Sollte diese Abneigung ihre Quelle in Kindheitserlebnissen haben? Die jetzt von der Ölig erinnerten Details scheinen davon zu sprechen: der väterliche Schoß, die gekrümmte Hand, die nackte Mutter, die weiße Schminke des Verbergens. In dieser Familie ist Schreckliches geschehen. Mit dieser Annahme liest sich die Nacktheit der Mutter wie ein Angebot; als könne sie damit die Tochter einlösen, um sich selbst, um die Familie zu retten. Zum anderen markiert die Nacktheit die Ohnmacht, irgend etwas an der Situation ändern zu können. Der Vater,

groß und dunkel im Hintergrund, ist als einziger repräsentationsfähig gekleidet; ein ordentliches Mitglied der Gesellschaft, Täter im Verborgenen. Die präsentierte Konstellation und Symbolik sind reichlich tradiert, die Autoren müssen nicht viel tun, um den Hintersinn offenzulegen. Die Ölig erinnert das verfahrenere Patt der Familie, die mit dem Schrecklichen lebt, um ihr Überleben als Familie zu sichern. Der Schrei geht nach innen, wo ihn keiner hört, nach außen bleibt es bei der weißen Tischdecke und dem Porzellanteller.

Aber auch jetzt, Jahre danach, erinnert die Ölig das Nicht-Vergangene nur in kryptischer Form, noch immer im Versuch befangen, dem Erlebten aus dem Wege zu gehen. Die Schminke und die Nacktheit sind alles, was sie sich als Belege des Verborgenen erlaubt. Und während die Bilder das Ungeheure in abgeschwächter Form präsentieren, leugnen die Worte es schlichtweg, wenn sie von der Unschuld jener Zeit sprechen. Einzig die Auslassungszeichen signalisieren, dass mehr zu sagen wäre. Diese Auslassungszeichen, die an keiner anderen Stelle des Textes nochmals zum Einsatz kommen, wirken wie eine Pause im Darüber-hinweg-Reden, ein Sich-Erinnern an das Eigentliche: vielleicht der Ansatz, davon nun, nach so langer Zeit, endlich zu sprechen, ein Zögern, ein weiteres Zögern - und schließlich doch die Rückkehr ins Verdrängen. Nach den Auslassungszeichen fährt die Ölig im Reden fort, als wolle sie jeglichen Verdacht beseitigen, der durch das Zögern entstanden sein mag. Aber sie wiederholt nur mit anderen Worten, was sie soeben gesagt hat. Die Redundanz verrät, dass sie die Wahrheit vorenthält. Als merkte sie es selbst im Sprechen, versinkt sie erneut in Auslassungszeichen.

Die "Aaleskorte" erweist sich damit schließlich als Geschichte eines sexuellen Verbrechens. Der Missbrauch der Ölig durch den Vater (oder ist es der Onkel?) im Kindesalter führt zu einer Ablehnung des Mannes im Erwachsenenalter. Der Aal tritt als Lustobjekt an die Stelle des seitdem mit Unlust und Ekel verbundenen männlichen Gliedes. Die Aktbilder, die im Zusammenhang mit der Aaltötung gezeigt werden, scheinen auf der visuellen Ebene davon zu sprechen. Männliches und weibliches Geschlechtsteil sind zwar in ästhetisch neutraler bzw. angenehmer Weise dargestellt und fallen damit ebenso aus der Ästhetik des Hässlichen heraus wie das Kindheitsbild.

Der entdeckten Logik der Bildersprache zufolge liegt aber gerade im Angenehmen das Unangenehme verborgen. Inwiefern sind diese Bilder unangenehm? Die Aktbilder wirken, als seien sie einem Lehrbuch über Fortpflanzung, Liebe und Familie entnommen. Mit ihrer Fokussierung auf die Geschlechtsregionen, mit ihrer Ausblendung der zugehörigen Person scheinen sie vom Menschen an sich und der Bestimmung der beiden Geschlechter zu sprechen. So betonen sie das, was im Falle der Ölig als 'Dysfunktion' zu kennzeichnen wäre. Anders gesagt: sie betonen, welche positive Wahrnehmung der Geschlechterkonstellation der Ölig verlorengegangen ist, und sind somit keineswegs neutral, sondern Markierung des Verlustes.

Warum aber führt dieses Ekelgefühl zu einem Objekt, das selbst in hohem Maße abstoßend wirkt? Dahinter verbirgt sich der Versuch einer maskierten Aufarbeitung, ohne die Quelle des Ekels tatsächlich aufzudecken und abzuarbeiten. Dieses 'Aufarbeiten' beruht wiederum auf einer Aggressionsumlenkung, die sich im Gefolge des Missbrauchs ergab. Die Zerstückelung des Aals auf dem Teller war der ohnmächtige Versuch der kleinen Ölig, sich gegen die Zumutung des Mannes zur Wehr zu setzen. Der Aal nahm im Unterbewußten der Ölig die Stelle des Phallus' ein und verfestigte sich dort als Symbolisierung des Problems, gegen das sich zu wehren galt. Eine Verschiebung der Signifikate, wie es aus Freuds Bericht über Hans und dessen Pferdephobie bekannt ist.

