

Hannes Bajohr

Das Reskilling der Literatur

Einleitung zu *Code und Konzept*

Dieser Band ist der Versuch, zwei Richtungen experimenteller Literatur dazu zu bringen, sich gegenseitig ihre Verbundenheit einzugehen. Ihre Mittel und Methoden ähneln sich häufig, ihre Referenzgrößen und ihre Überzeugungen, was den Status von Text, Autor und Performance in der Literatur der Gegenwart angeht, sind oft dieselben. Und doch werden diese Richtungen, obwohl viele ihrer Vertreterinnen und Vertreter sich in beiden Traditionen zuhause fühlen und auf sie Bezug nehmen, selten zusammen gedacht. Die Rede ist vom konzeptuellen Schreiben einerseits und digitaler Literatur andererseits.

Konzeptuelle Literatur als Bewegung konsolidierte sich um die Jahrtausendwende, aber ihre Vorgänger und Einflüsse lassen sich bis in die historischen Avantgarden verfolgen, von Dada bis Situationismus, von *conceptual art* bis Oulipo. Wirklich bekannt wurde diese Form des Schreibens aber erst mit Autorinnen und Autoren wie Christian Bök, Vanessa Place, Kenneth Goldsmith und Craig Dworkin.¹ Sie setzen nun, was ihre Vorgänger in der bildenden Kunst geleistet haben, in der Literatur um und verwenden Techniken wie Appropriation und Plagiat, De- und Rekontextualisierung, Bearbeitung von gefundenem Text und Produktion unter selbstaufgelegtem Zwang – aber immer nach einem mehr oder weniger strikt formulierten Regelwerk

1 Einen – historischen wie gegenwärtigen – Überblick bieten: Craig Dworkin/Kenneth Goldsmith (Ed.) 2011, *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston: Northwestern University Press sowie: Kenneth Goldsmith 2011, *Uncreative Writing: Managing Literature in the Digital Age*, New York: Columbia University Press (demnächst auf Deutsch als: Kenneth Goldsmith, *Unkreatives Schreiben: Sprachmanagement im Digitalen Zeitalter*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Hannes Bajohr und Swantje Lichtenstein, Berlin: Matthes und Seitz).

und gegen jeden Anspruch auf »Kreativität« und »Inspiration«. ² Beispiele dieser ersten Hochphase sind etwa Kenneth Goldsmiths *Day* (2003), für das er eine gesamte Ausgabe der *New York Times* von vorne bis hinten abschrieb, ohne auf den Zeilenfall der Spalten zu achten, oder Vanessa Place' *Statement of Facts* (2011), bei dem sie die Sätze, die sie bei ihrer Arbeit als Pflichtverteidigerin erstellt, als Literatur deklarierte. ³ Kenneth Goldsmith erläutert: »Beim konzeptuellen Schreiben ist die Idee oder das Konzept der wichtigste Bestandteil der Arbeit. Der Autor, der eine konzeptuelle Schreibweise anwendet, plant und entscheidet alles vorab, die Ausführung ist nebensächlich.« ⁴ Christian Bök radikalisiert dieses Verständnis noch, wenn er über den Konzeptualismus schreibt, er umfasse »einen tautologischen Satz vorausbestimmter Regeln, deren Logik nicht in der pflichtmäßigen Herstellung eines konkreten Objekts kulminiert, sondern in einem potentiellen Argument für ein abstraktes Schema.« ⁵

Abstrakte Schemata bestimmen auch die digitale Literatur. Unter digitaler Literatur ist zweierlei zu verstehen: 1) auf der einen, *technischen Seite*, ist damit eine Produktions- und eine Rezeptionsform gemeint; 2) auf der *nicht-technischen Seite* verstehe ich darunter einen Wirklichkeitsbegriff, eine historische Episteme.

