

Annette Gilbert

Vom Umbrechen in Zeiten des Umbruchs. Erkundung der Seite zwischen Analog und Digital

¹ Elisabeth Tonnard:
The Story of a Young Gentleman,
Leerdam 2011.

² Siehe oben
Einleitung, S. 29.

³ Carlos Spoerhase:
Gegen Denken?
Über die Praxis der
Philologie, in:
Deutsche
Vierteljahrsschrift
für Literaturwissen-
schaft und
Geistesgeschichte
89 (2015), S. 637–646,
Zitate S. 640, 642.
Spoerhase referiert
hier Peter
Stallybrass: Books
and Scrolls.
Navigating the Bible,
in: Books and
Readers in Early
Modern England.
Material Studies, hg.
v. Jennifer
Andersen, Elizabeth
Sauer, Philadelphia
2002, S. 42–79.

Zwischen der „Erfindung der Druckseite“ im 16. Jahrhundert und den im Folgenden diskutierten Beispielen postdigitaler Literatur der Gegenwart liegen knapp fünf Jahrhunderte Buch- und Literaturgeschichte. Die Phänomene ähneln sich aber darin, dass sie beide an den Rändern der Gutenberg-Epoche situiert sind. Wenn die ausgewählten Werke, die selbstredend nur einen kleinen Ausschnitt der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Buchmedium und seinen typographischen Dispositiven abbilden, ihren Ausgang im digitalen Medium nehmen, aber in der Printform enden, so geschieht dies nicht im Zeichen der Nostalgie und auch nicht im Kielwasser der um sich greifenden Fetischisierung des Buchs als Objekt, die unter dem Stichwort der ‚neo-analogen Renaissance‘ bereits kritisch diskutiert wird. Sie verstehen sich eher als Versuchsanordnungen, die die unübersichtliche und noch nicht verfestigte Gemengelage der Medien und Künste nach ihrer Digitalisierung zum Ausgang nehmen, das ‚alte‘, analoge Medium in Bezug auf die ‚neuen‘, digitalen Technologien noch einmal neu zu positionieren.

Textfluss und Lesefluss

In ihrem 350 Seiten umfassenden Taschenbuch *The Story of a Young Gentleman*¹ erzählt die niederländische Dichterin und Künstlerin Elisabeth Tonnard eine äußerst kurze Geschichte in sechs Sätzen. Eingebettet in diese ist aber einer der längsten Romane der Weltliteratur: Lev Tolstois *Krieg und Frieden* (*Vojna i mir*, zuerst 1869). Den ersten vier Sätzen von Tonnards Erzählung („Er kam an einem strahlenden Sommertag zur Welt. / Über die Jahre wurde er von den besten Köpfen seiner Generation unterrichtet. / Er steckte sich eine Blume ins Knopfloch und besuchte Restaurants. / Er las *Krieg und Frieden*.“) folgt tatsächlich der Text von Tolstois Roman: gesetzt in äußerst kleiner Schrift bei maximaler Ausdehnung des

Satzspiegels und unter Verzicht auf Kolumnentitel, Paginierung und jegliche Leerzeile.

Zelebriert wird so eine „Ästhetik der Dichte“², wie man sie aus der Frühdruckzeit kennt, als ein möglichst enger Buchstaben- und Zeilenverbund leitendes Gestaltungsprinzip war. Bei Tonnard dient sie allerdings der Herstellung eines Fließtextes, der den Akt der Lektüre der Figur aus der Rahmenerzählung imitiert, wobei die Leser von Tonnards Erzählung den Fortgang der Lektüre quasi ‚durch die Augen‘ der Figur mitverfolgen können. Diese Konstruktion setzt dabei eine bestimmte, insbesondere dem Genre des Romans vorbehaltene Lektürepraxis in Szene: die lineare, kontinuierliche Lektüre von der ersten bis zur letzten Seite, die typischerweise durch die Gestaltung des Textes als Fließtext konditioniert wird, der das harmonische Zusammenspiel von Textfluss und Lesefluss organisieren soll. Allerdings liegt dem ein Ideal von Lektüre zugrunde, das die Ausnahme, nicht die Regel ist – und zwar sowohl in „der alltäglichen Lektürepraxis des Laienlesers“ als auch in der des Philologen: „Auch in der Literaturwissenschaft liest man normalerweise nichts ‚wie einen Roman‘ – nicht einmal einen Roman.“ Ungeachtet dessen hält sich hartnäckig die Vorstellung, dass die ideale Lektüre eines Buchs die ununterbrochene von vorn bis hinten sei. Natürlich ist dies eine durchaus denkbare Form der Lektüre, wie sie insbesondere von so genannten Pageturnern favorisiert wird. Eigentlich handle es sich dabei aber um eine „perverse Gebrauchsform des Buches, die den Kodex wie eine Rolle benutze.“³

