

Daniel Ehrmann (Wien)

Was ist ein Buch? Zum prekären Status einer konzeptionellen Form in der Digitalkultur (Handke, Jelinek, Streeruwitz, Rammstedt)

What is a Book? The Precarious Status of a Conceptual Form in Digital Culture (Handke, Jelinek, Streeruwitz, Rammstedt)

The death of the book has been predicted for more than twenty years now, but it still seems to be the most important form of publication, at least for literature. Initially this article takes a close look at one of the late examples of an emphatically 'analogue' book to make some of the properties visible that characterize the relation between the text and the specific materiality of the book as a printed paper-object. In the context of the recent digitalization of society in general, the article then tries to highlight the importance of the conceptual form of the book that influences the reception and effects the placing of a text in the literary field. This is of particular importance for digital forms of literature that still have to establish their own ways of consecration. To understand digital literature, it is – as the article proposes – important to consider its new (a)materiality but also the conceptual form it uses to gain recognition amongst peers, rivals and critics.

1 Das Buch, ein relationales Objekt

Es gibt sie noch, die Bücher, die – man zögert vielleicht, sie als analog zu bezeichnen – nicht digital sind. Doch sie sind eine Seltenheit geworden. Nicht deshalb, weil es keine gedruckten Bücher mehr gäbe, wohl aber, weil die Ketten materieller Praktiken, die eine koordinierte Entwicklungslinie vom Manuskript zum Buch zeichnen, heute kaum noch begegnen.¹ Es handelt sich dabei um Bücher im starken Sinn, die zudem konzeptionell auf diese Medienformatierung hin ausgerichtet und nicht gleichsam zufällig in sie eingemündet sind.² Peter Handkes zwischen Juli und Oktober 1996 handschriftlich verfasster und im Jahr darauf bei Suhrkamp erschienener Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* kann als Beispiel für diesen im Verschwinden begriffenen Buchtyp eintreten. Denn der Text ist mit Bleistift geschrieben, was für Handke stets über die Wahl eines Schreibwerkzeugs hinausgeht und gleichsam ein bestimmtes Weltverhältnis meint;³ darüber hinaus weist das Manuskript einige eigenhändige Korrekturen auf, die in geläufiger Weise die literarische Arbeit im papierenen Schreibraum dokumentieren.⁴ Berücksichtigt werden darin aber – und das ist für Manuskripte ungewöhnlich – auch schon wesentliche Paratexte: Auf ein eigenes Blatt, das bereits der Topologie gedruckter Titelblätter folgt, setzt Handke den Titel, dem er eine Gattungsbezeichnung beifügt, die zunächst "Erzählung" lautete (vgl. Handke 2002: unpag. Vorsatzblatt), dann aber ausradiert wurde, um zuletzt das 115 Seiten starke Manuskript als "Roman"

¹ Diese Linie war freilich nicht immer unproblematisch, vor allem die neuen Autorschaftskonzepte des 18. Jahrhunderts ließen den Druck zunehmend als Kontamination erscheinen. Vgl. dazu Charrier/Stallybrass 2013: 188-204.

² Zum Konzept vgl. auch Ehrmann 2022: 285–337.

³ Vgl. dazu auch ausführlich Morgenroth 2022: 349–471. Für Haslinger 2002: o.S., ist in "einer Zeit der ausufernden elektronischen Schreibflut [...] der einsame und eigenwillige Entschluss Peter Handkes, seine Manuskripte mit dem Bleistift zu schreiben, außergewöhnlich."

⁴ Zum Spurcharakter der Handschrift vgl. Benne 2015: 133–153.

auszuweisen.⁵ Auf einem weiteren zu Anfang des Manuskripts platzierten Blatt, von dem nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, an welchem Punkt im Schreibprozess es entstand, befindet sich eine Erklärung der Fiktionalität, die angesichts der Selbstbeschreibung als Roman tautologisch wirken könnte, wenn sie nicht gleich eingangs die für den Untertitel verworfene, viel stärker zwischen Dichtung und Geschichte changierenden Gattungsbezeichnung aufrufen würde.⁶ "Diese Erzählung hat zwar mit dem Ort Taxham bei Salzburg einiges zu tun, nichts aber mit gleichwelchem gegenwärtigen Apotheker oder Zeitgenossen dort." (Handke 2002: 2r) Diesen Disclaimer fügte Handke bereits im Manuskriptstadium und offenbar aus eigenem Antrieb ein, wenngleich sicherlich im Bewusstsein der Auseinandersetzungen etwa um Thomas Bernhards ebenfalls bei Suhrkamp erschienenem Skandaltext *Holzfällen* (1984).⁷ Die Erklärung findet sich noch in der Buchausgabe wieder, allerdings wurde sie vor dem Druck noch einmal revidiert: "Diese Erzählung", heißt es zuletzt, "hat zwar mit dem Ort Taxham bei Salzburg einiges zu tun, wenig oder nichts aber mit gleichwelchem Apotheker oder Zeitgenossen dort." (Handke 1997: [5]) Was gleich blieb, ist ihre Position: Sie steht auch im Buch nicht am Ende, sondern an jenem prominenten Ort unmittelbar vor dem Textbeginn, an der Handke sonst häufig Motti platzieren ließ.⁸ Die Stelle legt einiges offen, wenn es auch nur Kleinigkeiten sind. So zeugt die spätere Ergänzung zu "wenig oder nichts" von einem deutlicheren Bekenntnis zu jenem in den 1990er Jahren entwickelten Realismuskonzept, für das "kein Gegensatz zwischen der Welt und der Illusion" besteht (Handke 2016: 208). Außerdem lässt sich daraus bereits schließen, dass auch nach der Übermittlung des Manuskripts an den Verlag noch kleinere Überarbeitungen stattfanden.⁹ Zuletzt aber macht der Umstand, dass Handke bereits im Manuskript wichtige lektüroleitende paratextuelle Elemente gestaltet, die in spezifischer Weise die Veröffentlichung und nicht zuletzt auch die Rezeption und die buchhändlerische Verbreitung im Druck reflektieren, deutlich, in welchem Ausmaß er von Beginn an ein Buch im ideellen wie materiellen Sinn konzipierte und schrieb.

In dieser Hinsicht ist es besonders interessant, dass Handke immer wieder bereits im Manuskript Anweisungen zur typographischen Gestaltung gab. Freilich ließ der Verlag noch eine Abschrift anfertigen, in die der Autor und sein Lektor Raimund Fellingner ihre Korrekturen eintrugen, bevor in zwei Durchgängen die Druckfahnen korrigiert wurden¹⁰ und der 'Roman' 1997 als Buch erschien.¹¹ Dennoch scheint von einem recht frühen Zeitpunkt an festgestanden zu haben, wie das Werk am Ende aussehen würde. Auch wenn Handkes manuelle Satzanweisungen am Ende nicht

⁵ Nach Angele 2010: 289, "scheint der Vermerk 'Roman' auf einem Umschlag attraktiver als 'Erzählung' oder 'Geschichte' zu sein".

⁶ Auf dem Vorsatzblatt heißt es, die Gattungsbezeichnung variiierend: "Diese Erzählung hat zwar mit dem Ort Taxham bei Salzburg einiges zu tun, nichts aber gleichwelchem gegenwärtigen Apotheker oder Zeitgenossen dort."

⁷ Hahn 2013: 95. Zur expliziten Beziehung der beiden Autoren durch die Frage nach der Deutungshoheit vgl. Gschwandtner 2021: 27–30.

⁸ Vgl. etwa Handke 1994: [5].

⁹ Vgl. dazu auch die im Anhang zu Fellingner 2009: 164–173, mitgeteilten werkgenetischen Materialien zu *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994). Allgemein zum Verhältnis zwischen Autor*innen und Lektor*innen siehe Barner 2021.

¹⁰ Leider konnte ich bisher nicht mit Sicherheit eruieren, ob der Satz bereits digital erstellt wurde, es ist aber davon auszugehen.

¹¹ Dass darin ein typischer Ablauf gesehen werden kann, macht auch Handkes Lektor Raimund Fellingner deutlich (vgl. Fellingner 2009).

immer umgesetzt wurden,¹² erscheint der Druck in der Zusammenschau der Materialien stellenweise geradezu als schriftbildliche Übertragung der ersten Niederschrift. Materialiter wie paratextuell stellt sich der Text bereits an diesem Punkt als Buch aus.

Trotz dieser Besonderheit wirkt dieses exemplarische Szenario einer Romangenese nicht außergewöhnlich. Denn der hier nachgezeichnete, von auktorialen Werkherrschafftsgesten¹³ geprägte Weg von der Handschrift zum gedruckten Buch ist auch deshalb so geläufig,¹⁴ dass man ihn geradezu als den über Jahrhunderte dominierenden Normalfall von Buchproduktion – oder jedenfalls von Romanproduktion – ansehen kann, weil er bis ins 21. Jahrhundert weitgehend alternativlos war. Heute ist digitales Schreiben auch im Bereich konventioneller Publikationsformen und Gattungen so ubiquitär, dass das Manuskript entweder gleich am Computer verfasst oder jedenfalls an irgendeinem Punkt dieses Prozesses – von der Autorin, der Lektorin oder dem Verlag – ins Digitale 'transkribiert' wird, um ein Konzept Ludwig Jägers aufzugreifen (Jäger 2002). Indem sich gegenwärtig eine steigende Zahl an Publikationsalternativen bietet,¹⁵ wird die Entscheidung für die Buchform auch mit symbolischem Wert aufgeladen (bzw. diese Aufladung sichtbarer). Diese Möglichkeit, eine Entscheidung zu treffen, ist insofern von Bedeutung, als sie innerhalb des textkulturellen Kontinuums eine symbolische Differenz erzeugt. Zuvor war die Buchform lange Zeit weitgehend konkurrenzlos geblieben, weil es bis zur Etablierung digitaler Formate kaum mediale Alternativen gab und auch Zeitschriftenpublikation größerer Prosatexte üblicherweise nur zusätzlich zur Buchausgabe erfolgten.¹⁶ Bereits darin kann man einen Verweis darauf ausmachen, dass das Buch als Form zumindest seit dem 19. Jahrhundert von mehreren Seiten und aus unterschiedlichen Gründen gezielt nachgefragt wurde: Den Autor*innen diente es als Ausweis der Werkhaftigkeit, durch die ihr Text auch zum – im besten Fall kanonisierbaren – Gegenstand von Kritik und Literaturwissenschaft werden konnte; Verlagen war es als vertraglich wohldefiniertes und bequem zu handelndes Objekt willkommen; und Leser*innen hatten es als transportables und zugleich widerstandsfähiges Rezeptionsmedium vielfältig in ihre Alltagspraktiken integriert. So dienen Bücher nach Ursula Rautenberg zwar selbstverständlich "als Wissenspeicher", sie können aber auch zum Ausdruck eines Lebensstils werden, der sich beispielsweise "in der privaten Büchersammlung" zeige (Rautenberg 2006: 11 u. 14).

Diese Liste der Gebrauchsweisen ließe sich noch vermehren, sie verdeutlicht aber bereits, dass jede der genannten Gruppen nur bestimmte Aspekte der Komplexion des Buches wahrnimmt und mit Bedeutung versieht, die mal stärker auf die Materialität, mal stärker auf diskursive oder praktische Funktionen bezogen sind. Diese Verunsicherung scheint auch daran zu liegen, dass das Buch weitgehend dem entspricht, was Susan Leigh Star und James Griesemer als 'boundary object'

¹² Vgl. Handke 2002: 109, wo das Lied des Apothekers nach einer eigenhändigen Marginalie "kursiv" gesetzt werden soll. Der Druck setzt zwar Handkes handschriftliche Zeilengestaltung beinahe identisch um, druckt den Text aber recte. Vgl. Handke 1997: 310f.