Was 1) die technische Seite betrifft, würde ich für eine Privilegierung der *Produktionsperspektive* plädieren. Dann fallen unter diesen Begriff all jene Literaturformen, die ihre Texte zu einem großen oder zumindest wesentlichen Teil durch die Ausführung formalisierter Algorithmen hervorbringen. Zwar lässt sich die Texterstellung mittels mathematischer Schemata, etwa durch Permutation oder Kombinato-

² Siehe für einen Überblick über Appropriationsliteratur: Annette Gilbert 2014, *Re-Print: Appropriation (&) Literature*, Wiesbaden: luxbooks sowie dies. 2011, *Wiederaufgelegt: Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Wiesbaden: Transcript.

³ Kenneth Goldsmith 2003, *Day*, Great Barrington, MA: The Figures; Vanessa Place 2010, *Tragodia 1: Statement of Facts*, Los Angeles: Blanc Press.

⁴ Kenneth Goldsmith 2014, »Paragrafen zum konzeptuellen Schreiben«, in: *Edit*, 63/2014, 59–63, hier: 59. Goldsmiths Text ist dabei nicht allein theoretisch, sondern performativ, denn er plagiiert Sol LeWitts »Paragraphs on Conceptual Art« und tauscht dort den Begriff »art« gegen den Begriff »literature« aus.

⁵ Christian Bök 2009, »Two Dots Over a Vowel«, in: *boundary 2*, 36/2009, 11–24, hier: 13.

rik, bis ins Mittelalter zurückverfolgen,⁶ doch meine ich emphatisch solche Literatur, die durch einen auf einem Computer ausgeführten Programmcode hergestellt wird. Provisorisch möchte ich diese Form daher *generative Codeliteratur* nennen.⁷ Viele dieser Texte könnten ohne weiteres als Bücher gedruckt werden, auch wenn manche von ihnen so umfangreich sind, dass es pragmatische Grenzen gibt.⁸ Davon möchte ich gerade jenen zweiten technischen Begriff digitaler Literatur abgrenzen, der sich vor allem auf die *Rezeptionsperspektive* bezieht und viel von dem umfasst, was man gemeinhin *elektronische Literatur* nennt – etwa all jene Hyperfiktion der Neunzigerjahre, die zwar zur Lektüre digitale Systeme voraussetzte, deren Textkörper aber wie klassische Romane »von Hand« geschrieben wurden.⁹ Das Problem besteht allerdings darin, dass die Rezeption von Literatur über digitale Systeme gerade nichts über ihre Poetik sagen kann; die wichtige Differenz zwischen echt *digitaler* und nur *digitalisierter* Literatur fällt hier weg und es gibt kein nur auf der Rezeptionsseite liegendes Kriterium dafür, etwa zwischen einem Text, der genuin *born digital* ist, und den nur digitalisierten gesammelten Werken Shakespeares zu unterscheiden. Früheste Beispiele von digitaler Literatur als Produktionsform sind etwa Christopher Stracheys *Love Letters* (1952) oder Theo Lutz' *Stochastische Texte* (1959), die kombinatorisch eine Reihe vorgegebener Elemente programmatisch neu anordneten.¹⁰ In jüngster Zeit folgen Codepoet_innen wie Nick Montfort, Gregor Weichbrodt oder Allison

6 Siehe Florian Cramer 2011, *Exe.cut[up]able statements: Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*, Paderborn: Fink.

7 Das parallel zu: Phillip Galanter 2003, »What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory«, http://philipgalanter.com/downloads/ga2003_what_is_genart.pdf (Stand 26.9.2016).

8 Gerade diese Grenzen aber verweisen auf die (post-)digitale Situation, in der sie entstanden sind. Siehe Hannes Bajohr 2016, »Infradünne Plattformen: Print-on-Demand als Strategie und Genre«, in: *Merkur* 1/2016, 79–87.

9 Siehe dazu bereits die Kritik von Florian Cramer im Jahre 2001, der schrieb, die damals so gehypte »Netzliteratur« nutze den Computer »mit seiner vorinstallierten Software nur als vernetztes Bildschirmlesegerät.« Florian Cramer 2001, »sub merge{my \$senses};«, in: *Text+Kritik* 152/2001 (Themenheft »Digitale Literatur«), 112–123, hier: 112. Siehe auch den Beitrag von Peter Gendolla in diesem Band.

