

Roberto Simanowski

Automaten-Manierismus und narrative Schemata.

Eckard Kruses Text-O-Mat

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/17583>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Simanowski, Roberto: Automaten-Manierismus und narrative Schemata. Eckard Kruses Text-O-Mat. In: *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*. Nr. 27, Jg. 5 (2003), Nr. 1, S. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17583>.

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/>

Automaten-Manierismus und narrative Schemata. Eckard Kruses Text-O-Mat

Von Roberto Simanowski

Nr. 27 – 2003

Abstract

Texte aus der Maschine ist ein alter Traum. Was im Barock auf kleinliche Kombinationsspiele hinauslief und mit dem Cut-up-Verfahren schon Literaturgeschichte machte, erhält durch den Computer einen ungeheuren Schwung. Als Poesie gewinnt sowas sogar Preise. Funktionieren grammatisch richtige, semantisch sinnlose Texte auch als Prosa? Kruses Text-O-Mat beantwortet die Frage, indem er ihr ausweicht. Statt maschinell erstellter Texte finden wir gebastelte Vorlagen mit kleinen Variationen. Schemaliteratur, die aus ganz unerwarteter Richtung zur harten Nuss wird, in die auch Italo Calvino, Oscar Wilde und Novalis verwickelt sind.

1. Textautomaten

In seinem Erzählband *Someone Like You* veröffentlichte Roald Dahl 1948 die Geschichte vom *Great Automatic Grammatizator*⁰. In dieser Geschichte findet Adolph Knipe eine besondere Verwendung für die "great automatic computing engine", die er gerade mit Mr. Bohlen gebaut hatte: Der Computer soll nicht nur Zahlen berechnen, sondern auch Wörter so zusammenstellen, dass sie als Literatur durchgehen. Knipe gelingt es, Bohlen von der Möglichkeit eines solchen Unterfangens zu überzeugen, denn Literatur basiert auf dem grammatischen System der Sprache, das auch durch einen Computer erkannt und erstellt werden kann. Mit Hilfe einer plot-memory section (gefüllt mit den Plots anderer Texte) und einer word-memory section (gefüllt mit dem Lexikon der englischen Sprache) kann man jede gewünschte Art von Geschichte durch entsprechende Knopfdrucke produzieren. Am meisten aber überzeugt Bohlen der ökonomische Aspekt des Experiments - und richtig, nach Anfangsschwierigkeiten machen die beiden viel Geld, indem sie den Hauptteil der von Zeitschriften benötigten Geschichten abdecken und sogar zur Romanproduktion vorstoßen. Das Imperium Knipe/Bohlen

kauft schließlich zwei Drittel aller Autoren auf mit einem lebenslänglichen Gehalt dafür, nie wieder eine Zeile zu schreiben.

Dahls Phantasie einer mathematisierten Literatur ist der Technologieeuphorie seiner Zeit geschuldet, die sich u.a. in Norbert Wieners ebenfalls 1948 erschienenem Buch über die Mensch-Maschine-Kommunikation *Cybernetics* äußert. Sie war keineswegs neu und sie war auch nicht immer an den Computer gebunden. Unter dem Stichwort *Ars Combinatoria* sind die Kombinationsspiele der Barockdichter bekannt, wie etwa Quirinus Kuhlmanns *Libes-Kuß* (1671), in dem der Leser die Reimpaare der vier Verse aus eine Vielzahl Alternativwörter selbst erstellen kann. Raimond Queneaus greift diese Idee auf in seinen *Cent Mille Millions de poèmes* (1961), zehn Sonetten, die so gedruckt wurden, dass jede Zeile einzeln umgeschlagen und mit den anderen kombiniert werden kann. In diesen Fällen wird die Kombinationsentscheidung vom Autor auf den Leser übertragen, der dann Texte erstellt, die nicht mehr vom Autor gekannt werden (Queneau veranschlagt 190 Millionen Jahre ununterbrochener Lektüre für die 100 Billionen Lektüregänge), geschweige denn von ihm gelebt wurden.

Andere Varianten automatischer Textproduktion werden in Tristan Tzaras dadaistischem Manifest *Um ein dadaistisches Gedicht zu machen* (1920) vorgestellt (man schüttele die aus einer Zeitung herausgeschnittenen Wörter in einer Tüte und stelle sie zu einem neuen Text zusammen) und in William Bourroughs Cut-up-Poetik realisiert. Mit dem Computer ergaben sich natürlich neue Möglichkeiten für das Erstellen aleatorischer bzw. stochastischer Texte. Die Stuttgarter Gruppe um Max Bense sah darin ein weites Experimentierfeld für unpersönliche künstliche bzw. unpersönliche Poesie, wobei Bense 1960 in seinem *Manifest einer neuen Prosa* als Ziel des Sprachspiels digitaler Texte angab, der Außenwelt zugunsten ästhetischer Gewinne semantische Verluste beizubringen.

Solche semantischen Verluste sind unvermeidlich, wenn Sprachmaschinen Texte erstellen, die grammatisch richtig sind, nicht aber semantisch sinnvoll. Die folgenden von einem Lyrik-Programm namens *Racter* geschriebene Verse veranschaulichen, welche amüsante Konstellation sich dabei ergeben können: "Bill sings to Sarah. Sarah sings to Bill. Perhaps they / will do dangerous things together. They may eat lamb or stroke / each other. They may chant of their difficulties and their / happiness. They have love but they also have typewriters. / That is interesting."¹. Noch verwirrendere Sätze produziert Simon Biggs Sprachmaschine *Great Wall of China*, die mit dem Textmaterial der Kafka-Erzählung *Beim Bau der Chinesischen Mauer* arbeitet: "These communes hopelessly scrutinize these gradually pure realities or must rapidly quote any mightily taken couch."