¹³ Zu Begriff und Konzept vgl. Bosse 1981. Für den hier untersuchten Zeitraum müssten die diskurshistorischen Prämissen Bosses freilich angepasst werden.

¹⁴ Chartier 1994: 38, betont die enge Verbindung zwischen moderner Autorschaft und dem Buchmarkt; es sei daher "tempting to draw a close connection between the modern definition of the author and the resources (or the demands) inherent in the publication of printed texts."

¹⁵ Vgl. etwa die Zusammenschau nicht nur digitaler Alternativen bei Gilbert 2019.

¹⁶ Wobei hier das späte 19. Jahrhundert eine gewisse Ausnahme darstellt. Vgl. etwa Stockinger 2018, die die auch mit buchförmigen Elementen spielende Medienlogik der *Gartenlaube* in den Blick nimmt.

beschrieben haben. Solche Grenzobjekte haben "different meanings in different social worlds" (Star / Griesemer 1989: 393) und jede der Gruppen wird folglich eine andere Charakterisierung desselben Dings bieten. Was ein Buch ist, lässt sich daher nicht einfach und abschließend bestimmen;¹⁷ man kann indes versuchen, jeweils perspektivisch wahrzunehmen, welche Funktion es in einem konkreten text-kulturellen Kontext übernimmt und ob es darin materielles Objekt, eine Umgangsform oder gar, wie Joseph Dane referiert, "simultaneously a thing, a force, an event, a history" ist (Dane 2012: 7). Gerade aus diesem Grund, darauf hat Carlos Spoerhase jüngst hingewiesen, können die unterschiedlichen sozialen Gruppen sogar jeweils andere Antworten auf die so grundlegende Frage finden, "ob ein bestimmtes Objekt überhaupt ein Buch sei oder nicht" (Spoerhase 2018: 22).

2 Das Buch in der Digitalkultur

Die Prämisse meiner Überlegungen ist daher, dass das Buch schon in der typographischen Kultur ein grundsätzlich relationales Objekt ist, also ein Ding, dessen Charakterisierung sich nicht etwa in einfachen Beschreibungen seiner Materialität erschöpft,¹⁸ sondern nur aus der Kombination mehrerer Eigenschaften und ihrer Situierung in konkreten Handlungskontexten ergibt, die ich historische Textkulturen nennen möchte. Das wäre an sich wohl schon komplex genug, die Reihe der Kontextualisierungsoptionen wurde in den letzten Jahren indes noch erweitert und verkompliziert durch die zunehmende Digitalisierung aller Lebensbereiche, der selbstverständlich auch das Buch unterworfen war.¹⁹ Bezugnehmend auf die seit Jahren erklingenden, vor allem von Hörbuch und E-Book motivierten, Abgesänge auf den Druck konstatieren Doris Moser, Arno Russegger und Constanze Drumm die "materiale[] Entgrenzung dessen, was gemeinhin unter 'Buch' verstanden wurde" (Moser / Russegger / Drumm 2011: 9). Die Forschung hat daraus bisweilen geschlossen, dass etwa E-Books bestenfalls "metaphorisch" als Bücher angesprochen werden könnten, wobei zugleich eingeräumt wurde, dass ihnen zwar die "Kodexform" abgehe, zugleich aber "medienspezifische Grammatik, Warenwert und kulturelle Einschätzung" sehr ähnlich seien (Rautenberg 2001: 10), weshalb man im Grunde in elektronischen Publikationsformen "die vorläufig letzte mediale Transformation des Buches" sehen müsse.²⁰ In dieser Hinsicht teilen sie mit dem Buch indes auch insgesamt die Unfähigkeit, genuin digitale Literatur zu veröffentlichen.²¹

Die Veränderung der materiellen Erscheinungsweise des Buches führt daher wohl zur Veränderung der praktischen, allerdings nicht automatisch auch gleich der symbolischen Umgangsformen, in die es als kulturelles Objekt eingebettet ist. Harun

¹⁷ Dane 2003: 57, hat daher mit Blick auf die Inkunabelzeit zurecht betont "how difficult it is to arrive at any clear understanding or agreement as to what the objects at the foundation of these discussions are."

¹⁸ Vgl. die zur besseren internationalen statistischen Erfassung formulierte Definition der UNESCO: "A book is a non-periodical printed publication of at least 49 pages" (UNESCO 1965: 144).

¹⁹ Eine wichtige, aber noch weitgehend ausstehende Differenzierung dieses allgemein anerkannten Befundes, liegt in der Unterscheidung quantitativer und qualitativer Veränderung. Vgl. Hepp 2020: 4: "A qualitative analysis of mediatization focuses its attention, both empirically and theoretically, on the specific consequences of this saturation of everyday life by media and to what extent this affects social and cultural change."

²⁰ Rautenberg 2010: 64, vgl. auch Grond-Rigler 2013: 15f.

²¹ So spitzt etwa Meinert 2013 zu: "Wenn Twitteratur 'plattformgebundene, digitale Kürzestliteratur im Netz' ist, ist also alles, was nicht auf der Plattform, nicht digital und nicht (mehr) im Netz ist, keine Twitteratur. Es gibt keine Offline-Twitteratur. Keine Twitteratur in Büchern. Nicht mal in E-Books." Für die Verlegerin Christiane Frohmann stellen die Buchmetapher Hindernisse und Einstiegspunkte in neue Praxisformen gleichermaßen dar (vgl. Frohmann 2014).

Maye hat die Bedeutung der stets mit einer bestimmten materiellen Form interagierenden Praxis herausgestrichen, indem er betonte, dass "Bücher keine Texte, sondern Medien sind, die aufgeschlagen, um- und durchgeblättert werden können", weshalb auch die "Handgreiflichkeiten, also die vielen unterschiedlichen Lese- und Schreibtechniken, bestimmen, was Literatur ist oder werden kann." (Maye 2019: 24) Allerdings wäre dabei seine Annahme zu hinterfragen, dass deshalb gleich "[j]ede Literatur [...] vor allem und zuerst das Produkt von Eingriffen in die Objekt- und Medienrealität von Büchern" ist (ebd.). Immerhin ist das Buch als "materielles oder ideelles Objekt", wie Dirk Wetzel konstatierte, "ein Produkt der Gesellschaft, und als solches in zahlreiche soziale Prozesse eingebunden, die zu seiner Herstellung, Verbreitung und Nutzung führen, die ihm Werte oder Erwartungen attribuieren." (Rautenberg 2001: 10) Der letzte Aspekt scheint mir, zumal in der digitalen Gegenwart, von unterschätzter Bedeutung zu sein, denn gerade für die symbolischen Funktionen, die entscheidend an der Errechnung kultureller Werte beteiligt sind, ist die konzeptionelle Form des Buches bisweilen wichtiger als die materielle. Damit soll indes nicht das eine gegen das andere ausgespielt werden,²² sondern die symbolische Funktion des Buches als Idee gerade in einer Situation stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, in der vor allem über die Bedrohung seiner materiellen Erscheinung durch das Digitale gesprochen wird.

Was das Buch ist, lässt sich daher gewiss nicht einfach auf eine bestimmte materielle Erscheinungsform reduzieren, es muss auch als 'ideelles Objekt' oder – in Analogie zur Autorfunktion (Foucault 2001) – als 'Buchfunktion' verstanden werden, wie ich im Folgenden mit Blick auf seine Digitalisierung argumentiere. Ich greife dafür den Vorschlag von Felix Stalder auf, die "Kultur der Digitalität", wie er es nennt, nicht auf den aktiven Gebrauch digitaler Medien einzugrenzen, sondern auf die neuen "Möglichkeiten der Konstitution und Verknüpfung der unterschiedlichsten menschlichen und nichtmenschlichen Akteure" zu beziehen.²³ Daran anknüpfend kann das Buch als 'ideales Objekt' oder eben als 'konzeptionelle Form' in der Digitalkultur zum bevorzugten Gegenstand einer kultursoziologisch informierten Sozialgeschichte nach der Sozialgeschichte werden. Ich schließe hier an Martin Huber und Gerhard Lauer an, die schon vor über zwanzig Jahren meinten, dass das durchaus erfolgreiche "Konzept einer Sozialgeschichte der Literatur der theoretischen und methodologischen Aufmerksamkeit wieder bedarf, und daß gerade die Diskussion um den Begriff der Kultur dafür einen Ansatzpunkt bietet." (Huber / Lauer 2000: X) Es geht in diesem Forschungsprogramm darum, Buchkultur – ob analog, digital oder als hybride Form – innerhalb des Spektrums sozialer Praktiken einer historischen Textkultur zu verorten. Bücher sind in dieser Hinsicht nicht einfach deshalb digital, weil sie als E-Book publiziert sind, weil sie – auf der Ebene der Produktion – am Computer geschrieben, in sozialen Medien verfasst oder gleich von Algorithmen erstellt wurden, sondern auch deswegen, weil sie tief in Akteurs-Netzwerke eingebunden sind, die von der Digitalität eröffnet werden. Diese Möglichkeitsbedingungen digitaler Veröffentlichung sind weniger eine Frage der Medienontologie, sondern vielmehr aus praxeologischer Perspektive zu berücksichtigen. Das ist schon deshalb kein triviales Unterfangen, weil dadurch auch Prozesse der Ungleichzeitigkeit sichtbar gemacht oder in Gang gesetzt werden, die auf die

²² Der Vorschlag versteht sich als Ergänzung zu der auf die Frage, was ein Autor sei, bezogenen Erinnerung bei Chartier 1994: 59, "that the history of the book, in all its various dimensions, can have some pertinence to the problem."

²³ Stalder 2016: 18. Zu Aspekten einer neuen geteilten "Agentialität verstehen, die das Primat menschlicher Intentionalität gänzlich unterläuft", vgl. auch Bartelmus / Nebrig 2022: 11.

textkulturelle Semantik der Buchform jenseits der Frage nach ihrer materiellen Beschaffenheit verweisen. Das führt bisweilen zu performativen Widersprüchen wie dem, wenn man auf seinem Smartphone Joseph Danes Definition liest, ein Buch sei das "what you are holding as you read this sentence." (Dane 2012: 8) Zugegebenermaßen wurde das E-Book erst acht Jahre nach seinem 2012 erschienenen Buch hergestellt – doch das ist zugleich der entscheidende Punkt. Man muss gar nicht darüber spekulieren, ob Danes zirkuläre Definition schon in der Buchform nicht mehr zeitgemäß war, sie eröffnet in jedem Fall die Perspektive auf eine prekäre Differenz. Denn der Unterschied ist ausreichend groß, um Irritationen auszulösen (das Smartphone ist offenkundig kein Buch), zugleich ist er gering genug, um beide Medien, die einen identischen Text präsentieren, auf einer nicht-materiellen Ebene Buchförmigkeit attestieren zu können. Sicherlich ist die Lektüre einer gedruckten Monographie in andere Praxisformen eingebettet, als das Lesen auf dem Smartphone,²⁴ das den einfachen Übergang zwischen E-Book, Browser, E-Mail und Social-Media-Apps ermöglicht und daher gewiss ein Teil jenes Lesens "im digitalen Zeitalter" ist, das Gerhard Lauer als einen behändigen Wechsel "zwischen Texten, Bildern, Animationen, Visualisierungen von Zusammenhängen, Graphiken und Statistiken und virtuellen Welten" beschrieben hat (Lauer 2020: 171). Und dennoch verstehen Digital Natives genauso wie die "Printing Natives"²⁵ – um einen Begriff von Thomas Kaufmann aufzugreifen – selbst auf dem Smartphone ziemlich genau, was Dane meint, wenn er referenzierend von Büchern spricht. Welche Funktion das Buch als konzeptionelle Form in der Digitalkultur hat, ist hierin bereits angedeutet, und ich will versuchen, es noch zu konkretisieren.