Die 'Aufarbeitung' des unspezifischen Ekelgefühls gegenüber dem Phallus vollzieht sich nun innerhalb dieses Verdrängungsparadigmas. Die Ölig sieht in der Überwindung von Ekel- und Aggressionsgefühlen gegenüber dem Aal das eigentliche Ziel. In dieser Perspektive erhält auch die banale Rede vom unschuldigen Aalverzehr ihren tieferen Sinn. Die Ölig projiziert den unschuldigen Umgang mit dem Aal als Wunsch der Gegenwart gerade in jene Vergangenheit, in der er verlorenging und der Verzehr des Aals im Grunde nur auf dessen Zerstückelung abzielte. Die libidinöse Aufwertung des Aales erscheint ihr nun als Wiedergutmachung.

In dieser Konstellation tritt der Mann in Gestalt Hohmanns als Hindernis der Versöhnung auf. Die Zerstückelung des Aals geht nun von ihm aus. Seine Rechnung ist zwar einsichtig - er beseitigt die Fehlbesetzung des Phallus', um das ursprüngliche Denotat wieder einzusetzen -, kann aber nicht aufgehen, weil er aus der Perspektive der Ölig gerade damit die beabsichtigte Versöhnung verhindert. Die Paradoxie besteht darin, dass der Mann erst auf diese Weise zum Objekt der Ablehnung wird, deren eigentlicher Ausgangspunkt er ist.

So hätte man eine Lesart, die unter der recht banalen Vermutung der Sodomie noch ganz andere menschliche Abgründe entdeckt. Wem dies reicht, der mag die Rezension verlassen, wer indes die ganze Wahrheit hören will, folge diesem Pfeil.

Lektüre Nr. 5 b

In psychodynamischer Hinsicht verursacht somit das eine sozial nicht legitime Verlangen bzw. Verhalten ein anderes sozial ebenso illegitimes Verlangen, das schließlich jedoch nicht als Verhalten realisiert wird. Was aber macht die Ölig, nachdem der Aal als Objekt der Begierde ausgeschieden ist Ihr bereits erwähnter Wunsch, "eins der Kinder würde sich schützend vor ihrem Hosenlatz aufbäumen" (Erzähler/13), bringt auf eine schreckliche Vermutung. Das Kind steht als kulturell

noch ungeformtes Wesen auf der Seite der Ölig. Könnte es in deren Versöhnungspolitik an die Stelle des Aales treten?

Die Anzeichen sprechen dafür. Wie der Erzähler berichtet, verlange die Ölig (mit einer fadenscheinigen Begründung) nach dem Aalkauf jeweils die Begleitung eines der Kinder der Siedlung (Erzähler/17). In der anschließenden Szene heißt es:

Erzähler/18



Es dauert immer eine Weile, bis sich eins der Kinder bereit erklärt, mit der Ölig zu gehen. Heute trifft's den kleinen Sven.

Diese Passage ist zentral für das ganze Werk durch ihren zugeordneten Subtext, denn in der Vorauswahl steht im Hinblick auf diese Szene: "Der Erzähler formiert die Aaleskorte". Es ist das einzige Mal, dass der Titelbegriff noch einmal im Text auftaucht. Grund genug, hier eine Schlüsselstelle zu vermuten.

Festzuhalten ist, dass die Aaleskorte nur unter dem Widerwillen des Kindes zustandekommt. Unklar bleibt weiterhin, ob es sich um einen Genitivus subjectivus oder objectivus handelt. Man könnte zunächst meinen, der Aal wird eskortiert durch die Ölig und ein hinzugerufenes Kind. Aber die Worte sagen etwas anderes. Die Ölig, nicht der Aal, ist es, die den Geleitschutz beantragt (wörtlich: verlangt), weil der sich scheinbar noch bewegende Aal sie ängstigt (Erzähler/16f.). So sagt es der Erzähler, der es von der Ölig hat. Damit wäre es kein Genetiv von beiden, sondern eine Eskorte *gegen* den Aal. Der kleine Sven als Schutz der Ölig vor dem Aal?

Das widerspräche der Aussage, dass das Kind die Ölig vor Hohmann schützen soll, der den Tod des Aales herbeigeführt hat. Das Bedürfnis der Ölig, vor dem Aal geschützt zu werden, scheint eher ein Vorwand zu sein. Sie sagte es, um den kindlichen Begleiter zu bekommen. Nicht *gegen* den Aal, sondern an dessen Stelle. Der Titelbegriff ließe sich durchaus so lesen, dass Sven die Rolle des Aales einnimmt, der nicht mehr eskortieren kann. Das Kind ist der Schutz der Ölig vor einer

aufdringlichen, sie beängstigenden Männerwelt; der Aal kann es nicht mehr sein. Was aber passiert mit Sven, einmal angekommen im Haus der Ölig? Die Formulierung "Heute *trifft's* den kleinen Sven" lässt das Schlimmste vermuten. Aber die Frage bleibt offen, der Text liefert keine weiteren Hinweise.