Dass solch künstlich erzeugte Poesie nicht nur als amüsant empfunden werden, sondern auch ihre Verehrer und Förderer wider Willen finden kann, zeigt das Beispiel der beiden Österreicher Franz Joseph Czernin und Ferdinand Schmatz. Diese

hatten, nach Misserfolgen mit intentional erzeugter moderner Lyrik, ein Computerprogramm 80 Gedichte erstellen lassen, die ihnen endlich die Verlagstüren öffneten. Als das Buch - *Die Reisen. In achtzig flachen Hunden in die ganze tiefe Grube* - 1987 beim Residenz-Verlag erschien und mit Preisen geehrt wurde, lüfteten die beiden das Geheimnis und brachten damit dem zeitgenössischen literarischen System eine Wunde bei, in der man seither bohren kann. Im Grunde realisierten Czernin und Schmatz, was Italo Calvino bereits 1967 in seinem Vortrag *Cibernetica e fantasmi prophezeit* hatte. "Die wirkliche literarische Maschine", schrieb Calvino im Hinblick auf die Rolle des Zufalls als Mittel formaler Destruierung und des Protestes gegen gewohnte logische Zusammenhänge, "wird selbst das Bedürfnis verspüren, Unordnung herzustellen, allerdings als Reaktion auf ihre vorherige Produktion von Ordnung; die Maschine wird Avantgarde herstellen, um ihre Schaltkreise freizupusten, die von einer zu lang anhaltenden Produktion von Klassizismus verstopft sind."² Ist, um auf den Ausgangspunkt zurückzukommen, der Great Automatic Grammarizer also ein Gerät zur Produktion von Avantgarde?

2. Automatentexte als Avantgarde und Unsinn

Dahl liefert kein Beispiel für die vom *Great Automatic Grammarizer* erzeugten Texte. Er bestätigt nur ihren großen Erfolg und gibt an einer Stelle Einblick in die Plotstruktur einer für ein Frauenmagazin gedachten Geschichte: Junger Mann will seine Lage verbessern und simuliert mit seinem Freund einen Überfall auf die Tochter seines reichen Arbeitgebers. Er tritt als Retter auf, die Tochter ist dankbar, der Vater misstrauisch. Der Junge gesteht, aber alles geht gut aus: Der Vater schätzt den Einfallsreichtum (resourcefulness) des jungen Mannes und verspricht ihm Beförderung, die Tochter schätzt seine Ehrlichkeit und heiratet ihn.

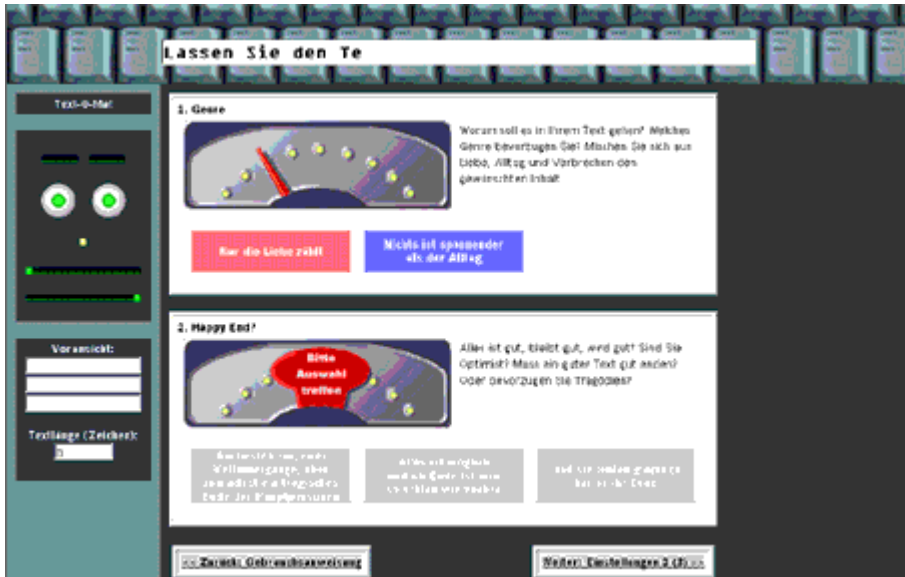
Das sieht freilich eher nach Massenerliteratur aus als nach Avantgarde. Letzteres könnte die Geschichte zwar noch auf der stillistischen Ebene werden, wenn sie sich schließlich so lesen würde wie die oben zitierten Texte. Aber genau das geht nicht. Was in der Poesie - die auf die ungewohnte Auswahl und Zusammenstellung einzelner Wörter aus ist - funktioniert und gar Preise gewinnen lässt, ruft in der Prosa, wie Biggs Beispiel zeigt, nur Unverständnis hervor. In erzählenden Texten geht Absurdität nicht so einfach als Avantgarde durch, selbst nicht für Literaturwissenschaftler, die in der Unsinnspoesie noch die Rettung der Freiheit des Denkens in der Lust am Absurden feiern können³. In narrativen Genres benötigt diese Rettung - vor dem voraussagebarem Ablauf der Dinge etwa - sinnfällige Sätze, weil sonst der *andere* Ablauf nicht kommunizierbar ist. Die Befreiung von der herkömmlichen narrativen Logik setzt zu einem gewissen Grade die Einhaltung der semantischen voraus. Ein Text aus lauter Sätzen im Stile von Biggs