Wieder bietet sich dafür Handkes Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* an, der schon als mein Beispiel für analoge Texte im ausgehenden 20. Jahrhundert herhalten musste, denn auch er wurde gut zwei Jahrzehnte nach seinem Erscheinen im Druck als E-Book veröffentlicht. Das sollte, nach den Ergebnissen einer aktuellen komparativen Studie zur Leseerfahrung auf dem E-Reader, für die Lektüre keinen entscheidenden Unterschied machen. Nach Schwabe, Brandl, Boomgaarden und Stocker lassen sich Texte auf dem E-Reader ähnlich schnell lesen und ebenso gut verstehen wie im gedruckten Buch, auch die emotionale Involviertheit sei vergleichbar (Schwabe / Brandl / Boomgaarden / Stocker 2021). Unabhängig davon, ob der Befund dieser exemplarischen Studie im Allgemeinen zutreffend ist und sich auf unterschiedliche Gattungen, Lesesozialisierungen und -situationen ausweiten lässt,²⁶ müsste man ergänzen, dass sich zumindest für Handkes konkretes Buch durch den Wechsel der Publikationsform etwas ändert: Denn es wird damit nachträglich die Kette der analogen Transformationen von Handschrift zu Handschrift und von der Handschrift ins Buch unterbrochen, die poetologisch bedeutsam und als Spur an vielen Stellen präsent war. Wenn man, wie Claas Morgenroth es kürzlich getan hat, "Handkes Werk in seinen grundlegenden Zügen als Bleistiftliteratur" rekonstruiert (Morgenroth 2022: 805), stellt wohl schon der Druck eine Zumutung an diesen Text dar, der gewiss aus einem Manuskript im emphatischen Sinn hervorgegangen ist. Bemerkenswert an Handkes Text ist für

²⁴ Nach Kosch / Stocker / Schwabe / Boomgaarden 2023, muss man diese Praktiken jedenfalls von der Lektüre von E-Books auf dem E-Reader unterscheiden, die vorrangig linear verlaufe.

²⁵ Kaufmann 2022: 10. Die gegenwärtigen Veränderungen scheinen mir auch deshalb eine so vielversprechende Situation für die buchwissenschaftliche Forschung zu sein, weil sich viele Parallelen zum Medienumbruch des 15. Jahrhunderts abzeichnen.

²⁶ Bickenbach 2023: 42, geht jedenfalls davon aus, dass die "Veränderung des Lesemediums" auch eine Veränderung "der Relation zum Körper des Lesenden" bedingt.

mein Argument aber vor allem, dass er kontinuierlich verfasst wurde, wobei Handke jeweils notierte, wann welche Teile niedergeschrieben wurden und sogar mit beinahe hypertropher Genauigkeit den Zeitpunkt der Fertigstellung notiert: "30. Okt. 1996, 19^h06".²⁷ Die kontinuierliche Lektüre des Textes ist somit in seiner Produktionsszene bereits präfiguriert. Schon im Manuskript scheint der Text so auf ein Genre und eine Buchform hin orientiert, die explizit als analoge gefasst werden, wobei insbesondere Schreibweise und Schreibwerkzeug von Bedeutung sind, wie Handke noch 2009 in einem Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle betonte: "Man lässt sich gehen mit dem Bleistift, hackt nicht die Sätze herunter wie auf der Maschine"; und er fügt hinzu: "ich weiß nicht, Computer habe ich nie benützt" (Handke 2009: 14). Die wohlinszenierte Distanz zur Technologie, die – ins Positive gewendet – in der kontemplativen Langsamkeit des Pilzsuchens seine Entsprechung findet, gewinnt schon nach dem analogen Prinzip para- und kontextueller Intensivierung²⁸ auch an ästhetischem Wert für eine Literatur, die sich genauer Beobachtung zu verdanken meint. Dennoch steht am Ende dieses Schreib- und Umschreibprozesses ein E-Book, und damit bezeichnenderweise gerade kein 'Buch', jedenfalls nicht in der emphatischen Form, die Roger Chartier von Paredes herleitet und die in der Maxime gipfeln lässt: "la matérialité du texte et la textualité du livre sont inséparables".²⁹

Indem Chartier hier einen bereits metaphorisch aufgeladenen Diskurs aufgreift, dem die konzeptionelle Buchform ihren historischen Erfolg und ihre kulturelle Robustheit verdankt,³⁰ verweist er auch und mit Nachdruck auf deren Komplexität: Denn nicht nur der Text, auch die vielfältigen Elemente des Formats, des Layouts oder der Typographie sind Teil des kommunikativen Settings, das "the work of interpretation" unterstützt (Chartier 1997: 82). Interpretation ist Arbeit, die verrichtet werden kann, aber – selbst das ist eine der in der Buchform angelegten Optionen – nicht ausgeführt werden muss. In dieser Enthaltung üben sich – notwendigerweise – auch einige der im Detail sehr interessanten empirischen Untersuchungen, indem sie auf die Separation der Form von einem Inhalt zielen, der sich eindeutig genug verstehen lässt, um den Erfolg des Lesens bestimmen und statistisch erfassen zu können. Chartier schließt dagegen an eine von Don McKenzie propagierte buchwissenschaftliche *lectio difficilior* an, die auch "physical forms" einbezieht, "which mediate meaning" (McKenzie 1999: 61), und insgesamt Materialität und Medialität als Elemente eines komplexen und *zu interpretierenden* Ensembles begreift. Egal in welchem Medium, das Verständnis eines Textes ist immer dann von seiner konkreten Erscheinungsweise abhängig, wenn man diesen einer "Logik anschaulichen Denkens" gemäß betrachtet, wie Paul Renner in seinem 1922 publizierten Buch *Typographie und Kunst* angeregt hat (Renner 1922: 35).

²⁷ Handke 2002: 106; Haslinger 2002, o.S., sieht darin einen "kontinuierlichen Schreibprozess, bei dem, in höchster Konzentration, der Text von Tag zu Tag linear entsteht."

²⁸ Sicherlich bietet das "digitale Ökosystem" neue Optionen, der Weg "vom 'Werk zum Netzwerk'" dürfte aber schon viel früher beschritten worden sein, wie Gehlen 2020: 41, meint, wenngleich sich etwa die Dezentrierung des 'eigentlichen' Werk zugunsten von Entstehungs- und Rezeptionskontexten bestimmt noch verstärkt hat.

²⁹ Chartier 2012: 15. Freilich gibt Chartier in dieser Engführung von Materialität und Textualität zunächst nur eine historische Metaphorik wieder, die Form und Inhalt des Buches in Analogie setzt zu Geist und Körper des Menschen. Gerade wenn aber das Buch nicht als einfaches, materielles Ding zu beschreiben ist und in dieser Hinsicht viel von einer Metaphorologie im Sinne Hans Blumenbergs hat, ist die Uneigentlichkeit vielleicht die ihm angemessenste Form.

³⁰ Vgl. zur langen Theoriegeschichte schon Kant 1797: 127.

Das lässt sich konzipieren an einem Beispiel aus dem frühen 20. Jahrhundert zeigen. Ezra Pound veröffentlichte sein berühmtes Gedicht "In A Station of the Metro" zuerst 1913 in dem von Harriet Monroe herausgegebenen Magazin *Poetry* und ließ den Text in dieser signifikanten Weise setzen: mit den sonst verpönten übermäßigen Spazien und insgesamt in der Mitte des leer gebliebenen Raums der Seite (Pound 1913: 12). Es liegt auf der Hand, dass Fragen der Typographie insbesondere für Gedichte von Bedeutung sind, zu deren Gattungsmerkmalen nicht nur die akustische Doppelkodierung gehört, sondern eben auch eine visuelle Semantik. Indem sich in den folgenden (autorisierten) Buchausgaben die Form des Gedichts deutlich ändert, drängt sich dieser Aspekt bei Pounds Gedicht in den Vordergrund, weshalb man in der Forschung von einem "bibliographical code" gesprochen hat, der nur aus der relationierenden Lektüre von Text, Typographie und Freiraum verständlich werde. Bartholomew Brinkman schließt daraus sogar, das Gedicht "could only originally have been presented in a little magazine like *Poetry* that allowed for such space to begin with."³¹ Damit weist er auf ein wichtiges Verhältnis zwischen dem Buch und anderen Medienformatierungen hin, das durch die Publikationsmöglichkeiten der Digitalkultur nicht grundlegend verändert, sondern eher erweitert wird. Denn das Buch ist auch ein Raum der Habitualisierung und der Norm, in dem Abweichungen Bedeutung erlangen können.³² Insofern ändert die digitale Publikation unmittelbar nichts an der Buchförmigkeit, das Erscheinungsformat ist aber relevant, weil sie den Bereich der Möglichkeiten zur Signifikation bestimmt und damit insbesondere nachträgliche Transfers problematisch, jedenfalls aber produktiv werden können.

Gerade in der Gegenwart geht es daher, neben der von McKenzie aufgeworfenen Frage, welche Rolle der Typographie und den "semiotics of print" bei der Herstellung von Bedeutung zukommt (McKenzie 1999: 21), auch um die unterschiedlichen symbolischen und merkantilen Funktionen von Büchern – in gedruckter wie in digitaler Form. Neu zu stellen sind in diesem Kontext die relativ geläufigen literatur- und lese-soziologischen Fragen nach der Funktion etwa der Aufstellung von Büchern in bürgerlichen Heimbibliotheken oder dem Einfluss des Prestiges bestimmter Verlage auf die Kaufentscheidung. Hier scheinen sich neben den digitalen Ersatzformen bereits neue Weisen der (teils multimodalen) Metakommunikation insbesondere auf Social-Media-Plattformen zu bilden, die in groben Zügen die alten Funktionen übernehmen. So konnten viele Verlage ihr symbolisches Kapital auch auf das E-Book-Geschäft übertragen, Online-Plattformen wie goodreads machen die individuellen Lesebiographien und virtuellen Bücherregale der Nutzer sichtbar und bei der Frankfurter Buchmesse 2023 wurden erstmals fünf #BookTok-Awards vergeben.³³ Buchkultur, das zeigt sich noch unter den Vorzeichen der Digitalität, ist auch "eine Kultur des Repräsentierens" (Rautenberg 2006: 29).

Was mich daher mit Blick auf einige Beispiele aus der Literatur des 21. Jahrhunderts besonders interessiert, sind jene Punkte, an denen das Buch, das sich ohnehin schon nicht anders denn als komplexes Ensemble aus teils sehr unterschiedlichen Dingen, Akteuren und Praktiken beschreiben lässt, durch die Konfrontation mit der

³¹ Brinkman 2009: 36. Ellis 1988, bemerkt die Differenz zuerst, übergeht sie aber rasch.

³² Dass es – selbst bei Pounds Gedicht – auch Lektüre- und Gebrauchsweisen gibt, die auf den "bibliographical code" weitgehend oder völlig verzichten können, untermauert die hier argumentierte Vielschichtigkeit und bisweilen auch Heterogenität der möglichen Umgangsweisen mit dem Buch als konzeptioneller Form.

³³ Gerade #BookTok lässt dabei eine erstaunliche Nähe alter und neuer Buchkulturen zutage treten, indem die digitale und multimodale Metakommunikation sich bevorzugt auf analoge Bücher richtet, die auch in ihrer Materialität thematisiert werden.