Man kann die Rede von der Formierung der Aaleskorte freilich auch ganz unschuldig lesen, als komische Marotte der Ölig, die sich tatsächlich nur vor dem noch zappelndem Aal in ihrer Tüte fürchtet. In diesem Fall würde man sich auf jene Lektüre-Ebene zurückbegeben, die dem Ganzen nicht mehr als einen Spaß um Nichts abgewinnt. Das wäre durchaus legitim, da sich gewiss genügend Belege dafür finden ließen, dass es den Autoren um Spaß ging und nichts als Spaß. Verbleibt man im defiltrierte Paradigma des folgenreichen Kindesmissbrauchs, drängen sich freilich andere Assoziationen auf.

Der Spaß ist allerdings ein Faktor, den man durch keine noch so spitzfindige Interpretation übergehen kann. Der Schleier des Unernstes begleitet das Werk vom Anfang bis zum Ende. Es beginnt bereits im Vorspann, wenn die Darsteller genannt werden: "D. Ölig. R. Zähler. D. Hohmann", was als *>De Ölig, eRzähler, De Hohmann<* zu lesen ist und damit auf recht billige Weise witzig sein will. Genau dieser Wille zum Gaudi bleibt eine Unstimmigkeit des Ganzen. Nimmt man das Werk nur als den Witz, als der es anfängt, ist es in sich banal und schnell erschöpft. Betreibt man eine ernster nehmende, tief schürfende Lektüre, zeigt sich, dass es diese zwar durchaus erträgt, gleichwohl aber die 'unernsten Elemente' bleiben, die sich nicht integrieren lassen. Die Geste des Grinsen hat immer das letzte Wort. So entsteht der Eindruck, das Werk wiederum verfehlt zu haben.

Einen Ausweg bietet faktisch nur eine Lesart, die die Pointe des Ganzen in der *Vorspiegelung* eines tieferen Sinnes sieht, anders formuliert: im Erzählen einer Tragik, auf die es letztlich gar nicht ankommt.

Lektüre Nr. 6

Die Frage ist, ob die versteckte Geschichte der Ölig nur als Fingerübung gedacht sein könnte, als blosser Beweis dafür, dass sie erzählt werden kann. Könnte das Erzählen selbst das eigentliche Thema der Werkes sein und der Schwerpunkt des Werkes auf der Ebene des Para- bzw. Metatextes liegen? Dass die Autoren Ambitionen haben, auf dieser Ebene zu schreiben, wurden bereits am Anfang deutlich, als es um die Pressestimmen ging. Könnte es sein, dass sie diese Ebene nie wirklich verlassen haben?

Betrachten wir noch einmal die Grundidee der Perspektivenvielfalt, die eine Kombinationssumme von 6,9 Milliarden erreicht. Damit kommt die

Hypertextstruktur ins Spiel. Die "Aaleskorte" weist zwar keine hypertextuelle Navigationsstruktur im gewöhnlichen Sinne auf, arbeitet aber ausgiebig mit deren Navigationsoffenheit und beruft sich nun auf die daraus resultierende Perpektivenvielfalt. Offenheit und Multiperspektivität, Entmachtung des Autors und Befreiung der Leser, das sind die Termini technici der Hypertext-Debatte.

Die "Aaleskorte" steht in der Tradition des Konzepts der kombinatorischen Offenheit. Damit setzt sie sich dem Verdacht einer Sinnentleerung der Kommunikation aus. Unser Eingangsvorwurf war dementsprechend, dass die Autoren den Lesern Texte anbieten, die sie selbst nie gelesen haben, statt einen semantisch offenen und gleichwohl präzise konstruierten Text zu präsentieren, mit dem sie ihre Leser zu einer bestimmten Wahrnehmung zu 'überreden' versuchten. Gewiss, die Bedeutsamkeit von Kunst liegt in ihrer Fähigkeit, den eigenen Code immer wieder zu verändern und beim Rezipienten immer wieder neue Akte der Bedeutungszuweisung zu erzwingen. Genau dies ist in Kafkas "Schloß" der Fall, wo die Ambiguität auf der Konnotationsvielfalt des Textes beruht. In der "Aaleskorte", wie in ihren Vorläufern und Vorbildern, kommt der Gedanke der Ambiguität jedoch als Kombinationsvielfalt des Textes. Das Versprechen, auf diese Weise immer mehr Licht ins Dunkel bringen zu können, ist reiner Dummenfang. Der Autor verläßt den Text und hat *die* Leser zum Narren, die nun tatsächlich den Film neu abdrehen, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen.

Der Lektüregang zeigte allerdings, dass in der "Aaleskorte" keineswegs die konnotative Offenheit durch die kombinatorische verdrängt wird. Der Text hat immer wieder neue Seiten offenbart, unserer Beobachtung nach durchaus unabhängig von einer spezifischen Neukombination der Perspektiven. Der Text zwang zu erneuerten Akten der Bedeutungszuweisung nicht deswegen, weil man sich einmal Szene 12 vom Aal und Szene 13 von Hohmann und ein andermal Szene 12 von Hohmann und Szene 13 vom Aal hat erzählen lassen. Worauf es ankam, war dass man las, wie der Aal und wie Hohmann Szene 12 und 13 wiedergeben, und zwar immer wieder. Es war nicht wichtig, in welcher Kombinatorik die Szenen gelesen wurden, sondern dass *alle* gelesen wurden, und nicht nur einmal.