Letztlich kommt auch Tonnards Überzeichnung des diese Lektüreform begünstigenden Prinzips ‚Fließtext‘ nicht dagegen an, dass der Kodex vom Prinzip her ein Medium der diskontinuierlichen Lektüre ist. Die Kombination der Petit-Schrift mit breitem Satzspiegel minimiert zwar die Zahl der nötigen Zeilen- und Seitenum-

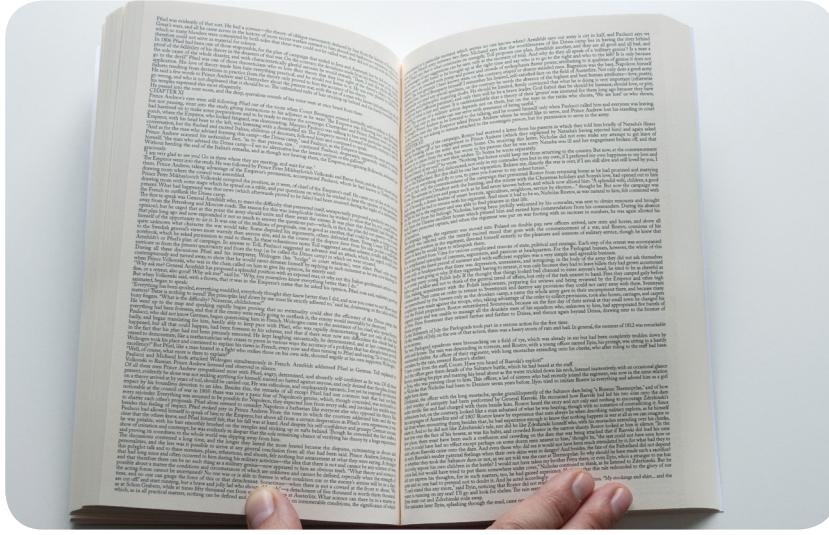


Abb. 101: In Tonnards Kurzerzählung liest die Hauptfigur Tolstojs Krieg und Frieden – und mit ihr lesen wir den Roman, denn er ist vollständig in Tonnards Buch eingeschlossen. (Tonnard, 2011)

brüche, verhindert diese aber nicht (Abb. 101). Das mediale Dispositiv des Kodex bringt es mit sich, dass mit dem Textfluss auch immer wieder der Lesefluss unterbrochen werden muss, wobei diese medial bedingten Umbrüche in Konkurrenz zur inhaltlichen Struktur und Autorität des Textes treten können und auch nur selten mit den Lektürepausen eines Lesers zusammenfallen. Tatsächlich ohne Unterbrechung, aber in unerreichbarer Höhe ziehen am Auge der Figur nur die Sterne vorbei, mit denen Tonnards Erzählung endet: „Zur Nacht legte er sich nieder. / Hoch oben zogen die Sterne vorbei.“

Am Schnittpunkt von Rolle, Kodex und Blog

Auch der britische Konzeptkünstler, Autor und Verleger Simon Morris sucht einen Text zum Fließen zu bringen, wenn er von Mai 2008 bis März 2009 täglich eine Seite aus Jack Kerouacs Roman *Unterwegs* (*On the Road*, zuerst 1957) abtippt und diese in seinem Blog *Getting Inside Jack Kerouac's Head* eine nach der anderen postet.⁴ Der Kodex wird so in eine (Längs-)Rolle überführt, die der literarischen Vorlage insofern Ge rechtigkeit widerfahren lässt, als Kerouac diese einst – so geht die Legende – in einem 21 Tage währenden Schaffensrausch auf einer Schreibmaschine vom Typ Underwood auf einer knapp 40 Meter langen Rolle zusammengeklebten Papiers, die jede Unterbrechung des Schreibflusses durch einen Blattwechsel unnötig macht, heruntergeschrieben haben soll: „[Ich habe] das ganze Ding ... einfach durch die Maschine gezogen und wirklich kein Absatz ... auf dem Fußboden ausgerollt und sieht aus wie eine Straße.“⁵