Digitalkultur unter Druck gerät. Ich denke, dass hierfür das Verhältnis besonders interessant ist, in dem die in den letzten beiden Jahrzehnten explodierten Möglichkeiten der Veröffentlichung und Verbreitung von Texten, die tendenziell auch einer Entgrenzung des Diskurses zuarbeiten, zu bestimmten Formen der Regulierung stehen, von denen schon in der typographischen Kultur die Kategorien von Autor und Werk zu den bedeutendsten zählten. So dient das Buch als konzeptionelle Form auch zur Demonstration von Abgeschlossenheit und als Mittel zur Reklamation von Autorschaft in einer Situation, in der das romantische Phantasma der unendlichen Proliferation tatsächlich realisierbar geworden ist. Schon um 1900 hat indes Aby Warburg die Bedeutung dieser limitierenden Funktion wahrgenommen und die "Form des solide gebundenen Buches" zum "Symbol der fertigen Gedanken" erklärt (Warburg 2010: 615). Für die Gegenwart, der dieses materielle Objekt zunehmend abhandenzukommen scheint, wäre nun zu fragen, ob damit zugleich – in Anlehnung an Ernst Cassirer – die 'symbolische Form' des Buches im Verschwinden begriffen ist.

3 Digitale Literatur

Diese Frage ist von großer Virulenz für die aktuelle Forschung wie für die gegenwärtige poetische Praxis. Für Hannes Bajohr, der zu den einflussreichsten Akteuren einer digitalen Literatur der letzten Jahre zählt, scheint Warburgs Traum vom 'fest gebundenen Buch' bestenfalls ein Relikt aus einer vergangenen Zeit zu sein. Er präsentiert jedenfalls in einem programmatischen Aufsatz mit dem Titel "Schreibenlassen" ein genuin digitales, nämlich algorithmisch erzeugtes Permutationsgedicht von Brion Gysin, das "kein Ding mehr ist, sei es eines aus Tinte und Papier oder ein fertiges 'Werk'. Es ist ein *Unding* aus flirrenden Elektronenimpulsen, ein *Unwerk*, das jederzeit weiter permutiert und verarbeitet werden kann, weil es nie zu einem Endzustand gerinnt, sondern fließend bleibt."³⁴

Das ist auf den ersten Blick überzeugend. Doch die elektronische Existenz impliziert bei genauerer Betrachtung ebenso wenig die Unabschließbarkeit wie umgekehrt die Handschriftlichkeit ein 'Gerinnen' zu einem Endzustand nach sich zieht. Im analogen wie im digitalen Schreibraum ist die Abgeschlossenheit keine einfache Gegebenheit, sondern ein Akt, der auf unterschiedliche Arten performiert werden muss, durch Erklärung, durch Signatur oder durch Übergabe an den Drucker. Dass nach dem Druck an Texten weitergearbeitet werden kann, dass neben Textrevision auch 'Werkrevision' vorgenommen werden kann, ist ein literaturhistorisch gut beschreibbares Phänomen (Ehrmann 2016). Diese Möglichkeit besteht grundsätzlich, auch wenn sie textkulturell bspw. aus rechtlichen oder poetologischen Gründen nicht immer ausagiert wird.

Spätestens seit der Postmoderne schon sind die Möglichkeiten zur Wiederaufnahme noch erweitert worden und bis zum Remix von Eigenem und Fremdem entgrenzt. Ein bekanntes Beispiel sind bereits die Cut-Up-Verfahren der frühen Pop-Literatur, die sich bis in die (Selbst-)Zitationen und kulturellen Referenzen der Jugendkulturzeitschriften der 1990er Jahre fortsetzten.³⁵ Ästhetisch noch interessanter und zugleich programmatischer agiert Elfriede Jelinek, deren Texte vor allem seit der

³⁴ Bajohr 2022: 17f. Bajohrs Text selber hat eine für den gegenwärtigen Zusammenhang interessante Publikationsgeschichte zwischen analogen und digitalen Orten.

³⁵ Zur gegenwärtigen Erweiterung unter den Bedingungen digitaler Textkulturen vgl. Catani / Kleinschmidt 2024.

Jahrtausendwende von der Montage eigener und fremder Texte geprägt sind.³⁶ Sie verhandelt darüber hinaus auf hochinteressante Weise zentrale Aspekte digitaler Publikationsformen, was schon insofern von Bedeutung ist, als sie zu den ersten Autorinnen gehörte, die eine eigene Website betrieben und dort auch Texte hochgeladen haben. Seit April 2008 ist dort ein Text abrufbar, der den Titel *Neid* und die Gattungsbezeichnung "Privatroman" trägt (Jelinek 2008). Diese generische Verortung ruft bereits eine Spannung auf zwischen der notorisch buchförmig verbreiteten Gattung des Romans und seiner hier reklamierten Privatheit. Insofern sie sich nicht nur auf inhaltliche Aspekte,³⁷ sondern auch auf den Grad der Publizität bezieht, wird diese Privatheit zweifelhaft, weil Jelinek zwar den gewöhnten Weg über den Rowohlt-Verlag vermeidet, den Text aber dennoch veröffentlicht hat.³⁸ Jelinek wendet den Verzicht auf das gedruckte Buch an dieser Stelle auf neue Weise ins Programmatische, indem sie ihn in ebenfalls online veröffentlichten "Anmerkungen" reflektiert: "Dieser Text mit Namen 'Neid' gehört nicht in ein Buch. Er gehört nicht auf Papier, er gehört in den Computer hinein, dort habe ich ihn hineingestellt, dort habe ich ihn deponiert, dort kann er in Ruhe verderben wie Müll" (Jelinek 2008b). Der Verzicht auf den Druck meint damit gerade nicht – wie vielleicht zu erwarten wäre – den moderaten Verzicht auf den Werkstatus, sondern er führt zur Antiklimax im Abfall. Damit ist indes kein ästhetisches Urteil gesprochen, vielmehr die formale Konsequenz aus einer inhaltlichen Anlage gezogen: "Durch die rasch, beinahe sofort verderbenden Aktualitäten im Text habe ich ja die Flüchtigkeit des Geschriebenen geradezu beschworen, weil alles jederzeit wieder vollkommen und spurlos verschwinden kann." (Jelinek 2008b) Sie reflektiert darin freilich die unterschiedlichen Affordanzen, die mittlerweile zum medienkomparativen Stereotyp geronnen sind. So müssen die Leser*innen nur das Browserfenster schließen, "das Kreuzerl dort oben rechts erwischen, und schon bin ich weg, ich bin weg, verschwunden, und mit mir mein Textkörper" (Jelinek 2008, Kap. 1, Abschn. 59). Eng verzahnt werden dabei auch Text und Verfasserin,³⁹ was indes unabhängig vom Medium stattfindet. Der Unterschied besteht eher in der Restlosigkeit des Verschwindens, aber auch in den finanziellen Kosten: "Ein Buch hätten Sie zahlen müssen und eigens in den Papiermüll schmeißen, hier können Sie mich total rückstandslos entfernen, aaah! Ich fühle mich wie neugeboren, weil Sie mich ausgelöscht haben" (Jelinek 2008, Kap. 1, Abschn. 60). Jelinek betont hier die "Flüchtigkeit", die ihre Ursache in der an die spezifische Materialität geknüpften Textpraxis hat,⁴⁰ die auch eine Umgangsweise mit Dingen repräsentiert, die keinen Wert

³⁶ "Prinzipiell gilt, dass Jelinek schreibend nichts Neues schafft, sondern Bestehendes aufgreift, in seine Einzelbestandteile zerlegt, in veränderte Zusammenhänge stellt oder mit etwas Neuem zusammenführt." Das konstatiert Paulischin-Hovdar 2017: 76.

³⁷ Zu den bereits in der frühen Feuilleton-Rezeption angestellten Deutungsversuchen vgl. Strigl 2013: 119.

³⁸ Der Verlag wird auf der Website auch als einzige Kontaktadresse angegeben und ist also zumindest mittelbar mit den dort versammelten Texten verbunden. Spätestens mit der Veröffentlichung des gesamten Textes in pdf-Form wird zweifelhaft, ob hier wirklich von der 'Aushöhlung des klassischen Werkbegriffs' gesprochen werden kann, wie es Spiegel 2008 tut.

³⁹ Das wird verstärkt durch die autofiktionalen Gesten im Text. So bezeichnet sich das 'Ich' wiederholt selbst als 'E.J.' und disambiguiert sogar in Kapitel 5b explizit, wo ein 'netter Herr' zufällig dieselben Initialen trägt: "bloß kein Mißverständnis jetzt, nicht ich bin gemeint, ich bin kein Herr, ich bin ja nicht einmal ein Mann!" Jelinek 2008, Kap. 5b, Abschn. 3.

⁴⁰ Noch die aktuelle Forschung versucht dagegen häufig, den Text in seiner Rolle als digitaler Pionierroman oder in seiner "Hypertextualität" zu würdigen. Wo der Text das nicht erfüllt, wird er kritisiert oder zurechtgebogen: "Die Möglichkeit zur Interaktion" mit *Neid* sei nach Lüder 2023: 214, "insofern angelegt, als sie der Leser:innenschaft bewusst verweigert wird."

haben: "Dieser Roman ist da und gleichzeitig nicht da [...], in all seiner Leere, wenn man ihn mit einem einzigen Knopfdruck entfernt hat." (Jelinek 2008b) Der Aktualitätsbezug des Privatromans lässt die Dauerhaftigkeit der Buchform unpassend erscheinen, und die Digitalität seiner Existenz gibt ihn einer weitgehend widerstands- und restlosen Entsorgung preis.⁴¹ Jelinek nimmt damit bereits die Konsequenz einer Beobachtung vorweg, die Kathrin Passig 2022 in einem Vortrag gemacht hat, indem sie gegen das Phantasma, dass das Internet nichts vergesse, den realen Verlust großer Mengen digitaler Literatur stellte.⁴²

Bei Jelinek erzeugt der drohende Textverlust keine Angst, sondern ist Programm. So produziert sie in der ebenfalls von ihr selbst bereitgestellten pdf-Fassung von *Neid* interessante Varianten, die auf mehr als potenzielle "Werkrevision" verweisen. Indem sie dort den parenthetischen Untertitel "(mein Abfall von allem)" hinzufügt,⁴³ beginnt sie nicht nur das zweideutige Wortspiel vom Abfall, sondern verweist damit intertextuell auch auf das Vorläufermodell von Rainald Goetz' *Abfall für alle* (1999). Während Goetz' Text aber den Übergang vom Blog ins *gedruckte* Buch vollzog,⁴⁴ indem er den digitalen Text aus dem Netz nahm, um das Werk im Druck zu stabilisieren, enthält sich Jelinek in diesem Punkt. Ihr "Privatroman" solle vielmehr, "da sein und verschwinden, gleichzeitig oder hintereinander," und folglich "eine gespensterhafte Erscheinungsform haben" (Jelinek 2008b). Ihr Text sei daher etwas, "das sich zur Schau stellt, wenn auch ohne das Gepränge, das der Buchmarkt und das Feuilleton manchmal mit sich bringen, um Ohnmacht bzw. Aufmachung (Verlag, Buchhandel) oder Macht (Feuilleton) zu demonstrieren. Ich habe mich für die Flüchtigkeit entschieden, was meinen Text betrifft." (Jelinek 2008b) Sie betont darin eine auktoriale Entscheidung gegen Verlag und professionelle Kritik. Inszeniert wird die Online-Publikation damit auch als eine Geste der Freiheit, die – vier Jahre nach dem Erhalt des Literaturnobelpreises – indes nicht mehr allzu viel Radikalität behaupten kann. Im Gegenteil: In dieser Positionierung einer erfolgreichen Autorin gegen den Markt offenbart sich die von Pierre Bourdieu analysierte doppelte Ökonomie des autonomen kulturellen Feldes in aller Deutlichkeit,⁴⁵ in der das Buch als Objekt ohne Handelswert, vor allem aber als konzeptionelle Form eine entscheidende Rolle spielt. Denn Jelinek entzieht sich hier zwar der Ökonomie des Buchmarktes, setzt in der symbolischen Ökonomie der Kunst aber wiederum auf die konzeptionelle Form des Buches. Daher wird der Text auch im Feuilleton der FAZ besprochen, obwohl es sich hier um ein Buch handle, "das gar kein Buch ist,"⁴⁶ und zwar nicht zuletzt deshalb, "weil es nicht gedruckt und gebunden, sondern allenfalls ausgedruckt wird" (Spiegel 2008).