Sprachmaschine ("Diese Gemeinden prüfen hoffnungslos die fortschreitenden unvermischten Realitäten oder müssen rasch irgendeine mit Gewalt genommene Liege zitieren"), ist eine Art Automaten-Manierismus, der die Sprache als Phänomen des Absurden derart ins Zentrum schiebt, dass für die Geschichte selbst kein Raum mehr bleibt. In dieser Konstellation wird Prosa im Grunde zur Poesie oder zu einer Installation - und kann als solche durchaus überzeugend und erfolgreich sein⁴.

Es ist zu vermuten, dass eine Textmaschine, die nachvollziehbare Geschichten erzählen will, mit narrativen Schemata wird arbeiten und die üblichen Aspekte des Schreibens wird beachten müssen. Deswegen gibt es im *Great Automatic Grammarizator* die plot-memory section sowie eine Menge an vorgeformten Erzählmustern, aus denen man auswählen kann: der "Master Button" (historisch, satirisch, philosophisch, politisch, romantisch, erotisch), die Themen-Sektion (Bürgerkrieg, Weltkrieg, Rassenprobleme, Wilder Westen, Landleben, Kindheit), literarischer Stil (klassisch, schrullig, schwungvoll, Hemingway, Faulkner, Joyce, feminin), Personenzahl und Länge. (204) Der Text-O-Mat von Eckard Kruse bietet - als praktische Umsetzung des *Great Automatic Grammarizator* eine halbes Jahrhundert später - genau solche Sektionen zur Auswahl.

3. Text-O-Mat

Eckard Kruses *Text-O-Mat* (http://www.dtv.via.t-online.de/kruse_e) von 2002 tritt mit einem Versprechen auf, das nur ironisch genommen werden kann: "Wir beglückwünschen Sie zum Erwerb des Text-O-Mat - der Lösung Ihrer Literaturprobleme." In der Gebrauchsanweisung heisst es dann nüchtern geschäftig: "Damit das Ergebnis ein für Sie maßgeschneiderter und allen Ihren Wünschen gerecht werdender Text ist, muss der *Text-O-Mat* vorab mit Hilfe eines Persönlichkeitsabgleichs auf Ihre literarischen Vorlieben kalibriert werden." Die Abfragesektionen, die der Eingabe des eigenen Namens folgen, verlangen dann vom Leser, durch das Anklicken verschiedener Regler zwischen den angebotenen drei Alternativen (Zwischenpositionen sind möglich) zu wählen: Genre (nur die Liebe zählt; nichts ist spannender als der Alltag; Verbrechen lohnen sich), Happy End? (Am besten ein, zwei Weltuntergänge, aber zumindest ein tragisches Ende der Hauptpersonen; Alles ist möglich und am Ende ist man so schlau wie vorher; Und sie lebten glücklich bis an ihr Ende), Action (0-2, 3-6, 7-9 Actionelemente), Zeitraum (Wochen; Monate; Jahre), Stil (Ein reichhaltiger, sinnlicher, wohlgestalteter Text lebt von farbig-duftig-würzigen, bald hier, bald dort eingestreuten Adjektiven; Adjektive sind wie das Salz in der Suppe - zuviel schmeckt nicht; Kampf dem Beiwort!), Geschwätzigkeit (Knapp; Es darf auch etwas mehr sein; Redundanz kenne ich nicht, Redundanz ist mir unbekannt, Redundanz ist mir fremd)



"Nach Abschluss des Persönlichkeitsabgleichs", so das anschließende Versprechen, "erhalten Sie Ihren nur für Sie geschriebenen - man könnte fast sagen: von Ihnen geschriebenen - Wunschtext. Er ist so einzigartig wie Sie selbst." Bevor der Text nach den Wahlangaben erstelöht wird heisst es noch einmal: "Der Text wird ausschließlich aufgrund Ihrer Vorgaben und des vom Text-O-Mat aufgenommenen Persönlichkeitsprofils berechnet. Sollte er Ihnen nicht gefallen, bedenken Sie: Der Text-O-Mat kann dafür ebenso wenig wie ein Spiegel, der ein unerfreuliches Gesicht zeigt!" Diese Aussicht auf einen maßgeschneiderten Text aus dem Automaten mag verwundern, obgleich automatisierte Individualisierung in naher Zukunft durchaus möglich sein wird, man denke nur an den Anzug, den die Maschine entsprechend den individuell eingegebenen Maßen zuschneidet. Im vorliegenden Fall ist der Widerspruch Teil des Konzepts, wie später noch zu diskutieren sein wird. Schauen wir uns zunächst den Text an, den der Automat aufgrund folgender Eingaben produziert.