Das Kombinationsspiel, so unsere Vermutung, ist der Trick, die Leser zu dieser wiederholten Lektüre anzuhalten. Darin liegt das paradoxe Phänomen vieler Hypertexte bzw. Texte, die auf kombinatorischer Offenheit beruhen: sie vollziehen im modernsten Gewand - durch ihre Klickgestik, durch ihre Bildschirmästhetik, durch ihre Animationseffekte und Interaktionen - gleichsam eine konservative Wende in eine zurückliegende Periode der Lesegeschichte. Sie zwingen, da sie keinen linearen Textfluss, sondern ein mehrfach untereinander verlinktes Textgeflecht anbieten, zur Wiederholungslektüre. Die "Aaleskorte" provoziert diese Wiederholungslektüre, indem sie den Lesern Bedeutungsgewinn durch Kombinationsvielfalt verspricht. Insgeheim wissen die Autoren freilich, dass dieses Versprechen eine Farce ist und dass es nicht auf die Kombination ankommt,

sondern auf das andauernde, genaue Lesen, das die Menschen seit eh und je mit Büchern treiben oder treiben sollten. Die Prophezeiung im Abspann ist der Witz, der immer präsent ist und auf dem alles aufbaut:

Sollte Ihnen noch einiges rätselhaft oder unklar geblieben sein, empfehlen wir eine Neuverfilmung des Plots. Sie werden den Film mit anderen Augen betrachten und immer mehr Licht in's Dunkel bringen.

Der ruppige Spott der beiden folgenden Sätze - "Also los, es gibt noch viel zu entdecken! Ab zur Neuverfilmung der Aaleskorte" - klingt wie Hohn auf die Gutgläubigen, die sich dem Ideal des selbstgenerierten Textes und dem Gotte der Zahl verschrieben haben. Die kombinatorische Offenheit, so könnte die Lektion der Autoren lauten, ist nur technische Spielerei, die nicht unbedingt schadet, aber auch nicht viel bringt; der Sinn liegt nicht im Ausufern der Lesepfade, sondern im Blick auf's Detail.

Damit ist dieser hyper interaktive, und hyper hyperstrukturelle Text im Grunde eine große Parodie auf sein eigenes Medium. Die Autoren, die sich auf den ersten Blick ganz unkritisch die Slogans der HT-Debatte der 80er und frühen 90er Jahre zu eigen gemacht haben, befinden sich in Wirklichkeit längst im anderen Lager. Sie überziehen die Multiperspektivität, die Mult-Linearität bis zur Absurdität und lassen unter der Hand deutlich werden, dass die Zukunft im genauen Lesen der vom Autor mit Bedacht arrangierten Sätze liegt. Ein angemessenes Thema für einen, der sich, wie Frank Klötgen, dem Publikum als Kommunikationswissenschaftler vorstellt.

Damit haben wir die letzte Karte unseres Interpretationskarussells ausgespielt. Wem dies nun endgültig reicht, der sei bedankt für die Ausdauer. Wer wissen will, wie auf dieser Grundlage die ästhetischen Kriterien der digitalen Literatur auf die "Aaleskorte" anzuwenden wären, folge dem Pfeil.

Anwendung ästhetischer Kriterien

Der zirkuläre Durchlauf der "Aaleskorte" hat soviel tiefere Bedeutung hervorgebracht, dass genügend Ansatzpunkte für eine Erörterung der ästhetischen Aspekte digitaler Literatur vorliegen. Als Referenzrahmen der Begutachtung diene dabei der Kriterienkatalog, der in den theoretischen Vorüberlegungen entwickelt wurde.

1. Multimedialität
2. Technik-Ästhetik
3. Performance
4. Navigationspflicht

5. Links
6. Bildschirmästhetik

Der Einsatz dieser Kriterien beruht zwar auf der vorgenommenen Interpretation, benötigt aber nicht den Beweis ihrer Richtigkeit. Bei abschlägigem Bescheid behält die Diskussion der Kriterien ihren Wert als Übung, als Prüfung, inwiefern man sie sinnvoll hätte einsetzen können, hätte die vorausgesetzte Intention der Autoren tatsächlich vorgelegen.

1. Multimedialität: Die "Aaleskorte" stellt sich selbst als Film vor, ist dies aber keineswegs. Es laufen vor einem nicht 24 Bilder pro Sekunde ab, sondern man hat festverbundene Bild-Text-Nodes, die sich in einer bestimmten Ordnung und nur nach Input des 'Zuschauers' ablösen. Die Jury hat den Begriff >Film< zu recht verworfen und spricht von >Bildergeschichte<; auch der Begriff Diaschau läge nahe, obgleich man weder zurückblättern noch zum letzten Dia zurückkehren kann.

Das sind freilich recht hilflose Versuche, den vorliegenden Beitrag einer der traditionellen Gattungen zuzurechnen. Den Autoren wird diese Schwierigkeit nicht entgangen sein. Dass sie trotzdem eine Zuordnung vornehmen, gehört schon zum Spiel und scheint die Kategorisierungsbedürfnisse eines Klientels bedienen zu sollen, welches sich neuer Phänomene v.a. dadurch bemächtigt, dass diese in den Rahmen alter Bezüge gestellt und von dort aus verstanden werden. So gesehen versteckt sich selbst noch in der Gattungsbestimmung eine Art Metatext, und wieder ist es ein spöttischer Kommentar zum offiziellen Literaturbetrieb.