Doch selbst gegen die Möglichkeit, dass die individuellen Leser*innen selbst private Ausdrucke anfertigen, verwehrt sich Jelinek in den Anmerkungen noch, denn *Neid* sei ein Bildschirm-Buch.⁴⁷ Und tatsächlich schrieb sie zunächst einen Blog, organisierte die ursprünglich in Fortsetzung erschienenen Textteile dann aber in

⁴¹ In Jelinek 2008, Kap. 1, Abs. 19, wird das Entsorgen von Text explizit anhand der vortypographischen Technik des Löschens von Kreide auf der Tafel vorgeführt.

⁴² Passig 2022, min. 4:10–4:20. Eine Szene realen und momenthaften Verlusts von Text im Internet präsentiert etwa Pflock 2022: 215.

⁴³ Vgl. die Online-Fassung Jelinek 2008, und das Gesamt-pdf, Jelinek 2008a.

⁴⁴ Vgl. dazu Schumacher 2003.

⁴⁵ Für Bourdieu 1999: 134, steht das Kunstwerk im emphatischen Sinn "außerhalb der gewöhnlichen Logik der gewöhnlichen Ökonomie".

⁴⁶ So schon Jelinek 2008b.

⁴⁷ Auf die Problematik der Hörbuchfassung (BR 2011), die Pinto 2017 aufwirft, kann ich hier nicht eingehen.

einer Kapitelstruktur, die sie paratextuell der Gattung des Romans zuordnete und – beinahe hypertroph – auch formelhaft abschloss. Denn der Text schließt mit dem fett gesetzten Wort "Ende", was sich zunächst als performative Geste des Abschlusses verstehen lässt, als Entscheidung gegen die im Webspaces permanent gegebene Option des Fort- und Umschreibens.⁴⁸ Unterhalb folgt noch die Aufforderung: "Unvollständige oder fehlerhafte Sätze bitte (jeder für sich selbst) ergänzen bzw. korrigieren!" (Jelinek 2008) Damit ist zum einen auf das Fehlen der verlegerischen Arbeit des Lektorierens und Korrigierens verwiesen,⁴⁹ die an die individuellen Leser*innen delegiert wird und diese zugleich als imaginäre Gemeinschaft erscheinen lässt. Zum anderen verweist sie aber auch auf die geringe Sorgfalt, die auf den nicht-buchförmigen Text verwendet wurde, und markiert damit auch einen symbolischen Unterschied. Selbst hier wird der Text noch fortgesetzt, indem unter einer in Klammern eingefügten Danksagung ganz am unteren Ende der Seite noch das Datum der Fertigstellung steht ("24.4.2008"), mit dem indes die Geste des Abschlusses nicht einfach verdoppelt, sondern gleichsam aufgehoben wird. Vorgeführt wird darin ja gerade, dass das geschriebene "Ende" keineswegs das Ende des Schreibens bedeutete, sondern auch danach noch zumindest peritextuelle Arbeit erfolgte.⁵⁰ Auch darin macht das Fehlen der materiellen Buchform die Komplexität der Werkfunktion sichtbar. Das wird noch dadurch verdeutlicht, dass Jelinek ihren Leser*innen zwar explizit das Recht zugesteht, den Roman (freilich nur ihr individuelles digitales Exemplar) zu löschen,⁵¹ nicht aber, ihn zu verbreiten. Denn während die Leser*innen sich auf die radikalste Weise von dem Text trennen können, darf der Roman dem juristisch fragwürdigen Copyrighthinweis zufolge "ohne ausdrückliche Erlaubnis in keiner Form wiedergegeben oder zitiert werden".⁵² Der Privatroman mag folglich zum Abfall tendieren und er darf sogar auf Exemplarebene vernichtet werden, auf urheberrechtlicher und autorschaftlicher Ebene bleibt er aber ein konzeptionell buchförmiges Werk.

Dieses komplexe und bisweilen widersprüchliche Verhältnis scheint mir in der Textkultur der Gegenwart von einiger Bedeutung und zugleich ein lohnendes Untersuchungsfeld zumal einer buch- und literaturwissenschaftlichen Forschung, der ihr traditionell bevorzugter Gegenstand mutmaßlich abhandenzukommen droht. Insbesondere die Beziehung von sukzessiver Online-Publikation mit Aktualitätsbezug zur konzeptionellen Buchform bildete in den letzten Jahren eine große Vielfalt an Erscheinungsformen aus. Dabei ist dieses Verhältnis auch dort interessant, wo die Texte nicht wie bei Jelinek virtuellen Abschluss im Digitalen suchen, sondern – zumindest zeitweilig – in gedruckte Bücher münden. Auf Anregung der Wiener Tageszeitung *Der Standard* begann Marlene Streeruwitz im Frühling 2020, während des ersten Lockdowns, Fortsetzungen eines Textes auf ihrer Website zu publizieren, der eigentlich ein Corona-Tagebuch hätte sein sollen. Sie habe aber "beschlossen, dass das ein Roman wird, weil äh ich mir gedacht hab, wer soll sich für

⁴⁸ Tatsächlich lassen sich etwaige Änderungen nur durch häufige Sicherungen und anschließende Fassungsvergleiche ausschließen.

⁴⁹ Ohne konkreten Beleg behauptet Strigl 2013: 119, es "stimmt nicht," dass der Text die Leser*innen in die Rolle von Lektor*innen dränge, denn "*Neid* ist sehr wohl lektoriert."

⁵⁰ Damit ist ein grundsätzlicher Zweifel an der performativen Kraft der Aussage grundgelegt. Die Frage, ob der Begriff des Peritextes für digitale Publikationsformen umstandslos anzuwenden ist, kann an dieser Stelle nur aufgeworfen, nicht aber abschließend beantwortet werden.

⁵¹ Jelinek 2008b schlägt als Umgangsweise mit ihrem Text explizit vor: "Sie können es fressen oder sofort wieder wegschmeißen".

⁵² So der in roten Buchstaben gesetzte Disclaimer auf Jelineks Website, <https://www.elfriedejelinek.com/>, zuletzt 23.10.2023.

ein Tagebuch von mir interessieren, ich äh les' es ja selber nicht."⁵³ Zugleich deutet die Gattungswahl schon auf den werkhafte Abschluss voraus, da Streeruwitz, wie sie in einem anderen Gespräch erklärte, jedes Mal "den absolut endgültigen Roman" schreiben wolle (Streeruwitz u.a. 2021, min. 9:58–10:00).

Die Ankündigung stellte dann auch expliziten Bezug zu einer von ihr selbst begründeten Roman-Subgattung her: "Im Stil der Wahlkampfromane erscheint jeden Donnerstag eine neue Episode des Covid19 Romans auf der Website."⁵⁴ Mittlerweile sind diese Fortsetzungstexte online nicht mehr verfügbar – sie sind als digitale Texte zu jenem Abfall geworden, den Jelinek phantasiert. Ganz im Unterschied zu Wahlkampfromanen (2006/2016), die sie selbst als intertextuelle Referenz aufruft, erschien der Covid19-Roman allerdings im Oktober 2020, also nur gut ein halbes Jahr nach dem ersten Posting, als Buch mit dem Titel *So ist die Welt geworden*.⁵⁵ Das ist in zweifacher Hinsicht aufschlussreich. Zum einen fielen, wie sie mehrfach betont hat, durch die Pandemie ihre "Einkünfte aus, mehr als 30 Lesungen wurden abgesagt."⁵⁶ Daher ist es nicht mehr nur die konzeptionelle Wahl der Romanform im Vorfeld des Schreibens, die hier die Entscheidung für das gedruckte Buch motiviert, sondern auch die Frage des Einkommens – und das markiert aufs Entschiedenste die Differenz zu Jelineks Privatroman.

Damit ist bereits zum zweiten Aspekt übergeleitet, der das Projekt ungewöhnlich macht, denn das Buch erschien gerade nicht bei Streeruwitz' Stammverlag Fischer, durch den er sofort Aufmerksamkeit und Reichweite erhalten hätte, sondern im Wiener Kleinverlag Bahoe Books. Die Gründe dafür sind nicht ganz klar, auffällig ist aber, dass das Buch durch seinen geprägten Leineneinband und die Banderole ungewöhnlich gut ausgestattet ist, wodurch ihm als Objekt und folglich auch symbolisch ein hoher Wert zukommt. Ein weiterer Grund für die Entscheidung gegen den Stammverlag lag wohl auch in den unterschiedlichen Produktionsrhythmen. Denn die Programmplanung eines Großverlags wie Fischer hätte wohl eine wesentlich längere Vorlaufzeit bedingt, was dem Wunsch entgegengestanden hätte, das stark gegenwartsbezogene Projekt möglichst zeitnah zu publizieren. Die prekäre Existenz eines eminent aktuellen und genuin digitalen Textes initiierte so die Verbindung eines randständigen Kleinverlags und einer international akklamierten Autorin.

Dass von einer solchen Verbindung nicht nur der Verlag profitiert, deutet auch Kathrin Passig in ihrer 2018 in Graz gehaltenen Poetikvorlesung an. Bringen Schreibende ein Buch mit, so schreibt sie, dann sei es "viel unübersehbarer, dass es sich um Richtige Autoren™ handelt[]", als wenn man "über irgendwas im Netz Veröffentlichtes" rede (Passig 2019: 103f.). Das Buch ist somit offensichtlich Ausgangspunkt einer ganzen Kette von textkulturellen Umgangsweisen, die nicht zuletzt aus Schreibereien Literatur machen. Die Buchform ist damit zugleich eine Umgangsweise mit einer ständig drohenden Gefahr, indem *digital content* notorisch dazu tendiert, (in Anlehnung an einen Begriff von Martin Mulsow) 'prekäre', bedrohte Literatur zu sein (Mulsow 2012). Verlage ermöglichen über den Mehrwert ihres

⁵³ Streeruwitz 2020, min. 6:29–33: "Da hab ich beschlossen, dass das ein Roman wird, weil äh ich mir gedacht hab, wer soll sich für ein Tagebuch von mir interessieren, ich äh les' es ja selber nicht."

⁵⁴ Website der Autorin, <https://www.marlenestreeruwitz.at/werk/so-ist-die-welt-geworden/>, zuletzt 23.10.2023.

⁵⁵ Auch das verweist auf eine intertextuelle Reihe mit "So ist das Leben. Der Fortsetzungsroman zum Wahlkampf" (2006) und "Wahlkampfroman 2016. 'So wird das Leben.'" (2016).