Auch wenn man dieser Papierrolle eigentlich nicht den Status eines ‚Originaltextes‘ zu erkennen kann, da ihr ebenso viele Entwürfe vorangegangen wie Überarbeitungen gefolgt sind, wird ihr Text vom Herausgeber Howard Cunnell restauriert und als „die ursprüngliche Rolle“ (*The*

Original Scroll) präsentiert, die „so nahe wie möglich an dem ist, was Kerouac zwischen dem 2. und 22. April 1951 hervorgebracht hat.“⁶ In gewisser Weise vollendet Morris dieses Projekt, denn mit der Überführung der Druckversion von *The Original Scroll* in einen Blog, ein Format mit durchgehendem Textlauf, imitiert er das Medium der Rolle, auf der die Textfassung einst erzeugt wurde.

Die Anbindung des Blogs an den Vorgänger in *Buchform* ist allerdings unübersehbar: Morris‘ tägliches Schreibpensum bemisst sich nach den Seiten des gedruckten Buchs. Dass die alles bestimmende Einheit die *Druckseite* ist, zeigt sich auch im Blog selbst. Zwar bietet ein Blog die Möglichkeit eines durchlaufenden, ‚abrollenden‘ Textes, doch lassen die täglichen Einträge die Vorlage der Druckseite noch erkennen, da sie deutlich voneinander abgesetzt und einzeln verlinkt sind. Kerouacs atemloser Schreib- und Erzählfloss wird so von Morris ebenso konsequent wieder zum Fließen gebracht wie systematisch und seitenweise ‚zerhackt‘. In seinem Blog kreuzen sich zwei Logiken und generieren ein originales, neuartiges Verhältnis zum Text.

Der Seitenfall der Buchausgabe bestimmt auch Morris‘ nächsten Schritt, wenn er den Text aus dem Blog wieder in die Form des Buches überführt.⁷ Dabei behält er die Logik eines Blogs bei, wonach die jüngsten Posts oben stehen. Die Seitenzählung im Buch ist entsprechend rückläufig, das Buch beginnt mit Seite 408. Das behindert die gewohnten, automatisierten Leseabläufe, hebt aber auch die einzelne Seite als Gestaltungselement und die Unvermeidlichkeit der medial bedingten Umbrüche eines Textes ins Bewusstsein (Abb. 102).

Indem Morris dergestalt sowohl im Blog als auch im Buch die dem jeweiligen Medium inhärenten Bruchstellen manifest macht, erinnert er daran, dass auch schon Kerouacs Rolle deutlich

⁴ Vgl. <http://gettinginsidejackkerouacshead.blogspot.de/>

⁵ Jack Kerouac:
On the Road. Die Urfassung, Reinbek 2011, S. 441.

⁶ Ebd., S. 5; vgl. S. 484.

⁷ Simon Morris:
Getting Inside Jack Kerouac's Head, York 2010.

Abb. 102: Morris schrieb für seinen Blog Jack Kerouac Seite für Seite ab, um den Text anschließend wieder zurück in die Buchform zu führen. Die Seitenzählung ist rückläufig, da in einem Blog die neuesten Einträge zuoberst stehen. (Morris, 2010)



⁸ Andrew Piper:
Book Was There.
Reading in
Electronic Times,
Chicago 2012, S. 52.

⁹ Christoph
Benjamin Schulz:
Poetiken des
Blätters,
Hildesheim 2015,
S. 43.

¹⁰ Die Bücher sind
als Print-on-Demand
erhältlich und
zugleich Teil einer
größeren
Installation vgl.
http://www.stephaniesyjucocom/p_phantoms.html (2011).

¹¹ Darunter www.gutenberg.org,
www.fullbooks.com, www.eNotes.com, <http://www.congoforum.be/uploads/toccer-new2.htm>.

¹² Vgl. Craig Mod:
Designing Books in
the Digital Age, in:
Book: A Futurist's
Manifesto. A
Collection of Essays
from the Bleeding
Edge of Publishing,
hg. v. Hugh
McGuire, Brian
O'Leary, Boston
2012, S. 81–105.