- Persönlichkeitsprofil: Ich glaube alles und bin beeindruckt;
- Genre: Nur die Liebe zählt
- Happy-End: Und sie lebten glücklich bis an ihr Ende
- Action: 0-2 Elemente
- Zeitraum: Jahre
- Stil: Ein reichhaltiger, sinnlicher, wohlgestalteter Text lebt von farbig-duftig-würzigen, bald hier, bald dort eingestreuten Adjektiven
- Geschwätzigkeit: Redundanz kenne ich nicht, Redundanz ist mir unbekannt, Redundanz ist mir fremd

Ohne Frage, der Text könnte problemlos auch in jenem Frauenmagazin im Great Automatic Grammatizator stehen - jedenfalls bis zu jener Stelle, da der Text anfängt über sich selbst zu sprechen. Aber bleiben wir noch beim Versuchsaufbau. Die Grundstimmung bei interaktiven Projekten ist der Zweifel des Publikums. In interaktiven Installationen prüft es, ob die Maschine wirklich immer adäquat auf seine Bewegungen oder Inputs reagiert. Im vorliegenden Falle liegt es nahe, den Test mit kleinen Veränderungen bei den Voreinstellungen der Geschichte zu wiederholen. Die Differenz des Ausgabetextes müsste die Leistungsfähigkeit des Programms erweisen.

Ändern wir nur die erste Position - markieren wir auf der Vertrauensskala diesmal also "Völlig unsinnige Prahlerei" statt "Ich glaube alles und bin beeindruckt" -, so ändert sich im Text nur eine winzige Passage. Diese lautete im ersten Falle:

Nur wenig später, kaum hatte sie den Artikel gelesen, wurde sie am Bildschirm ihres Computers bereits dazu beglückwünscht, den Text-O-Mat erworben zu haben. Erworben! Dabei hatte sie keinen Cent dafür ausgegeben. Die Gebrauchsanweisung erläuterte großspurig mit dem Ton der Selbstverständlichkeit die patentierte Technologie des Persönlichkeitsabgleichs, welche die Erzeugung maßgeschneiderter Texte ermöglichen sollte. Da wurde von "latenten Gedankenschwingungen" gefachsimpelt und von einer Art Lügendetektor, der aus den Mausbewegungen des Anwenders auf dessen Persönlichkeit schließen sollte. Motto: "Zeige mir deine Mausbewegungen und ich sage dir, wer du bist!" Sie war begeistert. Von so etwas hatte sie schon immer geträumt!

Nach der Mißtrauensbekundung lautet dieselbe Passage:

Nur wenig später, kaum hatte sie den Artikel gelesen, wurde sie am Bildschirm ihres Computers bereits dazu beglückwünscht, den Text-O-Mat erworben zu haben. Erworben! Dabei hatte sie **natürlich** keinen Cent dafür ausgegeben, **und wäre gewiss auch nicht dazu bereit gewesen. Im Gegenteil, der Text-O-Mat hatte sich ihr geradezu aufgedrängt.** Die Gebrauchsanweisung erläuterte großspurig mit dem Ton der Selbstverständlichkeit die patentierte Technologie des Persönlichkeitsabgleichs, welche angeblich die Erzeugung maßgeschneiderter Texte ermöglichen sollte. Da wurde von "latenten Gedankenschwingungen" gefachsimpelt und von einer Art Lügendetektor, der aus den Mausbewegungen des Anwenders auf dessen Persönlichkeit schließen sollte. Motto: "Zeige mir deine Mausbewegungen und ich sage dir, wer du bist!" **Angewidert von so viel sinnloser Prahlerei - natürlich glaubte sie kein Wort - schüttelte sie verärgert den Kopf. Dann begann sie aber doch sich durch die Einstellungen des Text-O-Mat hindurch zu klicken.**

Die farbig markierten Differenzen tragen der geäußerten Skepsis in der Beschreibung der Haupt/Leserfigur Rechnung. Es handelt sich nicht um einen völlig

neu konzipierten Text, sondern um kleine Veränderungen, die in den Gesamttext eingeschoben wurden. Der Ort dieser Veränderungen ist übersichtlich begrenzt und greift zum Beispiel nicht auf den nächsten Absatz aus, wo angesichts der angeblichen Gedankenaufzeichnung durch die Kontrolle der Mausbewegung ("Während sie so ihre Einstellungen machte, blinkten die Anzeigen des Text-O-Mat bei jeder Mausbewegung; die 'latenten Gedankenschwingungen' wurden aufgezeichnet") nun gleichermaßen Mißtrauen hätte artikuliert werden können.

Ändert man an seiner ersten Wahl nur die Frage des Stils und gibt nun *Kampf dem Beiwort* ein, erhält man dieselbe Geschichte ohne Adjektive: In "Sie hört am veränderten Rhythmus seines Atems, dass er wach geworden ist" fehlt jetzt "veränderten". Ändert man statt des Stils den Zeitraum (Wochen statt Jahre) heisst die Geschichte erwartungsgemäß nicht mehr "Fünf Jahre Leidenschaft", sondern "Zwei Wochen Leidenschaft" und am Ende steht als Datum nicht mehr August 2006, sondern 27. September 2002 (genau 13 Tage also nach der Textausgabe). Und natürlich erinnert sich die Heldin nun nicht mehr "an **jenen** Donnerstagmorgen **im September**, an dem alles losging", sondern "an **den** Donnerstagmorgen, an dem alles losging". Die Wahl eines anderen Genres bewirkt schon wesentlichere Veränderungen. Nun wird ein anderer der vorbereiteten Texte ausgegeben, der freilich die gleiche Struktur der Binnengeschichte um den *Text-O-Mat* aufweist. Beim Genre "Verbrechen lohnt sich" heisst der Text "Caipirinha lebenslänglich", vorausgesetzt, man hat Happy End gewählt. In diesem Fall wird man auch dem Absatz fünf aus der Liebesgeschichte wieder begegnen, der ja hier ebenso passt:

Es scheint tatsächlich so, dass seit den letzten fünf Jahren ihr ganzes Leben so verlaufen ist, als unterläge es einem großen, geheimen Plan, auf den sie keinerlei Einfluss mehr hat. Und es ist ein wahrlich glücklicher Plan, ganz nach ihrem Geschmack. Sie ist schon immer eine Anhängerin von Geschichten mit Happy End gewesen. Sie hat es sich also gewissermaßen verdient. Das Glück ist mit den Glücklichen oder so ähnlich, denkt sie zufrieden.