⁵⁶ Pausackl 2020. Im November 2020 verwendet sie im Interview mit dem *Profil* – etwas dramatischer als nötig vielleicht – die Formulierung: "absolute existenzielle Auslöschung" (Streeruwitz 2020a).

etwaigen Prestiges und die häufig sehr stabilen Vertriebswege hinaus auch eine Trennung von Vermarktung und Kunst, mithin die Reklamation künstlerischer Autonomie.⁵⁷ Selbst die vom Verlag vertriebenen Digitalformate halten diese Trennung aufrecht, während Autor*innen für digitale Self-Publishing-Bücher auf der eigenen Website nur ein Honorar bekommen, wenn der Text per Paywall gesichert ist oder Werbung vorgeschaltet wird. Beides stellt ein Problem für die langwierig etablierte doppelte Ökonomie dar, die die Autonomie des kulturellen Feldes begründet, und sie kann auch durch Self-Publishing-Plattformen wie lulu.com oder Amazon nicht vollständig aufgehoben werden.⁵⁸ Solange das Kaschieren ökonomischer Interessen von Bedeutung ist und die literarische Wertschöpfung daher delegiert werden muss, braucht es die Anbindung an externe Vertriebsnetze,⁵⁹ deren Analyse sich auch in der digitalen Welt nur als Textkulturgeschichte betreiben lässt. Dass das Buch als materielle wie konzeptionelle Form auch Teil der gegenwärtigen Textkultur und nicht nur ein sperriges Relikt überkommener Zeiten ist, wird nicht zuletzt an den Konsequenzen sichtbar, die die radikale Emanzipation der Literatur etwa von verlegerischen Vertriebswegen im Internet mit sich bringt. Gewiss verfügt die Digitalkultur über neue Kommunikationsmittel und Publikationsformen, und ebenso sicher ermöglicht sie auch neue Schreibweisen.⁶⁰ Ohne die kulturbetrieblichen Vermittlungs- und insbesondere Konsekrationsinstanzen wird aber die Legitimität bzw. die Reichweite der kritischen Urteile zweifelhaft, über die sie sich eigentlich im Feld hätten verorten lassen sollen. Laienrezensionen, die sicherlich eine wichtige Rolle für Kaufentscheidungen spielen und auf diesem Weg auch zur Geschmacksbildung beitragen, stellen einen zentralen Aspekt des Online-Buchhandels dar, sie unterscheiden sich aber nicht nur in ihrer Form und in ihren Wertungskriterien deutlich von der professionellen Kritik, sondern sind auch in sich sowohl formal als auch funktional sehr inhomogen. Grundsätzlich kann man zwar festhalten, dass "Amazon-Kundenrezensionen sich als relative kurze, offen subjektiv wertende Äußerungen beschreiben lassen" (Rehfeld 2017: 240), man wird aber zugleich ergänzen müssen, dass diese Urteile gar nicht so individuell sind, sondern durchaus im geteilten Referenzrahmen einer "Stilgemeinschaft" geäußert werden, der Effekt der typischen "Selbstreferenz populärer Kulturen" ist (Venus 2013: 67). Dennoch funktionieren diese Besprechungen schon deshalb anders als die der Feuilletons, weil sie nicht auf der Anerkennung des kulturellen Werts des besprochenen Textes basieren.⁶¹ Während bereits die Auswahl eines Textes für eine

⁵⁷ Es ist klar, dass das nicht einfach mit 'echter' Unabhängigkeit gleichgesetzt werden kann. Vgl. Wolf 2010: 211f.

⁵⁸ Das gilt freilich weniger oder nicht für Texte, die ohne den Anspruch veröffentlicht werden, Kunst zu sein, wie sie auf diesen Plattformen häufig zu finden sind. Dass insbesondere Amazon durch Reichweite und Preisgestaltung zunehmend auch an der Geschmacksbildung mitarbeitet, zeigt McGurl 2021.

⁵⁹ Selbst der Frohmann-Verlag, der sich explizit einer Grundhaltung verschreibt, die "das Digitale als Haltung" versteht, "zu der gehört, nicht vom Format her zu denken und für jede Idee, jedes Konzept, jeden Inhalt das passende Medium zu finden," versteht sich zuletzt emphatisch als Verlag in seiner Mittlerrolle (<https://frohmannverlag.de/pages/der-verlag>, zuletzt 23.10.2023). Komplizierter wurde diese Rolle in letzter Zeit durch die Anforderung, "Inhalte nicht mehr über standardisierte, für jeden Empfänger voll identische Objekte bereitzustellen, sondern insofern eine Dienstleistung anzubieten, als die Leistung erst durch Integration des Rezipienten (oder seines Endgeräts) in den Prozess ihrer Erstellung entsteht" (Hagenhoff 2015: 386).

⁶⁰ Vgl. etwa Penke 2022.

⁶¹ Schücking 1961: 35, konstatierte, dass die unabhängige Distinktion einiger Kritiker und bestimmter Autor*innen zu einer selbstverstärkenden Annäherung führen kann, indem "jede dieser durch

Besprechung im traditionellen Feuilleton protokanonisierende Funktion ausübt, ist die Praxis der Online-Rezension flach. Punkte der Intensivierung ergeben sich dabei nicht aufgrund des symbolischen Gewichts einzelner Akteure,⁶² sondern durch quantitative Verdichtung. Dadurch tendieren sie indes auch zur Hermetisierung. Wo Texte nicht mehr über Verlage und Buchhandel vertrieben werden oder wo die Konsekrationsinstanzen, die über ihren kulturellen Wert entscheiden, selbst nicht mehr ausreichende Legitimität zugesprochen oder zumindest Aufmerksamkeit bekommen,⁶³ setzen Partikularisierungsbewegungen ein. So geht es in den Kommentaren zu Plattformpoesie häufig um die "Mitteilung an die Community, an Gleichgesinnte, an Gleichfühlende, die ihre affektive Resonanz auf dieselbe Weise artikulieren. 'What we all feel' als Einzelaussage ist eine leere Behauptung, in der Vielzahl von Likes und bestätigenden Kommentaren erst gewinnt sie ihre Validität."⁶⁴ Daher muss man bisweilen Teil eines bestimmten Kreises, einer Fan-Bubble sein, um regelmäßig auf der Homepage einer Autorin vorbeizuschauen oder – was meist einfacher ist – ihr auf Social-Media-Plattformen zu folgen, damit man neue Texte überhaupt zu Gesicht bekommt⁶⁵ und – viel wichtiger noch – sie im passenden Setting verstehen kann.⁶⁶

Es ändert sich hierin etwas Strukturelles. Denn eine der folgenreichsten Errungenschaften der Buchkultur lag in der Etablierung von Messkatalogen und dann vor allem seit dem 18. Jahrhundert von Rezensionszeitschriften, die ja nicht nur der Bewertung, sondern auch der Verzeichnung und Vermittlung von neuen Publikationen dienten – nur solange freilich, wie sie in Buchform erschienen. Insbesondere die Rezensionszeitschriften sind damit nicht allein Quellen der Verlags- und Verbreitungsgeschichte von Büchern, sondern auch – historisch betrachtet – ein Vehikel zur weiteren Aufwertung des Formats und zugleich eine Heuristik zum besseren Verständnis der konzeptionellen Buchform. Denn die Koppelung von Ankündigung, kritischem Diskurs und vorrangig buchförmiger Publikation ist bis heute zentral, wenngleich sich die Struktur dieser Beziehungen verändert hat. Diese gleichsam tektonische Verschiebung zeigt sich etwa darin, dass sich die Aufmerksamkeit für einzelne Texte und Autor*innen in bestimmten, oft ohnehin der relativen Homogenität und Dichte einer "Stilgemeinschaft" unterworfenen Zirkeln noch

den Gegensatz zur Umwelt zusammengehaltenen Gruppen [...] eine Art 'gegenseitige Bewunderungsschule'" bilde.

⁶² Wie es über Jahrzehnte hinweg etwa Marcel Reich-Ranicki in der FAZ und in unterschiedlichen Fernsehformaten einsetzte.

⁶³ Anders funktionieren die kritischen Kommunikationsformen auf Social-Media-Plattformen, wobei in letzter Zeit vor allem Instagram und TikTok wichtig geworden sind. Einzelne Kanäle, die dort einflussreich geworden sind, verfügen zum Teil über sehr große Reichweite, und ihre Urteile werden innerhalb der Community auch ernst genommen und hochgeschätzt. Auch deshalb wird nach Groß / Hamel 2022: 14, "mit Blick auf die Literatur im Umkreis der sozialen Medien [...] die Betrachtung der technischen Interaktionen und des Einflusses der Plattform-Algorithmen, die die Stilbildung mitsteuern, an Relevanz gewinnen."

⁶⁴ Penke 2022: 83. Es bedarf nach Baßler / Drügh 2021: 70, der Zugehörigkeit, um "den angesonnenen Stil zu 'getten'".

⁶⁵ Saša Stanišić hat bisweilen in (mittlerweile nicht mehr verfügbaren) Tweets kleine Texte veröffentlicht, die als Vorarbeiten oder Ideen zu (oft nie geschriebenen) Texten präsentiert wurden. Die Funktion changiert dabei zwischen Popularisierung, Leser*innenbindung und Elitisierung eines bestimmten Rezipientenkreises.

⁶⁶ Denn, so Groß / Hamel 2022: 2, für "die Literatur bringt das digitale, vernetzte Schreiben nicht nur neue Textformen, sondern auch neue Kontexte hervor."

algorithmisch erhöht,⁶⁷ während dieselben Texte und Akteure in anderen Kreisen nur eine untergeordnete Rolle spielen: In die Timelines werden nicht variante, sondern ähnliche Inhalte gespült.

Eine wesentliche Grundanforderung kultureller Felder, die in der Distinktion gegenüber konkurrierenden Einsätzen besteht, fordert somit auch weiterhin ihr Recht. Diese Abgrenzungen erfolgen selbstverständlich nicht allein über ästhetische Differenzen, sondern auch über die Reklamation von Neuheit,⁶⁸ worin eine der zentralen Strategien digitaler Literatur liegt. Wenn etwa Hannes Bajohr sein neuestes Projekt (*Berlin, Miami*) vollmundig als "KI-Roman" ankündigt,⁶⁹ liegt darin ein innovatorischer Gestus, der von der Verlagsankündigung noch bis zu jenem Grad gesteigert wird, wo der Text "der Literatur gänzlich neue Rahmen steckt."⁷⁰ Auf die Frage, welcher Name an der Autorposition stehen werde, sein eigener oder derjenige der KI, antwortet Bajohr mit einem bezeichnenden Selbstwiderspruch: Er "glaube nicht, dass Computer Künstler sind, und zwar prinzipiell nicht", dennoch sieht er als "eine Frage gesellschaftlicher Anerkennung: Computer müssten Akteursstatus haben, um Kunst zu machen." (Bajohr 2023) Er konstatiert damit die paradoxe Form einer prinzipiellen Differenz, die sich indes durch eine bloße Veränderung der sozialen Anerkennung verändern lässt – womit nicht allein ein Widerspruch formuliert, sondern zugleich die Logik feldinterner Distinktionsgesten ziemlich präzise umrissen ist.

Dass der Text im renommierten Verlag Matthes & Seitz erscheint, führt darüber hinaus vor, wie wenig die Nähe zu Verlagen und ihrer Infrastruktur nicht digitale Literaturformate verhindert. Diese Umgebung kann sie bisweilen auch fördern und sogar die Reflexion über die Buchform anstoßen. Als Jo Lendle 2014 vom DuMont-Verlag zu Hanser wechselte, folgte ihm Tilman Rammstedt, für den er gleich ein aufsehenerregendes Einstandsprojekt hatte. Rammstedt sollte, so wurde es bald auch öffentlich angekündigt, zwischen dem 11. Januar und dem 8. April 2016 jeden Tag ein etwa zweiseitiges Kapitel zu einem Roman verfassen, der schon für 9. Mai als Buch angekündigt war. Der Termin wurde zwar nicht ganz eingehalten,⁷¹ das Projekt aber dennoch vor den Augen der Öffentlichkeit realisiert. Rammstedt schrieb nicht nur sein Pensum, es wurde auch täglich frühmorgens als E-Mail verschickt, per Emoji-Feed über WhatsApp zusammengefasst und auch in vom Autor selbst eingelesenen Audiofiles bereitgestellt. Worum es mir dabei geht, ist weniger die Fortsetzungsstruktur, die ja bekannte analoge Vorläufer hat, sondern die spezifische Medialität der Mehrfachvermittlung, die – und das markiert eine Differenz – nicht vom Autor alleine in dieser Form bewerkstelligt werden könnte. Den reibungslosen Ablauf koordinierte ein ganzes Team von Verlagsmitarbeiter*innen, die auch einen Begleitchat moderierten, in dem von den Lesern diskutiert, aber auch insofern produktiv mitgearbeitet wurde, als sie Playlists als Soundtrack zu den Fortsetzungen erstellten. Die Kosten sollten aber nicht nur durch die – verlegerisch riskante – Hoffnung auf den Buchverkauf gedeckt werden, um täglich dabei sein zu können, musste man ein Abo für acht Euro abschließen.⁷² Dafür wurde bereits im Vorfeld

⁶⁷ Zugleich gibt es ein paralleles Phänomen, das ein starkes Popularitätsgefälle erzeugt: "Aufmerksamkeitserfolge führen zu erhöhter Sichtbarkeit, während die unsichtbaren Hintergrundprozesse das Nicht-Populäre diskriminieren. Der Algorithmus kennt kein Mitleid" (Penke 2022: 100).