¹³ Alessandro
Ludovico: Post-Digi-
tal Print. The
Mutation of
Publishing since
1894, Eindhoven
2012, S. 98.

¹⁴ Stephanie Syjuco:
Phantoms (H_RT_F
D_RKN_SS) and
related works,
http://www.stephaniesyjucocom/p_phantoms.html.

sichtbare Schnitt- und Kleberänder aufweisen muss, die der Legendenbildung zuliebe bis vor kurzem aber kaum je Erwähnung fanden. Das ist nicht weiter verwunderlich, werden die Nahtstellen und Verfugungen einer Rolle doch generell gern überspielt: „Die Rolle ist gesetzmäßig ein einziges, langes Blatt. [...] Die Rolle kennt keine Brüche, was auf das Buch nicht zutrifft“⁸, heißt es etwa bei Andrew Piper. „Die einheitliche und ungeteilte Fläche des Schreibgrundes [der Rolle] ist also das Resultat einer Inszenierung, einer Strategie der Unsichtbarmachung ihrer ursprünglich sequentiellen Verfasstheit.“ Zugerichtet aber wird der Text letztlich in beiden Medien gleichermaßen, nur mit dem Unterschied, dass die Rolle ihre materiell-mediale Struktur „hinter einer geschickten Klebetechnik verbirgt“, während sie „der Kodex wie ein Skelett im Sinne einer mechanischen, artifiziellen Struktur offen zur Schau“ trägt.⁹ Morris’ Überführung von *The Original Scroll in Blog* und Buch führt so vor Augen, dass Kerouacs Roman, der mehrere Jahre bis zu seiner Veröffentlichung brauchte, nicht nur inhaltlich, stilistisch und juristisch publizierbar gemacht werden musste, wie es in einem Lektorengutachten hieß, sondern auch medial: Text muss notwendig in Zeilen und Seiten gebrochen werden, für welches Medium auch immer.

Fluidität mit Risiken

Die philippinisch-amerikanische Künstlerin Stephanie Syjuco unternimmt in ihrem Werk *Phantoms* (H_RT_FD_RKN_SS) (2011) den Versuch einer Rückführung digitalisierter Texte in die Buchform.¹⁰ Als Textgrundlage dienen ihr zwölf im Internet frei verfügbare digitalisierte Fassungen

yes.“ And he stared with rocky sorrow into his hands. “Can’t talk no more...do you understand that it is...or might be...but listen!” We all listened. He was listening to sounds in the night. “Yes” he whispered in awe. “But you see...no need to talk any more...and further.” “But why did you come so soon Neal?” “Ah,” he said looking at me for the first time “so soon, yes. We...we’ll know...that is I don’t know. I came on the railroad pass...caboses...brakeman pass...played flute and wooden sweetpotato all the way.” He took out his new wooden flute. He played a few squeaky notes on it and jumped up and down in his stockinged feet. “See?” he said. “But of course Jack I can talk as soon as ever and have many things to say to you in fact I’ve been reading and reading all the way across the country and digging a great number of things I’ll never have TIME to tell you about and we STILL haven’t talked of Mexico and our parting there in fever...but no need to talk. Absolutely, now, yes?” “All right we won’t talk.” And he started telling the story of what he did in L.A. on the way over in every possible detail, how he visited a family, had dinner, talked to the father, the sons, the sisters (they were cousins)—what they looked like, what they ate, their furnishings, their thoughts, their interests, their very souls, and having concluded this he said “Ah, but you see what I wanted to REALLY tell you...much later...Arkansas, crossing on train...playing flute...playing cards with boys, my dirty deck...won money, wooden sweetpotato...Long awful trip five days and five nights just to SEE you Jack. “What about Carolyn?” “Gave permission of course...waiting for me...Carolyn and I all straight forever-and-ever...” “And Diana?” “I...I...I want her to come back to Frisco with me live other side of town...don’t you think? Don’t know why I came.” Later he said in a sudden moment of gaping wonder “Well and yes, of course, I wanted to see your sweet wife and you...gone and done it, old man...glad of love...love you a ever.” He stayed in NY three days and hastily made plans to get back on the train with his railroad passes and again re-cross the groaning continent, five days and five nights in dusty coaches and hardbunch caboose and still he didn’t know why he had come, and of course we

von Joseph Conrads Roman *Herz der Finsternis* (*Heart of Darkness*, zuerst 1899), die sie herunterlädt und automatisiert in den immer gleichen, Behälter‘ eines Taschenbuchs „gießt“. Bewusst nimmt Syjuco in ihre Versuchsanordnung Quellen auf, die nicht akademischen Leuchtturmprojekten, sondern der digitalen Alltagskultur entstammen.¹¹ Als Titel der zwölf sehr unterschiedlich ausfallenden Ausgaben firmiert jeweils die Adresse der Webseite (URL) des Quelltextes.