Über die Zuordnungsschwierigkeit, vor die dieses multimediale Werk stellt, hinaus, zeigt dieses Beispiel bereits, dass in der *Aaleskorte* Sprache genau eingesetzt wird und noch in scheinbaren Inkorrektheiten Aussagen versteckt sind. Dies steht in einem gewissen Widerspruch zu den vielen gesuchten, völlig unadäquaten Formulierungen, die offenbar einer zunächst recht banalen Geschichte die Aufmerksamkeit des Publikums garantiert sollen. Auf den zweiten Blick entfalten einige dieser scheinbar absurden Sätze zwar ihre tiefere Bedeutung und lassen sich nun auch recht gut aufeinander beziehen. Das heißt jedoch nicht, dass sich alle 'linguistische Hochstapelei' auf einer tieferen Ebene als angemessene Formulierung erwiese. Der Manierismus besitzt eine Eigendynamik, die den Unernst ständig präsent hält und damit schließlich zu jener Interpretation führt, die auch in der verborgenen Geschichte der Ölig nur eine Zwischenstufe sieht und als das eigentliche Thema des Werkes seine Struktur benennt. Er ist insofern als bewusst semantisiertes Stilmittel durchaus berechtigt.

Was den Spracheinsatz auf jener Zwischenstufe betrifft, so liegt eine gute Differenzierung der Perspektiven innerhalb der fünf Berichterstatter vor. Hohmanns glitschige Weisheiten mit der Genus-Schwäche (*die Aal, die Finger*) sind unverwechselbar mit dem in kurzen, sachlichen Sätzen gegebenen Bericht des Erzählers, dem Duktus der Wehrlosigkeit in der Rede der Ölig oder dem tragisch-

ironischen Bericht des Aales über die eigene Enthauptung. Auch die Erzählung des Aalsmythos durch die Kinder hält bis Szene 12 den richtigen Ton. Es gibt durchaus Schönheitsfehler im Text, die mitunter sogar einen Bruch des poetischen Verfahrens bedeuten. Daneben gibt es Passagen, die nur auf den ersten Blick wie stilistische Mängel erscheinen.

Hinsichtlich des Bildeinsatzes waren zunächst sowohl Bildinhalt und Bildschnitt wie Bildschärfe und Farbgestaltung zu monieren. Die Bilder, so wurde festgehalten, vermitteln ein Gefühl der Unruhe und des Ekels. Die Konsequenz, mit der die Ästhetik des Hässlichen bedient wird, läßt hier allerdings weniger Inkompetenz vermuten als die klare Absicht, genau ein solches Gefühl zu vermitteln. Die Überladenheit der Bilder mit schrillen Details, die Ungewöhnlichkeit des Schnitts und der niedrigen Blickperspektive - all dies schreit ebenso nach Aufmerksamkeit wie die extravagant formulierten Texte. Zwar scheint alles nur Lärm um Nichts zu sein, aber der tiefere Sinn eröffnet sich mit zunehmendem Verständnis des eigentlichen Geschehens. Es ist die stilistische Umsetzung der Situation des missbrauchten Kindes, das im unverständlichen Aufschrei verbirgt, wovon es mit deutlichen Worten nicht reden kann.

Indem die Harmonie der Bilder vorenthalten wird, entwickelt sich beim Betrachter zugleich ein noch unbestimmtes Gefühl der Bedrohung, das ihn in die Falle laufen lassen wird. Das unter farbllichem und kompositionellem Aspekt aus seiner Umgebung hervorstechende Bild zur Kindheit der Ölig scheint zunächst ein Ort der Ruhe und Zuflucht zu sein. Die Schminke des Mädchens und die Nacktheit der Frau wirken befremdend, jedoch nicht beängstigend wie die verzerrten Bilder zuvor. Dass sich gerade hier schließlich der Abgrund des Ganzen auftut, zeigt, wie raffiniert Text- und Bildsprache in der *Aaleskorte* aufeinander abgestimmt wurden.

2. Technik-Ästhetik: Hinsichtlich der aufwendigen Programmierung, die die Grundidee der Perspektivenkombination verlangt, stellt sich zunächst die Frage der Kompetenzenverteilung. Die Doppelautorschaft der *Aaleskorte* läßt die Teilung der künstlerischen und technischen Aufgaben vermuten. Ein Blick in die Source bestätigt dies. Im Content-Tag ist zu lesen: "Eine interaktive Kurzgeschichte von Frank Klötgen umgesetzt mit Hilfe von Dirk Günther." Auch auf der Nutzeroberfläche gibt es, wenn man den Text verlässt, endlich eine Aussage zur Aufgabenverteilung: der Kommunikationswissenschaftler Frank F. Gen (die Namen variieren wie die Personen der Öligbilder), so liest man dort, zeichnet verantwortlich für den "Text", der Maschinenbaustudent Dirk Günter für "Produktion". Das ist ungenauer als der versteckte Hinweis in der Source, denn was bedeutet "Text" (gehört dazu auch die Auswahl und Berarbeitung der Bilder?) und was "Produktion" (gehört dazu auch *Idee* der technischen Umsetzung?! Nehmen wir an, dass der Kommunikationswissenschaftler die Idee hatte, den Text verfasste und die Bilder aussuchte bzw. selbst erstellte (ihre Quelle bleibt ungewiß), und dass der

Maschinenbaustudent die Bilder richtig einscannete, sich um HTML-Code und JavaScript kümmerte und ansonsten dem Co-Autor ein guter Ratgeber war.