Bestellt man bei "Verbrechen lohnt sich" hingegen ein "tragisches Ende der Hauptpersonen", fehlt dieser Absatz, dafür beginnt der Text dann mit einem Blick aus der Gefängniszelle. Verlangt man 7-9 Aktionen statt 0-2, wird die Differenz durch entsprechende Hinzufügungen nicht von Absätzen (die müssen der Zuordnung wegen offenbar konstant bleiben), sondern von Sätzen beglichen. Statt 9235 Zeichen sind es nun 9890, ein kleiner Zuwachs bei einer Vervierfachung der Aktionen.

Dieses Verfahren der sparsamen Veränderung an einer zugrundeliegenden Geschichte ist die Bedingung dafür, dass die Texte lesbar bleiben. Und es liegt schon in der Versuchsanordnung begründet. Kruse erlaubt dem *Text-O-Mat* nicht wirklich die eigenständige Erstellung von Texten wie im Falle von Biggs Sprachmaschine. Kruse bereitet alle Variationen in mühevoller Bastelei selber vor

und lässt die Maschine dann nur noch die geprüften Kombinationen ausgeben. Autor der Texte bleibt also Kruse. Die Maschine hängt an seinen Strippen, ebenso der Leser. Dieser wird zwar als eigentlicher Autor der Texte behauptet, im Grunde geht es Kruse aber darum, ihn zur eigentlichen Hauptfigur des Textes zu machen.

4. Mise-en-abyme

Heisst es in der Literaturanalyse oft, der Text ist klüger als sein Autor, so lässt sich in diesem Falle sagen: der Text ist so klug wie der Autor des *Text-O-Mat*. Kruse weiß natürlich, dass er mit dem zugrundegelegten Verfahren der individuell-automatisch erstellten Geschichte nicht um den Einsatz narrativer Schemata herumkommt. Er tritt die Verteidigung nach vorn an und nennt den Text gleich selbst "manchmal etwas holprig" und in den ersten Absätzen "eher unspektakulär", wobei er auch die vorausgesetzte Grundstimmung bedenkt, dass die Leser überlegen werden, "ob das denn zu ihren Einstellungen passte". Kruses Trick besteht darin, die Richtung der Beweisführung zu ändern. Er konzentriert sich nicht wirklich auf die Erstellung von Geschichten, die auf den Leser zugeschnitten sind, er erstellt Geschichten, die vom Leser handeln. Der Schwerpunkt verlagert sich von der Einbeziehung des Publikums auf der Ebene der Produktion der Geschichte auf die Ebene ihrer Handlung. Plötzlich liest der Leser von der Begegnung der Hauptfigur mit einem sogenannten *Text-O-Mat*, und zwar an demselben Wochentag im selben Monat, an dem der Leser soeben diesen Text am *Text-O-Mat* erstellt hat. Und schließlich trägt die Hauptfigur auch noch den eigenen Namen (bzw. den Namen, den man anfangs eingegeben hatte): die Hauptfigur, so die Unterstellung, ist man selbst.

Den Leser in die Geschichte hineinziehen, war schon immer das Anliegen experimentierfreudiger Autoren. Jean Paul stellt einen direkten Kontakt her, wenn er (als Erzähler) sich plötzlich an den Leser wendet mit der Aukunft er mache jetzt eine Pause im Schreiben, weil der Hund Gassi geführt werden müsse. Calvino lässt den Leser in seinem Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* sogar zur Hauptfigur werden und berichtet über dessen angenommene Lektüreabenteuer. Kruse nun kann den Leser aufgrund der interaktiven Produktionssituation auch namentlich in der Geschichte auftreten lassen und den der Textproduktion vorausgegangenen Vorgang zum Handlungselement machen. Diese Übereinstimmung beider Ebenen - Kruse spricht von "Erzählzeit" (richtig wäre: Erzählte Zeit) und "realer Zeit" - in der Vergangenheit reicht Kruse jedoch nicht: Er will sie auch in der Zukunft. Er will, dass der Text vom Leser Besitz ergreift, und er sieht dies in der Tatsache der Lektüre gegeben: "Andrea las, dass sie in ihrer eigenen, für sie geschriebenen Geschichte las. Sie tat, was der Text sagte. Sie war zu einem

Teil ihres eigenen Textes geworden und würde ihm fortan nicht mehr entrinnen können."

Das ist zwar ein Beweis, aber keiner, der viel Hoffnung macht. Die Lektüre des Textes ist so ziemlich das einzige, was der Text über das Verhalten seines Lesers unfehlbar behaupten kann: Liest der Leser, so macht er, was der Text sagt, liest er nicht, so entgeht ihm auch der Irrtum des Textes. Insofern stimmt die textinterne Aussage "Andrea las in ihrer eigenen Geschichte" auch textextern, vorausgesetzt, der Leser hat seinen richtigen Namen eingegeben (oder sich gleich als Leser bezeichnet): Der Leser liest, dass der Leser (in der Geschichte) in seiner Geschichte (Binnengeschichte) liest. Wie aber will der Text darüberhinaus und in die Zukunft gedacht Einfluss auf das Handeln seines Lesers nehmen?!