Auf die Probe gestellt wird mit diesen „neu edierten Texten“ (so die Werbung) das im E-Publishing weit verbreitete Konzept der ‚Fluidität‘ von Texten (engl. *fluidity* oder *reflowability*), die deren prinzipielle Anpassungsfähigkeit an das jeweilige Ausgabemedium behauptet. Dem zugrunde liegt die Idee von „formlosem Inhalt“ (*formless content*), bei dem im Unterschied zu „geformtem Inhalt“ (*definite content*) die konkrete Gestaltgebung nicht sinntragend sei, was insbesondere auf die meisten Romane zuträfe.¹² Dieses Konzept wurde als „erzwungene Simplifizierung eines alten Mediums durch ein neues“ kritisiert.¹³ Syjuco stellt die aus ihm erwachsenen Risiken aus, die sich bereits im korrumptierten Untertitel H_RT_FD_RKN_SS andeuten: „Bei der Generierung physischer Bücher aus digitalen Dateien wird der Text modifiziert, es kommt eine Ebene von Distanz, Fehlübersetzung hinzu“, was auf ein „unbeabsichtigtes Umschreiben“ hinauslaufe.¹⁴

Damit sind nicht nur die typischen Scan- und Kodierungsfehler gemeint, die selbstredend ihren Weg auch in Syjucos Taschenbuchserie finden. Weitaus bedenklicher für die Werkintegrität dürfte der meist unkritische Umgang mit der in-

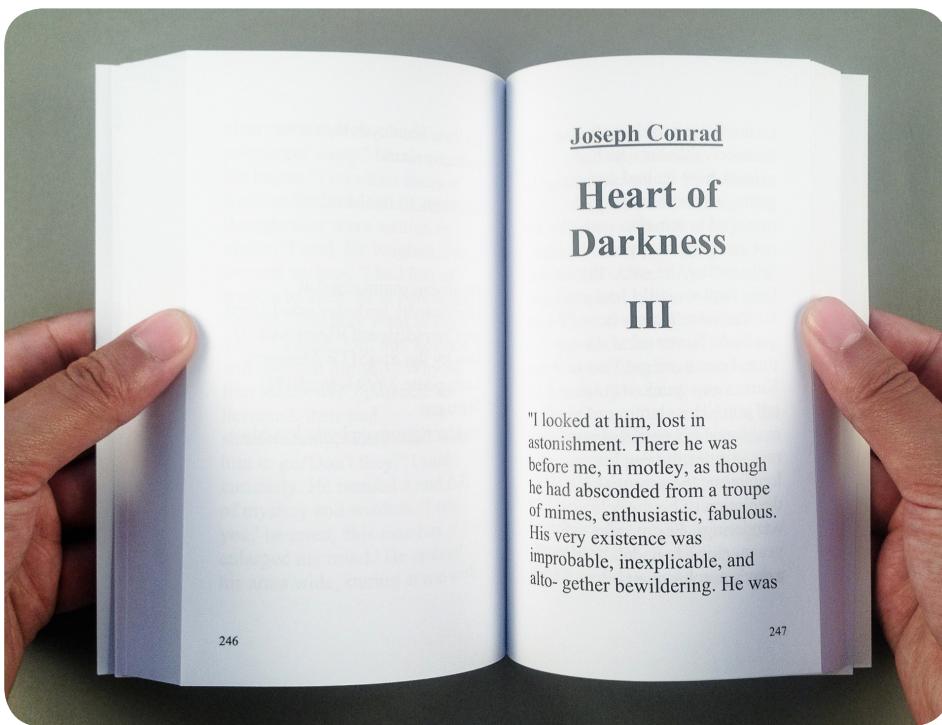


Abb. 103: Syjucos Serie nutzt frei im Internet verfügbare Texte von Joseph Conrad und überführt diese automatisiert zurück in die Printform. Dabei werden die Unzulänglichkeiten der Digitalisierung sichtbar. (Syjucos, 2011)