Diese Kooperation beruhte offenbar auf einer klaren Zielorientierung und präzisen Durchführung. Während der Text voll von Manierismen ist, begegnet man auf der technischen Ebene keinerlei Effekten, die auf eine Verspieltheit und Selbstverliebtheit des Programmierers deuten würden. Die Programmierung der *Aaleskorte* wurde mit geradezu preußischer Disziplin und Sachlichkeit ausgeführt, was dem Ganzen eine wohltuende Stimmigkeit von ästhetischer Intention und technischer Umsetzung gibt. Die Autoren können in dieser Hinsicht wohl auf gute Erfahrungen zurückgreifen, denn Dirk Günther hat zuvor die Website der  Rockband *Marylin's Army* gestaltet, in der Frank K. Gen den Frontmann macht; ja, der Dichter, erfährt man so, ist auch Sänger.

Was das Problem der Wahrnehmbarkeit der technisch generierten Ausdrucksformen betrifft, gilt hier eine einfache Formel: der Browser der Leser ist entweder javafähig oder er ist es nicht. Die Rezeption einer amputierten Fassung des Ganzen wird somit vermieden: es gibt kein Risiko des Kommunikationsverlustes durch unzureichendes technisches Equipment, es gibt nur den Kommunikationsausschluß.

3. Performance: Die "Aaleskorte" gibt zunächst vor, sich wie ein Film zu verhalten, was u.a. bedeutet hätte, dass den Lesern eine bestimmte Rezeptionsgeschwindigkeit vorgegeben ist. Damit wäre das Ganze eine Mischung aus Freiheit und Bevormundung des Lesers gewesen, insofern er den Ablauf des fremden Textes selbst organisieren, nicht aber das eigene Lesetempo frei wählen kann. Dies hätte zugleich eine Verkehrung des üblichen Lese-Verfahrens bedeutet, wo der Textverlauf feststeht, nicht aber das Lesetempo (eine abgeschwächte Form dieser Umdrehung liegt in der *Aaleskorte* vor, insofern die Leser nicht zurück'blättern' können). Es bleibt offen, inwiefern der Verzicht auf die Tempovorgabe Resultat einer bewußten Entscheidung oder einer Programmierungsmöglichkeit bzw. -unfähigkeit ist. Insofern es den Autoren um die Gegenüberstellung von sinnentleerter Kombinationsvielfalt und traditioneller konnotativer Offenheit ging, wäre jedoch die Beschränkung der 'Befreiung', die die digitale Technik dem Leser bringt, durch eben diese Technik eine Fehlakzentuierung gewesen und hätte die eigentliche Pointe abgeschwächt.

4. Navigationspflicht: Die Frage des Eingriffs und der Navigations-Alternativen wird in der "Aaleskorte" jeweils en block beantwortet, indem der Leser einmal über den Weg durch den Text entscheidet, diesen dann aber nicht mehr beeinflussen kann. Damit entsteht eine bemerkenswerte Mischung aus Interaktivität und 'Film'konsum, wie sie im Feld der digitalen Literatur nicht oft zu finden ist.

Die Navigationsfreiheit des Lesers stellt normalerweise den Einsatz traditioneller stilistischer Mittel wie Spannungsbogen, Klimax und Endauflösung in Frage. Die

Aaleskorte vermeidet diese Probleme, da ihre Kombinationsvielfalt zwar die Perspektivierung, nicht aber die Chronologie der Ereignisse verändern kann. Der Text beginnt immer mit Szene 1 und endet immer mit Szene 20, was die Klimax von Einleitung-Kaufinteresse-Aalfang-Aaltötung-Abspann garantiert. Indem Eröffnungs- und Abschlußszene aus dem Kombinationsspiel ausgeklammert werden (hier gibt es jeweils nur den Erzähler als Option), erhält der Text zugleich einen festen Erzählrahmen. Auch die gestaffelten Auf- und Abtritte der anderen Personen (Ölig in 2 bzw. 18, Hohmann 4/18, Aal 6/13, Kinder 8/17) sorgen für ein Mindestmaß an narrativer Ordnung, unabhängig von der gewählten Navigationsweise. Der Text arbeitet damit trotz seines übertriebenen Kombinationsspiels stark mit traditionellen stilistischen Mitteln. Es liegt nur eine eingeschränkte Befreiung des Lesers zum Kombinationsspiel vor, und es bleibt wieder offen, ob dies intendiert oder den Grenzen der Programmierbarkeit geschuldet ist. Eine radikale Befreiung des Lesers von jeglicher Erzählordnung hätte die Gegenüberstellung von sinnentleerter Kombinationsvielfalt und traditioneller konnotativer Offenheit gewiss besser pointiert.