Die Idee des Textes erinnert ein bisschen an Oscar Wildes Geschichte *Lord Arthur Saviles Verbrechen*. Dort kann der zunächst skeptische Arthur der Wahrsagung des Mr. Podgers deswegen nicht entkommen, weil dieser gerade an einem anderen Beispiel die Richtigkeit seiner Wahrsagungen bewiesen hatte. Im Hinblick auf Arthur heisst diese, dass er einen Mord begehen werde. Solcherart mit seinem unentrinnbaren Schicksal konfrontiert, sucht Arthur lange Zeit vergeblich, die Zukunft hinter sich zu bringen und irgendeinen Mord zu begehen, bis er, als Pointe der Geschichte, eines nachts dem Wahrsager allein auf einer Themse-Brücke begegnet, im Londoner Nebel, ohne Zeugen. Wildes Text über die psychische Struktur des Menschen funktioniert freilich nur, weil er dem Leser keinen Handlungsspielraum lässt. Kruse überträgt das Prinzip der selbsterfüllenden Prophezeiung auf den Leser und sichert die Autorität seiner Wahrsagung durch den angeführten Beweis der Lektüre. Dann aber ist er seinen Lesern ausgeliefert. Ab da kann er nur noch Beweise auf der internen Textebene führen. Deswegen deklariert er das Ganze plötzlich als Rückblende.

Die Leserin im Text erkennt, dass der Text ihrer Zeit weit voraus ist. Der Text beschreibt - ganz wie das Buch tief im Bergwerk in Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* - schon die Zukunft seines Lesers:

Sie befand sich gerade in einer Rückblende. Was sie augenblicklich erlebte, lag aus Sicht des Textes Jahre zurück! Längst hatte der Text-O-Mat auch ihre Zukunft niedergeschrieben und das, was sie als Gegenwart erlebte, war bereits Vergangenheit. Das was noch kommen sollte, hatte sie schon am Anfang des Textes lesen können.

Die Leserin, die sich, im Bett neben ihren Mann, darin erinnert, wie sie vor mehr als fünf Jahren die Geschichte des *Text-O-Mat* las, las damals in dieser Geschichte, dass sie ihre eigene Geschichte las, in der schon die gegenwärtige Situation am Bett vorweggenommen war. Der Text, den sie damals las, begann mit dem Satz: "Ihre Finger streichen sanft über seine braune Haut. Er schläft noch. Eigentlich ein ganz gewöhnlicher Morgen..." Das ist der gleiche Satz, mit dem der Rahmentext beginnt.

Damit führt der Text im Text also zunächst in die Erinnerungssituation am Bett zurück, ehe er in die fünf Jahre zuvor liegende Lektüresituation zurückführen kann. In dieser Lektüresituation wird vom Zukunftswissen des Textes gesprochen, nämlich die Erinnerungssituation am Bett vorauszusagen, womit sich am Ende der Kreis schließt. Vergegenwärtigen wir uns die Zeitstruktur einmal Absatz für Absatz:

Absatz 1:	an einem unbestimmten Morgen am Bett des Mannes (Zeitebene 0)
Absatz 2 und 3:	Rückblende zur Begegnung mit dem Mann vor fünf Jahren (Zeitebene -1)
Absatz 4:	Zeitebene 0
Absatz 5:	Zeitebene 0, Reflexion der vergangenen Jahre als Erfüllung einer Vorhersage
Absatz 6:	Erinnerung an die Begegnung mit dem Text-O-Mat vor mehr als fünf Jahren (Zeitebene -2)
Absatz 7 und 8:	Beschreibung des Text-O-Mat (Zeitebene -2)
Absatz 9:	Heldin liest (Zeitebene -2) den Text des Text-O-Mat (Zeitebene -3), der mit dem ersten Satz der Rahmenhandlung beginnt (Anschluss von Zeitebene -2 an Zeitebene 0)
Absatz 10:	Heldin stellt in dieser Lektüresituation (Zeitebene -2) fest, dass sie sich in einer Rückblende befindet und der Text bereits aus ihrer Zukunft heraus erzählt (Zeitebene 0)
Absatz 11:	Heldin ist weiter auf Zeitebene -2
Absatz 12:	Zeit zwischen Zeitebene -2 und 0
Absatz 13:	Zeitebene 0

Die Geschichte zerfasert zwar nicht im unendlichen Mise-en-abyme, sondern findet ihren Fluchtpunkt im Ausgangspunkt: am Bett des Mannes an einem unbestimmten Morgen. Der escherhafte Sprung zurück in die Zukunft findet statt in Absatz 9 und wird verkündet in Absatz 10. Unausgesprochen schiebt sich trotzdem eine Geschichte in die andere, denn es wird ja der Eindruck vermittelt, dass der Binnentext, der genauso wie der Rahmentext beginnt, dann auch wie dieser fortsetzt: mit der Rückblende zur Begegnung mit dem Mann und schließlich zur Lektüre der Text-O-Mat-Geschichte usw. So gerät die Heldin aus einer

Lektüresituation in die nächste, in ihr enthaltene - wie die Mopse in der Küche, oder, mit einem anderen Bild: In jedem Fernseher ist ein weiterer Fernseher zu sehen.