neren Organisation des Textes sein (Abb. 103). Die Problematik zeichnet sich bereits auf manchem Titelblatt in Syjucos Serie ab, auf dem die Umbrüche jede Sinneinheit zerstören: *Heart of Darkness* by / oseph Conrad (Fullbooks-Ausgabe). Ähnlich sind auch die drei Teile des Romans oft ungenügend, an falscher Stelle oder gar nicht markiert, in die Irre führende Unterbrechungen durch Links oder Werbung kommen hinzu. Die eminent wichtige, da bedeutungstragende und -generierende Anordnung (*ordinatio*) eines Textes, die mit der „Erfindung der Druckseite“ unmittelbar sichtbar gemacht wurde, erweist sich also als „besonders empfindlich gegenüber der digitalen Übersetzung“¹⁵, weshalb sich der Grad der Übereinstimmung des digitalisierten Textes mit der Vorlage nicht nur an der Zeichengenauigkeit, sondern auch und v. a. an der Markupgenauigkeit entscheidet, d. h. an der korrekten und vollständigen Annotation und Kodierung der strukturellen Merkmale. Erst diese erlauben es dem digitalen Text, „als mehr oder weniger derselbe in Erscheinung zu treten, unabhängig von Betriebssystem, Browser etc.“ Versteht man diesen Prozess der Auszeichnung eines Textes als eine Form der Übersetzung, die notwendig immer auch eine Interpretation darstellt, so wird man wohl konstatieren müssen, dass „kein gedrucktes Buch vollständig in ein digitales Medium kodiert werden kann“.¹⁶

Ebenso schwer übersetz- und kodierbar scheinen typographische Grundregeln zu sein, zumindest lassen die zwölf Ausgaben eine abschreckende „anästhetische typographische Praxis“¹⁷ erkennen, die Roland Reuß’ desillusio-niertes Diktum bestätigt: „Je schöner das Buch

war, desto pornographischer ist“ die Datei.¹⁸ Mal ist die Schrift zu groß, mal sind die Zeilen zu kurz und die Zeilenabstände zu groß, mal wird überhaupt nicht getrennt, mal sind noch die Trennungen und Zeilenbrüche der Vorlage im Text enthalten, mal ruft der Flattersatz das typographische Dispositiv von Lyrik auf, mal erzeugt der Blocksatz Löcher und Gießbäche. Der Entstehung eines Leseflusses ist all das ebenso abträglich wie die häufig gewählte nicht-proportionale ASCII-Schrift, die oft keine Sonderzeichen und Auszeichnungen erlaubt.

Ein digitalisierter Text ist eben nicht fürs menschliche Auge gemacht, sondern in erster Linie eine „maschinenlesbare Fassung“ – so das Titelblatt der Congoforum-Ausgabe, in der neben der normalen die originale Paginierung mitläuft, was noch augenfälliger macht, dass diese Fassung nicht identisch ist mit der Printausgabe, die als Vorlage zur Digitalisierung diente. Die Buchseite, die aus dem digitalisierten Text zurückgewonnen wurde, ist unwiderruflich geprägt von der Logik des Computers sowie der Digitalisierungspolitik der Textrepositorien. Jede Taschenbuchausgabe in Syjucos Serie enthält so nicht nur Conrads Text, sondern erzählt auch die Geschichte seiner Produktion, Zirkulation, Rezeption und Überlieferung, der die Digitalisierung ein neues Kapitel hinzufügt.

¹⁵ Vgl. Alan Galey: *The Enkindling Reciter: E-Books in the Bibliographical Imagination*, in: *Book History 15* (2012), S. 210–247, S. 226.

¹⁶ N. Katharine Hayles: *Translating Media: Why We Should Rethink Textuality*, in: *Yale Journal of Criticism*, 16/2 (2003), S. 263–290, Zitate S. 268, 270.

¹⁷ Roland Reuß: *Spielräume des Zufälligen. Zum Verhältnis von Edition und Typographie*, in: *Text. Kritische Beiträge* 11 (2006), S. 55–100, S. 72.

¹⁸ Roland Reuß: *Ende der Hypnose. Vom Netz und zum Buch*, Frankfurt am Main 2012, S. 91.