5. Textloser Text: Die "Aaleskorte" hat keine vom Autor gesetzten Links, wie es in Hypertexten normalerweise der Fall ist. Demzufolge können die Autoren keine Aussagen durch eine bestimmte 'Linkpolitik' vermitteln. Allerdings gibt es eine besondere Art von Links durch die Sprüche in der Vorauswahl, deren Aktivierung später zu den entsprechenden Bild-Text-Einheiten führt. Es handelt sich, wenn man so will, um 'verzögerte Links'. Die Sprüche sind in diesem Falle die Labels und repräsentieren, so wie die Labels herkömmlicher Links, bestimmte Ziel-Nodes, deren Inhalt von ihnen vorweggenommen, zusammengefasst, kommentiert, modifiziert oder konterkariert wird.

Es wurde gezeigt, dass diese Sprüche zumeist raffiniert und, wie sich dann erwies, völlig überzogen formuliert sind. Mitunter bilden sie zwar eine wichtige Ergänzung zu den Text-Bild-Einheiten, liefern die entscheidenden Schlüsselwörter, Dekodierungsrichtungen und Gewichtungen. Insgesamt dienen sie jedoch dem Unernst, der über dem ganzen Text schwebt. Dies hat insofern seine Logik, als die Sprüche selbst nicht Figurenrede sind und somit als unmittelbarste Autorenrede gelten können. In den Sprüchen sind die Autoren am stärksten präsent, in ihnen plazieren sie ihren ironischen Kommentar, der allerdings erst angesichts des zugehörigen Textes deutlich wird. Die "Aaleskorte" ist insofern nicht bilingual (Bild plus Text), sondern dreifache Rede: Spruch der Vorauswahl, Bild, Text. Es liegt kein 'textloser Text' vor, die spezifische Technik ist Text vor bzw. über dem Text.

6. Bildschirmästhetik: Die "Aaleskorte" besteht aus bildschirmgerechten Bild-Text-Einheiten. Bildgröße und Textportionen sind so eingerichtet, dass sie selbst auf 12" Bildschirmen kaum über die fassbare Fläche hinausgreifen. Das Bild ist in eine schwarze Screenfarbe eingebettet, zu dem der Text in klarem Rot gut kontrastiert. Von diesem hebt sich wiederum nach drei Leerzeilen weiter unten die

Navigationsanweisung - "Durch klicken auf die Bilder erscheint die nächste Szene."
- in klarem Grün ab.

Unzufrieden lässt die Gestaltung des Textes. Zunächst hätte man den kühlen Sans Serif Schrifttyp eher für die Navigationsanweisung erwartet und die weichere Serif-Variante für den Text der Geschichte; die Autoren entschieden sich für die umgekehrte Variante. Was mehr ins Gewicht fällt, ist jedoch die Gestaltung der Zeilenbrüche. Diese folgen rein dem Gebot des Platzes und beachten weder rhythmische noch inhaltliche Zäsuren. Hier hätte man an vielen Stellen andere Umbrüche viel naheliegender gefunden. Den Autoren fehlte entweder die Aufmerksamkeit oder die Zeit dafür, die Textblöcke formal stärker zu gestalten. So wie ihnen die Zeit fehlte, den 20fachen Fehler des >klicken< statt >Klicken< in der Navigationszeile zu vermeiden.

Was den *inneren* Zusammenhang dieser Einheiten betrifft, so wurde der zunächst bemängelt. Dies verwundert jedoch nicht bei einem Werk, das so sehr den genaueren Blick verlangt, ehe es seine Logik preisgibt. Es war dann an vielen Beispielen zu sehen, dass die scheinbare Zusammenhangslosigkeit gerade erst auf den tieferen Sinn verweist. Die Bronzestatue in Szene 10 war ein Beispiel. Ein anderes ist die letzte Szene aus der Perspektive des Aales. Der Aal ist bereits geköpft, er sah schon in der vorangegangenen Szene seinen abgetrennten Körper vor sich über die Tischplatte tanzen. "Das Bild flimmert", hieß es dort. Nun erhält man in der Tat ein flimmerndes Bild. Allerdings ist darauf kein Aal, sondern ein Kind zu erkennen. Dabei hieß es oben noch: "Ich war ein Aal"! Ein Missgriff der Autoren? Wohl eher eine Anspielung darauf, dass Menschen im Augenblick ihre Todes, wie es heißt, sich wieder als Kind sehen und all die Szenen rekapitulieren, die sie vergessen glaubten? Die Autoren suggerieren, dass es Aalen genauso ergeht. Freilich, es ist ein *Menschenkind*, aber wer kann schon einen jungen Aal von einem älteren unterscheiden! Das Menschenkind ist da eine recht pfiffige Lösung - und korrespondiert gewiss mit der Ironie, die über allem steht.