In dieser mitzudenkenden infinitiven Verschachtelung von Rahmen- und Binnengeschichte steht die Binnengeschichte immer als Zeichen dafür, dass die Rahmengeschichte sich in der gleichen Form erfüllen wird. Kruse hat Novalis' Roman also nicht nur die Idee der aufgeschriebenen Zukunft des Lesers entnommen, sondern auch das Bedingungsmodell von Erwartung und Erfüllung, das im *Heinrich von Ofterdingen* besonders im eingeschalteten Erlösungsmärchen mit dem eingeschalteten Erlösungsgedicht (Kapitel 3) deutlich wird: Wann immer ein bestimmter Ausgang hoffnungsvoll erwartet und geglaubt wird, erfüllt er sich auf der nächst höheren Ebene.

Dieses textinterne Modell der selbsterfüllenden Prophezeiung - das aus Novalis' Erweckerlebnis am Grab seiner Braut rührt und auf der Romanebene nach dem ersten Teil *Die Erwartung* den Teil *Die Erfüllung* vorsah - soll dann auch auf der textexternen Ebene der Leser des Romans in Erfüllung gehen und somit Novalis' Konzept von der "Gemütereigungskunst" und der Poesie als "Kunst der Construction der transcendentalen Gesundheit" umsetzen⁵. Kruse übernimmt dieses Modell und nutzt den *Text-O-Mat* faktisch als Beschwörungsmittel, durch das Name und persönliche Kennzeichen des Lesers in die Geschichte kommen. Ist das genug, um das Erwartungs-Erfüllungs-Modell auch auf der Ebene der äußeren Rahmengeschichte, an der Schnittstelle zum ersten (oder eben letzten) Leser umzusetzen?

5. Ironie und tiefere Bedeutung

Spätestens an dieser Stelle versagt die Konstruktion. Die zeitgenössischen Leser sind nicht mehr auf das romantische Erwartungs-Erfüllungs-Modell einzuschwören, schon gar nicht mit dem vorliegenden Taschenspielertrick eines Textautomaten und den viel zu konkreten, abwegigen inhaltlichen Vorgaben. Aber vielleicht ist dieses Scheitern der Geschichte ihr heimlicher Plan. Schon das Eröffnungsversprechen der Lösung der Literaturprobleme ist nicht ernst zu nehmen. Und was soll man von jener Behauptung halten, dass der *Text-O-Mat* die Gedankenschwingungen seiner User auf Basis der Mausbewegungen verfolgen und somit wie bei einem Lügendetektor deren Unsicherheiten erkennen kann: "Man denke nur an die zittrigen, unentschlossen über den Bildschirm huschenden Mauszeiger charakterschwacher Menschen oder an den selbstbewussten Managermauszeiger, der gelassen an einer Stelle ruht und nur bei akutem Klickbedarf schnell und geradlinig auf sein Ziel zusteuert, um dort die notwendige Arbeit zu verrichten. Oder wie der Volksmund sagt: Zeige mir deine

Mausbewegungen und ich sage dir, wer du bist." Das Augenzwinkern im letzten Satz ist nicht zu überhören.

Und das Versprechen des personalisierten Textes?! Der zusammengestellte Text, so verkündet der *Text-O-Mat*, "ist so einzigartig wie Sie selbst". Solche Personalisierung des Produkts durch die Automatisierung des Produktionsprozesses wurde in der Geschichte des aleatorischen Schreibens schon einmal in Aussicht gestellt. Tristan Tzara versicherte in seiner Anleitung zum Gedichtemachen mittels Zeitung, Schere und Tüte: "Das Gedicht wird euch ähneln", da die Auswahl der zusammenzufügenden Wörter aus der Tüte ja vom Autor ausgeht. Natürlich ist dies, wenn die Wörter blind aus der Tüte geholt werden, Unsinn, woran der Folgsatz auch keinen Zweifel lässt: "Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverständenen Sensibilität." Diese 'Sensibilität' ist selbst dem 'Autor' unzugänglich, dessen Originalität nicht einmal der Freiraum gegeben ist, die per Zufall erstellten Wörter nun nach eigenem Ermessen zusammenzustellen.

Auf eine solche Rückkehr des bewussten individuellen Eingriffs zielen im Gegensatz zu Tzaras Verfahren jedoch die meisten Formen aleatorischer Dichtung. Der Einsatz des Zufalls als Autor soll von der als zufällig verstandenen Subjektivität des menschlichen Autors befreien und eine Kreativität jenseits bekannter und hemmender Konstruktionsmuster erlauben. Der Suspendierung des menschlichen Autors folgt in einem zweiten Schritt allerdings die Nachsemantisierung durch diesen: Das automatisch oder zufällig erstellte Material wird auf seine Verwertbarkeit geprüft und im Sinne seiner Lesbarkeit moduliert. So kommt das Menschliche wieder in den Text⁶. Diese Funktion spielt denn auch in neuen Poesie-Automaten im Internet eine große Rolle wie der *maquina poetica* von Stephan Karsch, die dem Leser die Umstellung, Streichung, Hinzufügung von Wörtern ermöglicht.