⁶⁸ Vgl. schon Groys 2007.

⁶⁹ Siehe den Post vom 15.10.2023, <https://twitter.com/hannesbajohr/status/1713519337745613171>.

⁷⁰ Vgl. <https://www.matthes-seitz-berlin.de/buch/-berlin-miami.html?lid=1>, zuletzt 23.10.2023.

⁷¹ Das Buch erschien letztlich am 25.7.2016.

⁷² Laut dem Spiegel-Interview von Felix Bayer hatte Rammstedt einen normalen Buchvertrag, das Abo wurde nicht eigens berücksichtigt. Vgl. Rammstedt 2016.

eine Crowdfundig-Page, die hier als modernes Pendant zur Subskription erscheint, auf startnext.com eingerichtet.

Am Ende lasen rund 2000 Abonnenten mit, und neben dem Hardcover bei Hanser erschien wenig später auch eine Taschenbuchausgabe bei Rowohlt. Das Projekt war also ein Erfolg, allerdings auch kein zufälliger. Das lag zum einen am Autor. Auf die Frage, ob er nicht Angst habe, man könnte *Morgen mehr* als 'Spaßprojekt' auffassen, unter dem der Ruf des Hanser-Verlags leiden würde, antwortete Lendle: "Wer Tilman Rammstedts bisherige Romane kennt, die hochgelobt und preisbehaftet sind, zweifelt nicht an ihrer Wirkmacht und Kunstfertigkeit. Sie sind alle unter abenteuerlichen Bedingungen entstanden. Diesen Prozess machen wir jetzt transparent." (Lendle 2015) Das ästhetische Argument einmal beiseite genommen, kalkulierte der Verleger von Beginn an mit der "Wirkmacht" seines Autors. Der Verlag selbst sorgte aber durchaus auch für einen Text, der erfolgreich sein konnte, denn, wie Lendle angibt, wurde jedes Tageskapitel "vor der Veröffentlichung selbstverständlich lektoriert" (Lendle 2015).

4 Der Moment des Buches

Ein wenig könnte *Morgen mehr* an Handkes Manuskript-Roman erinnern. Immerhin werden beide sukzessive nach Tagespensum verfasst und sind von Beginn an auf die Buchform orientiert. Doch Rammstedt verfasste einen digitalen Roman in dem Sinn, dass er tief in einer Kultur der Digitalität verwurzelt ist. Noch eines ist bemerkenswert, nämlich die große Involviertheit des Verlags, und zwar von Anfang an. Gerade in der Buchform treffen sich also die beiden Texte, für die die Grenze zwischen analog und digital nicht dezisiv ist. Ihre Differenz liegt vielmehr in den schreibpraktischen, verlegerischen und popkulturellen Einbettungen. Meine Beispiele sollten die Heterogenität der Erscheinungsweisen des Buches und zugleich einige buch- und literaturwissenschaftliche Herausforderungen aufzeigen. Wenn man den Kodex in der Digitalkultur tendenziell von seiner materiellen Erscheinungsform löst, stellt sich die theoretisch ebenso weitreichende wie vielversprechende Frage, wann ein Text eigentlich zum Buch wird. Wiederum bietet sich hierfür der Blick auf die Optionen deklarativer Abschlüsse an. Diese können wie bei Handke im Manuskript oder wie bei Jelinek in der digitalen Skriptur vollzogen sein, sie können aber auch wie bei Streeruwitz durch die Fixierung des Digitalen im Druck geschehen oder wie bei Rammstedt im Voraus festgelegt sein.

Wobei: Rammstedts Buch orchestriert unterschiedliche Enden, und das Buch, das zwar inhaltlich ungewiss war, aber dennoch von Anfang an feststand, wird darin gleichsam pluralisiert. Man kann den multimedialen Fortsetzungsroman und das Buch schlecht kollationieren, weil die digitalen Inhalte mittlerweile nicht mehr verfügbar sind; sie unterscheiden sich aber, soweit ich aus der Erinnerung sagen kann, inhaltlich höchstens marginal. Bemerkenswerterweise verschleiert das Buch seine Abstammung aus dem mit großem Werbeaufwand popularisierten Digitalprojekt, indem direkt über dem schon aus juristischen Gründen notwendig faktualen Impressum eine andere Herkunftserzählung platziert wird: "Zuerst erschienen unter dem Titel 'Wie ~~ieh~~ alles hätte werden können' im Selbstverlag (Notizheft liniert, starke Gebrauchsspuren, Paris o.J., Auflage: 1). Name und Wohlergehen des Autors konnten nicht ermittelt werden."⁷³ Dieser Verweis ist nicht Teil des Romantexts, sondern Teil des Faktualität suggerierenden verlegerischen Paratextes. Hochinteressant sind die vielen Abweichungen wie die Wiedergabe der gestrichenen

⁷³ Vgl. das unpaginierte Impressum am hinteren Schmutztitel.

Variante im Titel oder der Hinweis auf das unbekanntes Befinden des Autors, vor allem aber die Thematisierung der Materialität: Ein im Selbstverlag in 1. Auflage, also mit Aussicht auf eine Neuauflage, *veröffentlichtes* Notizheft. In der Imagination des Manuskriptbuches drängt sich der Vergleich mit Handke wieder auf, nämlich als zwar spielerische, aber dennoch wirksame Bezugnahme auf einen symbolischen Wert der Buchform. Sichtbar werden solche Affinitäten, die Symboliken und Umgangsweisen mit realen wie virtuellen Materialitäten nur in der Reflexion auf das Buch als konzeptionelle Form.

Denn das Buch meint nicht allein das Medium, das durchgeblättert werden kann (wie Harun Maye postuliert),⁷⁴ es ist aber auch nicht stets identisch mit der Vorstellung von Abgeschlossenheit oder Werkhaftigkeit. Das Buch als konzeptionelle Form behauptet in der Digitalkultur seinen Wert, indem es eine bestimmte Weise der stillgestellten Werkpräsentation markiert, die sich durch ihre diskursive Anschlussfähigkeit auszeichnet – und sich damit nicht zuletzt auch als Vehikel der symbolischen Konstitution von Autorschaft eignet. Dass wesentliche Aspekte dieser Leistungsfähigkeit aus der typographischen in die digitale Kultur prolongiert werden, zeigt auch an, dass das Buch schon vorher mehr war als nur eine bestimmte Art der Materialisierung oder Verbreitung von Texten. Die anhaltende Erfolgsgeschichte des Buches gründet offenbar nicht zuletzt in seiner konzeptionellen Form.⁷⁵

Bereits vor gut zwanzig Jahren bemerkte Ursula Rautenberg das "Fehlen einer ausgearbeiteten Theorie des Buches" (Rautenberg / Wetzel 2001: 42), und es gibt sie schon deshalb bis heute nicht, weil die Herausforderungen der Digitalkultur erst jetzt in einer Weise an uns herantreten, die unter anderem die materialitätsgeschichtliche, die praxeologische oder die diskurshistorische Reflexion auf bestimmte grundlegende Funktionen der Buchform ermöglichen. Die spannungsreichen Übergangszonen zwischen analogen und digitalen Büchern fordern in ihrer Komplexität eine interdisziplinäre Analyse und können so die ausstehende Theoriebildung innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung neu anstoßen, die nicht zuletzt Zentralkategorien wie (kollektive) Autorschaft und die Grenze zwischen Text und Werk betreffen. In der digitalen Gegenwart lassen sich daher auch alte Fragen noch einmal neu stellen – nicht um sie einfach zu beantworten, sondern um zukünftige Forschungsgebiete zu eröffnen. Unter die grundlegendsten und wichtigsten zählt vielleicht auch: Was ist ein Buch?

Bibliographie

Angele, Michael u.a. (2010²): "Paratext", in: Schütz, Erhard u.a. (Hg.): *Das Buch-MarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2., durchges. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 289–292.

Bajohr, Hannes (2022): *Schreibenlassen. Texte zur Literatur im Digitalen*. Berlin: August.

Bajohr, Hannes (2023): "'Unser Verständnis von Text wird sich fundamental verändern'. Interview mit Peter Neumann", in: *Zeit Online*

⁷⁴ Maye 2019: 24. Vgl. jetzt auch Bickenbach 2023.

⁷⁵ Die Bedeutung der 'bookishness' für postdigitale Umgangsformen, die in den letzten Jahren auch von der Forschung betont wurde, soll damit nicht bestritten, sondern ergänzt werden.

[<https://www.zeit.de/kultur/2023-04/hannes-bajohr-kuenstliche-intelligenz-literatur/komplettansicht>, 23.10.2023].

- Barner, Ines (2021): *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*. Göttingen: Wallstein 2021.
- Bartelmus, Martin / Nebrig, Alexander (2022): "Schriftlichkeit und die Agentialität der Schrift. Eine Einleitung", in: dies. (Hg.): *Schriftlichkeit. Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift*. Bielefeld: transcript, 7–37.
- Baßler, Moritz / Drügh, Heinz (2021): *Gegenwartsästhetik*. Göttingen: Konstanz University Press.
- Benne, Christian (2015): *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp, 133–153.
- Bickenbach, Matthias (2023): *Bildschirm und Buch. Versuch über die Zukunft des Lesens*. Berlin: Kadmos.
- Bosse, Heinrich (1981): *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn u.a.: Schöningh.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brinkman, Bartholomew (2009): "Making Modern Poetry: Format, Genre and the Invention of Imagism(e)", in: *Journal of Modern Literature* 32/2, 20–40.
- Catani, Stephanie / Kleinschmidt, Christoph (Hg.) (2024): *Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Chartier, Roger (1994): *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Stanford: Stanford University Press.
- Chartier, Roger (1997): *On the edge of the cliff. History, language, and practices*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Chartier, Roger (2013): "Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des lumières et réalités numériques", in: *Le français aujourd'hui* 178 (2012/2013), 11–26.
- Chartier, Roger / Stallybrass, Peter (2013): "What is a book?", in: Fraistat, Neil / Flanders, Julia (Hg.): *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 188–204.
- Dane, Joseph (2003): *The Myth of Print Culture. Essays on Evidence, Textuality, and Bibliographical Method*. Toronto u.a.: University of Toronto Press.
- Dane, Joseph (2012): *What Is a Book? The Study of Early Printed Books*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Ehrmann, Daniel (2016): "Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern", in: *editio* 30, 71–87.