*

Wenn Parodie und Unernst als eigentliche Intention festgehalten werden, kann freilich jede Unstimmigkeit, jede Übertreibung und jede Unlogik sich letztlich als Markierung eben dieser Intention ausgeben. Da dies den Autoren faktisch kaum Gelegenheit lässt, dem Paradigma der Vollkommenheit zu entkommen, mit diesem den jungen Autoren aber nicht nur Unrecht geschähe, sondern auch der Ansatz zu kritischer Selbsteinschätzung genommen würde, sei auch auf Aspekte hingewiesen, die unserer Ansicht nach weder durch die Logik der Öliggeschichte, noch durch die Logik der großen Parodie eingeholt werden. Neben dem soeben monierten Textdesign sind zwei Dinge zu nennen.

1. Der kindliche Erzähler: Die Wahl eines kindlichen Erzählers ist schwerwiegend in einer Geschichte über ein Kindheitstrauma. Zur Szene 3 heisst es in der Vorauswahl:

"Der Erzähler und sein Halbwissen." In der entsprechenden Szene geht es dann darum, dass der Erzähler nicht weiß, ob der Fischhändler Thies oder Geritt heiß. Das ist freilich wieder der Unernst zu einer durchaus ernsthaften Konstellation: Inwiefern durchschaut der Erzähler den versteckten, verdrängten Sinn, inwiefern kann er die Leser mit entsprechenden Details informieren, inwiefern desinformiert er sie durch seinen eingeschränkten Verstehenshorizont? Und inwiefern ist der Erzähler auch Handlungsfigur? Die Autoren haben eine interessante Spur gelegt, als sie dem Erzähler den Schrecken ins Gesicht schrieben und als sie Sven wie den älter gewordenen Erzähler aussehen ließen. Dies suggeriert, dass der Erzähler Sven ist und über seine eigenen Erlebnisse spricht. Das wäre insofern spannend, als sich dadurch eine Wiederholung nicht nur der schrecklichen Erfahrung, sondern auch ihrer Verdrängung inszenieren ließe, und gäbe der Erzählung eine weitere Dimension, die sie strukturell dem Prinzip einer Eschergraphik nähern würde. Wir können allerdings nicht sehen, wo und wie das geschähe. Warum also der Schrecken im Gesicht des Erzählers? Warum dessen Ähnlichkeit mit Sven? War dieses Versprechen am Ende nicht umzusetzen oder hatten die Autoren gar nicht bemerkt, es gegeben zu haben?

2. Eine andere Frage ist die Verteilung der Auftritte. Die Autoren scheinen hier auf den ersten Blick sehr genau gerabeitet zu haben. So tritt nach dem Erzähler zunächst die Ölig auf, deren Rede den Fischhändler erwähnt, der folgerichtig in der anschließenden Szene erscheint. Der Aal wiederum tritt erst auf, als Hohmann in die Hände klatscht und damit die Gefahr für die Aale anzeigt. Vor diesem Hintergrund einer genauen Auftrittslogik ist es weniger einsichtig, dass die Kinder, deren durchgängige Anwesenheit am Fischmarkt vorauszusetzen ist, erst in Szene 8 erscheinen und schon in Szene 17 abtreten. Da der Erzähler in Szene 18 über die Kinder spricht und die Ölig in Szene 19 ein Kind der Siedlung packt, wäre es plausibler gewesen die Kinder *nach* Hohmann abtreten zu lassen.

Diese Einwände ändern allerdings nichts daran, dass im Hinblick auf die angewandten Kriterien einer ästhetischen Wertung nicht viel an der "Aaleskorte" auszusetzen ist und wir - gewissermaßen als selbsternannte Kunstrichter - uns dem Urteil der offiziellen Jury durchaus anschließen. Die "Aaleskorte", die zunächst nicht mehr zu sein scheint, als ein hochstaplerisch dunkel und zugleich banal klingender Text, erweist sich nach ständig neuen Anläufen (oder Verfilmungen?) nicht nur als Chiffrierung einer existentiellen Erfahrung, sondern auch noch als Metareflexion über sich selbst und die Zukunft des Schreibens. Wer damit einverstanden ist, verlasse hier den Text. Wer nicht, folge dem Link.

Hohmännchen winkt mit dem Aalschädel goodbye. Beide grinsen.

Man mag Zweifel haben, dass dies tatsächlich die Wahrheit der "Aaleskorte" ist. Handelt es sich nicht vielleicht doch nur um eine banale Geschichte, drapiert mit technischen Effekten und einer aufgepeppten Sprache, auf die die Jury entweder 'richtig reingefallen' oder 'trotzdem total abgefahren' ist?

Nun, seit die Literaturtheorie die Bedeutung eines Textes nicht mehr in diesem, sondern im Rezipienten lokalisiert (genauer: in dessen "selbstreferentiellen kognitiven System"), ist es mit der *richtigen* Interpretation so eine Sache. Im vorliegenden Fall kommen noch die 6,9 Milliarden Möglichkeiten des Arrangements hinzu! Wir haben versucht, das beste aus der "Aaleskorte" zu machen. Ob sie wirklich so ein grandioses Exemplar digitaler Literatur darstellt? "Ich kann nur sagen, wie ich es gesehen habe."

¹ Sigmund Freud, Zwei Kinderneurosen, in: ders., Studienausgabe, Bd. VIII, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1969, S. 9-123.