Aus der Sicht des Ingenieurs Knipe in Dahls Geschichte hat die Opferung des Autors v.a. einen ökonomischen Aspekt: "stories - well - they're just another product like carpets and chairs, and no one cares how you produce them so long as you deliver the goods." (198) Nun ist freilich nicht jeder zufrieden mit Kleidung von der Stange, und so wie der gutsitzende Anzug seinen Empfänger vor der Herstellung kennen muss, so ist gutsitzende Literatur ihrem Sender auf den Leib geschnitten. Es ist das Leben des Autors, das den mechanischen Seiten des Schreibens (Plot, Personenzeichnung, Erzählstil) die besondere Note gibt, das Eingang in den Text findet und aus ihm spricht. Kein Zufall, dass Knipe, der von sich sagt: "all my life I've wanted to be a writer" (195), als Geek beschrieben ist, der nur gut mit Computern kann, aber sonst nichts vom Leben weiß. Der Textautomat ist die Rache des Ingenieurs am Dichter, ist die Austreibung des Menschen aus der Dichtung, ist Rückkehr zur Regelpoetik. Was ist zu erwarten von einer Literatur, die auf Rechenkünsten statt Lebenserfahrung gründet?! Wird sie nicht schmecken wie

hormongespritzte, künstlich gezüchtete Tomaten? Das Problem ist, dass solche Tomaten bekanntlich ihre Abnehmer finden.

Wenn der *Text-O-Mat* den maßgeschneiderten Text verspricht, bewegt er sich bereits auf der Reflexionsebene der Ironisierung, denn das Maßschneidern basiert unverkennbar auf vorangegangener Schematisierung. Die sechs Auswahlsektionen bezeichnen und begrenzen das Angebot der Bauteile, die vielfältig, aber doch in einem recht engen Rahmen kombiniert werden können. So stellt man sich die Produktion von Heftchenromanen und Filmen beim Fernsehen (und auch beim Kino) vor. Durch diese Schematisierung findet die Automatisierung der Textproduktion auch ohne *Text-O-Mat* längst statt. Ziel und Ergebnis dieser Automatisierung sind freilich nicht mehr die Überwindung menschlicher Kreativitätsgrenzen, sondern im Gegenteil die Austreibung des Ungewöhnlichen, Befremdenden aus dem Schreiben. Die Kulturindustrie verlangt, dass Erwartungen nicht durchbrochen, sondern bestätigt werden. Wenn der *Text-O-Mat* mit dem Spruch "Geschichten wie das Leben sie schreibt" wirbt, lässt er zugleich keinen Zweifel daran, dass es das Leben aus Sicht der Massenerzeugungsfirmen ist.

6. Nachsatz

Schemaliteratur ist der größte Gegensatz, der sich denken lässt zu so persönlicher, leiderfahrener Literatur, wie sie Novalis hinterließ. Mag sein, dass der *Text-O-Mat* als eine bittere Homage an Novalis und die frühromantische Poetik zu verstehen ist; Anspielungen liefert er dafür genug. Novalis' poetisches Programm aus dem 16. Blütenstaubfragment - "Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. - Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft." - klingt heute jedenfalls eher wie eine Werbeformel des New Age.

Die interessanteste Geschichte des *Text-O-Mat* ist jene über sich selbst, über den Ehrgeiz, viele Traditionen experimenteller Literatur aufzugreifen - aleatorische Textproduktion, Leser als Held der Geschichte, Mise-en-abyme - und im Rahmen schematischer Texterstellung scheitern zu lassen: Der *Text-O-Mat* kann nur eine begrenzte Anzahl vorgeformter Plots anbieten und diese wahlweise durch kleine, durch den Autor programmierte Änderungen, variieren; die Leserin wird den Ball nicht aufgreifen, denn sie hasst Tiefkühl-Pizza; das Thema des Mise-en-abyme wird angeschlagen, aber nicht zu seiner schwindelerregenden Vollendung geführt.

Wie gesagt, dieses Scheitern ist zum Großteil gewollt und unvermeidlich. Es ist auf jeden Fall fruchtbar für jeden Literaturunterricht, dem der *Text-O-Mat* Anlass für

interessante Diskussionen sein dürfte, sei es die Autor-Text-Beziehung mit Blick auf das automatische Schreiben und die Schemaliteratur, sei es die Leser-Text-Beziehung mit Blick auf die Immersion des Lesers oder sei es die Text-Text-Beziehung mit Blick auf das Erzählebenenmodell und die Chronologie der Ereignisse. Und insofern ist der *Text-O-Mat* ein toller Text.

Notes

0. Roald Dahl: *Great Automatic Grammatizator*, in: ders., *Someone Like You*, Penguin Books: 1948, 190-209.
1. William Dickey: *Weißer Raum und Stille*. In: Klepper, Martin, Ruth Mayer und Ernst-Peter Schneck (Hgg.): *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*. Berlin und New York: 1996, 37.
2. Italo Calvino: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft* (aus dem Italienischen von Susanne Schoop). München und Wien 1984, 14f.
3. Klaus Dencker: *Einleitung*, in: ders. (Hg.): *Deutsche Unsinnspoesie*. Stuttgart: Reclam 1995, 11.
4. Vgl. die Besprechung zu *Great Wall of China* in *Neue Deutsche Literatur* 4/2002 und dichtung-digital.org 3/2002
5. Novalis Schriften in vier Bänden, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960ff., Bd. III, 639 und Bd.II, 535.
6. Vgl. Holger Schulze, *Das Aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 2000, 358.