- Ehrmann, Daniel (2022): "Zeitschriften als Medienformatierung. Zur Relationalität von Journalen, Texten und Bildern vom 18. bis zum 20. Jahrhundert", in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 47/2, 285–337.
- Ellis, Steve (1988): "The Punctuation of 'In a Station of the Metro'", in: *Paideuma. Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 17, No. 2/3, 201–207.
- Fellinger, Raimund (2009): "'Schreiben: Sich zur Ruhe setzen.' Die Entstehung von Mein Jahr in der Niemandsbucht", in: Kastberger, Klaus (Hg.): *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien: Zsolnay, 133–142, [Bildanhang 164–173].
- Foucault, Michel (2001): "Was ist ein Autor? (Vortrag) [1969]", in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Hg. von Defert, Daniel / Ewald, Francois unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Aus dem Franz. von Michael Bischoff u.a., Bd. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1003–1041.
- Frohmann, Christiane (2014): "'Digitales Publizieren sollte sich von der klassischen Buchkultur emanzipieren'. Gespräch mit Valie Djordjevic, 19.6.2014" [<https://i-rights.info/artikel/christiane-frohmann-digitales-publizieren-sollte-sich-von-der-klassischen-buchkultur-emanzipieren/23423>, 23.10.2023].
- Gehlen, Dirk von (2020): *Meme. Muster digitaler Kommunikation*. Berlin: Wagenbach.
- Gilbert, Annette (2019): "Die Zukünfte des Werks. Kleiner Abriss der Gegenwartsliteratur mit Blick auf die Werkdebatte von Morgen", in: Danneberg, Lutz / Gilbert, Annette / Spoerhase, Carlos (Hg.): *Das Werk. Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, 495–555.
- Grond-Rigler, Christine (2013): "Der literarische Text als Buch und E-Book", in: dies. / Straub, Wolfgang (Hg.): *Literatur und Digitalisierung*. Berlin, Boston: de Gruyter, 7–20.
- Groß, Pola / Hamel, Hanna (2022): "Neue Nachbarschaften: Stil und Social Media in der Gegenwartsliteratur", in: *Sprache und Literatur* 51, H. 125, 1–17.
- Groys, Boris (2007): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München: Hanser.
- Gschwandtner, Harald (2021): *Strategen im Literaturkampf. Thomas Bernhard, Peter Handke und die Kritik*. Wien u.a.: Böhlau.
- Hagenhoff, Svenja (2015): "Management von Content in den Kernprozessen der Produktion und Distribution", in: Krone, Jan / Pellegrini, Tassilo (Hg.): *Handbuch Medienökonomie*. Wiesbaden: Springer, 371–393.
- Hahn, Marcus (2013): "Undank. Thomas Bernhards Holzfällen (1984)", in: Binczek, Natalie / Bunia, Remigius / Dembeck, Till / Zons, Alexander (Hg.): *Dank sagen. Politik, Semantik und Poetik der Verbindlichkeit*. Paderborn: Fink 2013, S. 95–99.
- Handke, Peter (1994): *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. [5].
- Handke, Peter (1997): *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Handke, Peter (2002): *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Faksimile der Handschrift. Faksimile der Handschrift*. Salzburg: Stiftung Salzburger Literaturarchiv.
- Handke, Peter (2009): "'Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben'. Peter Handke im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle in seinem Haus in Chaville, 1. April 2009", in: Kastberger, Klaus (Hg.): *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien: Zsolnay, 11–30.
- Handke, Peter (2016²): *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt mit Herbert Gamper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [1990].
- Haslinger, Adolph (2002): "Peter Handke. In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Essay zum Faksimile der Handschrift", Beilage zu: Handke 2002, o.S.
- Hepp, Andreas (2020): *Deep Mediatization*. London, New York: Routledge.
- Huber, Martin / Lauer, Gerhard (2000): "Vorbemerkung", in: dies.: *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*. Tübingen: Niemeyer 2000, IX–XII.
- Jäger, Ludwig (2002): "Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik", in: ders. / Stanitzek, Georg (Hg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München: Fink, 19–41.
- Jelinek, Elfriede (2008): *Neid. Privatroman* [<https://www.elfriedejelinek.com/fneid1.html>, zu finden auch über das Hauptmenü in der Kategorie "Prosa", 23.10.2023].
- Jelinek, Elfriede (2008a): *Neid. Privatroman*, Gesamt-pdf [<https://www.elfriedejelinek.com/NEID.pdf>, 23.10.2023].
- Jelinek, Elfriede (2008b): "Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu 'Neid')", 21.6.2008/25.6.2008 [<https://www.elfriedejelinek.com/fanmerk.html>, zu finden auch im Hauptmenü in der Kategorie "Notizen", 23.10.2023].
- Kant, Immanuel (1797): *Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre*. Königsberg: Nicolovius.
- Kaufmann, Thomas (2022): *Die Druckmacher. Wie die Generation Luther die erste Medienrevolution entfesselte*. München: Beck.
- Kosch, Lukas / Stocker, Günther / Schwabe, Annika / Boomgaarden, Hajo G. (2023): "Bücher am Bildschirm. Empirische Befunde zu Leseerfahrungen und Lesepraktiken mit digitalisierter Literatur", in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* [<https://doi.org/10.1007/s41244-023-00294-2>, 23.10.2023].
- Lauer, Gerhard (2020): *Lesen im digitalen Zeitalter*. Darmstadt: wbg Academic.
- Lendle, Jo (2015): "Morgen mehr: Verleger Jo Lendle über die täglichen Romanhappen von Tilman Rammstedt. E-Mail-Interview" [<https://www.literaturcafe.de/morgen-mehr-verleger-jo-lendle-ueber-die-taeglichen-romanhappen-von-tilman-rammstedt/>, 23.10.2023].

- Lüder, Sven (2023): "Elfriede Jelineks digitale Autor:innenschaft. Eine Fallstudie zu *Neid* (2007/2008)", in: Wolff, Paul (Hg.): *Digitale Autor:innenschaft. Praktiken und Politiken schriftstellerischer Selbstinszenierung*. Bielefeld: transcript, 203–225.
- Maye, Harun (2019): *Blättern/Zapping. Studien zur Kulturtechnik der Stellenlektüre seit dem 18. Jahrhundert*. Zürich: diaphanes.
- McGurl, Mark (2021): *Everything and Less. The Novel in the Age of Amazon*. London, Brooklyn: Verso.
- McKenzie, D.F. (1999): *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meinert, Julika (2013): "Twitter als Literatur – total genial oder nur banal" [28. Dezember 2013], in: *Die Welt* [<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article123331985/Twitter-als-Literatur-total-genial-oder-nur-banal.html>, 20.10.2023]
- Morgenroth, Claas (2022): *Bleistiftliteratur*. Paderborn: Fink.
- Moser, Doris / Russegger, Arno / Drumm, Constanze (2011): "Vorwort", in: dies. (Hg.): *Neues vom Buch*. Innsbruck u.a.: Studienverlag.
- Mulsow, Martin (2012): *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Passig, Kathrin (2019): *Vielleicht ist das neu und erfreulich. Technik. Literatur. Kritik*. Graz, Wien: Droschl.
- Passig, Kathrin (2022): "Heute ist das Gestern von Morgen: Unsichtbares Digitales Schreiben" [https://www.youtube.com/watch?v=WhaMjEh_Q_0, 23.10.2023].
- Paulischin-Hovdar, Sylvia (2017): *Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek. Eine historiografische Untersuchung*. Wien u.a.: Böhlau.
- Pausackl, Christina (2020): "'Ich muss ganz neu anfangen'. Corona hat die Schriftstellerin Marlene Streeruwitz in eine fundamentale Krise gestürzt. Ihr bisheriges Werk zählt für sie nicht mehr", in: *Zeit Online* [<https://www.zeit.de/2020/53/marlene-steeruwitz-schriftstellerin-corona-krise-neuanfang>, 23.10.2023].
- Penke, Niels (2022): *Instapoetry. Digitale Bild-Texte*. Berlin: Metzler.
- Pflock, Magdalena (2022): "'nicht NUR Twitter & nicht NUR das Internet'. Prozesshaftes Schreiben mit und auf Sozialen Medien am Beispiel von Sarah Berger" in: Kreuzmair, Elias / Schumacher, Eckhard (Hg.): *Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*. Berlin, Boston: de Gruyter, 215–243.
- Pinto, Vito (2017): "Hörbuch oder Hörspiel? Zur radiophonen Realisation von Elfriede Jelineks *Neid*", in: Bung, Stephanie / Schrödl, Jenny (Hg.): *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Bielefeld: transcript, 85–101.

- Pound, Ezra (1913): "In a Station of the Metro", in: *Poetry. A Magazine of Verse*, April 1913, 12 [<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=12675>, 23.10.2023].
- Rammstedt, Tilman (2016): "'Cliffhanger machen erstaunlich viel Spaß'. Interview mit Felix Bayer", in: *Der Spiegel* [<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/tilman-rammstedt-im-interview-zu-morgen-mehr-cliffhanger-machen-erstaunlich-viel-spass-a-1073337.html>, 23.10.2023].
- Rautenberg, Ursula (2001): "Was ist ein Buch? – Ansätze zu einer Theorie der Buchkommunikation", in: Rautenberg, Ursula / Wetzel, Dirk: *Buch*. Tübingen: Niemeyer, 10–21.
- Rautenberg, Ursula (2006): "Das Buch in der Alltagskultur: Eine Annäherung an zeichenhaften Buchgebrauch und die Medialität des Buches", in: Delp, Ludwig (Hg.): *Das Buch in der Informationsgesellschaft. Ein buchwissenschaftliches Symposium*. Wiesbaden: Harrassowitz, 7–30.
- Rautenberg, Ursula (2010²): "[Art.] Buch", in: Schütz, Erhard u.a. (Hg.): *Das Buch-MarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2., durchges. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 63–69.
- Rautenberg, Ursula / Wetzel, Dirk (2001): *Buch*. Tübingen: Niemeyer.
- Rehfeld, Martin (2017): "'Ganz große, poetische Literatur – Lesebefehl!' Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Amazon-Rezensionen zu U- und E-Literatur", in: Böck, Sebastian u.a. (Hg.): *Lesen X.0. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart*. Göttingen: V & R unipress, 235–250.
- Renner, Paul (1922): *Typographie als Kunst*. München: Müller.
- Schücking, Levin Ludwig (1961): *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* [1923]. 3., neu bearb. Aufl. Bern, München: Francke.
- Schumacher, Eckhard (2003): *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schwabe, Annika / Brandl, Lukas / Boomgaarden, Hajo G. / Stocker, Günther (2021): "Experiencing literature on the e-reader: The effects of narrative texts on screen", in: *Journal of Research in Reading* 44/2, 319–338.
- Spiegel, Hubert (2008): "Frauen, Männer, Klischees. Jelineks Internetroman 'Neid'", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.5.2008 [<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/jelineks-internetroman-neid-frauen-maenner-klischees-1547082.html>, 23.10.2023].
- Spoerhase, Carlos (2018): *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein.
- Stalder, Felix (2016): *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp.
- Star, Susan L. / Griesemer, James R. (1989): "Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39", in: *Social Studies of Science* 19/4, 387–420.
- Stockinger, Claudia (2018): *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein.

- Streeruwitz, Marlene (2020): "Gespräch mit Wolfgang Paterno, Wien, Hauptbücherei am Gürtel, 19.10.2020" [https://www.youtube.com/watch?v=iSfs-wmpqv_Q, 23.10.2023].
- Streeruwitz, Marlene (2020a): "Gespräch mit Wolfgang Paterno, 23.11.2020", in: *Profil* [<https://www.profil.at/kultur/marlene-streeruwitz-ueber-den-corona-lockdown-wir-werden-zu-vieh-gemacht/401106576>, 23.10.2023].
- Streeruwitz, Marlene u.a. (2021): "Journal des Scheiterns. Ferdinand Lacina und Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Stefan Gmünder und Martin Prinz, 11.6.2021" [<https://youtu.be/zmHVIOOxruA>, 23.10.2023].
- Strigl, Daniela (2013): "Neid", in: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 119–124.
- UNESCO (1965): *Records of the General Conference. Thirteenth Session, Paris, 1964*. Paris: UNESCO.
- Venus, Jochen (2013): "Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie", in: Kleiner, Marcus S. / Wilke, Thomas (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden: Springer, 49–73.
- Warburg, Aby (2010): "Symbolismus als Umfangbestimmung", in: ders.: *Werke in einem Band*. Hg. von Treml, Martin / Weigel, Sigrid / Ladwig, Perdita. Berlin: Suhrkamp, 615–628.
- Wolf, Norbert Christian (2010²): "Literarisches Feld", in: Schütz, Erhard u.a. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. 2., durchges. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 210–213.