10 Siehe dazu die Browser-Reimplementierung von Nick Montfort: Nick Montfort 2014/2016, »Memory Slam«, <http://nickm.com/memslam> (Stand 26.9.2016).

Parrish dieser Tradition. Hierbei ist das dem Text zugrundeliegende Konzept – etwa die Kombination von Elementen – programmatisch implementiert.

Nun sind Code und Konzept offensichtlich nicht dasselbe. Der Quellcode einer Programmiersprache ist ein formalisierter Algorithmus, dessen Ausführung keiner Ambivalenz oder interpretatorischen Freiheit unterliegt (die, in der Sprache John Cages, keine *indeterminacy* zulässt); das in natürlicher Sprache formulierte Konzept eines Kunstwerks dagegen kann, man denke etwa an die *Wall Drawings* Sol LeWitts, je nur von einem Ausführenden interpretiert werden. Und doch sind die Ähnlichkeiten zwischen beiden Vorgehensweisen unverkennbar: Beide basieren auf der Formulierung von Regelschritten, die dem endgültigen Werk vorausgehen müssen.¹¹ Eine Vorgabe wie etwa die für *Wall Drawing #106*, »arcs from the midpoints of two sides of the wall«, ist geometrisch exakt genug, um programmatisch ausgeführt werden zu können. Genau das hat Casey Reas mit seinen *{Software}Structures* getan, die Sol LeWitts Anweisungen in der Java-Umgebung *Processing* umsetzen, die Reas mitentwickelt hat: Hier wurde das Konzept in der Tat per Code realisiert.¹² Reas schreibt dazu:

Die Beziehung zwischen LeWitt und dem jeweiligen das Konzept umsetzenden Zeichner ist oft mit der Beziehung zwischen *Komponist* und *Interpret* verglichen worden, aber ich denke, dass es ebenso berechtigt ist, auf die Beziehung zwischen dem *Programmierer* und der *Instanz* der Applikation zu blicken. LeWitt schreibt Programme, die von Menschen statt von Maschinen ausgeführt und interpretiert werden.¹³

Reas ist nun bildender Künstler und die *Wall Drawings* LeWitts sind, obwohl normalsprachlich konzeptualisiert, in ihrem Output keine linguistischen Objekte. Die Beziehung von konzeptueller und *Code*literatur

11 Siehe dazu auch den Abschnitt »Abstraktion« im Beitrag von Buffy Cain in diesem Band.

12 <http://whitney.org/www/artport/commissions/softwarestructures> (Stand 26.9.2016).

13 Casey Reas. o. D, »Software and Drawing«, <http://artport.whitney.org/commissions/softwarestructures/text.html> (Stand 26.9.2016).

ist seltener theoretisch betrachtet worden als entsprechende Phänomene in der bildenden Kunst.¹⁴ Was allerdings die Kunsthistorikerin Christiane Paul über *digital* und *conceptual art* schreibt, lässt sich ohne weiteres auch über die Verbindung von konzeptueller und Codeliteratur sagen:

Digitale Kunst hat sich nicht in einem kunstgeschichtlichen Vakuum entwickelt [...], sondern weist starke Verbindungen zu vorhergehenden Kunstrichtungen auf, darunter Dada, Fluxus und *conceptual art*. Die Wichtigkeit dieser Bewegungen liegt in ihrer Betonung von formalen Anweisungen und ihrer Ausrichtung auf Konzepte [...]. Dadaistische Poesie ästhetisierte die Konstruktion von Gedichten aus zufälligen Variationen von Wörtern und Zeilen, wobei formale Anweisungen zur Anwendung kommen, ein Konstrukt zu schaffen, das aus einer Verbindung von Zufall und Kontrolle besteht. Die Idee, dass Regeln ein Prozess zur Herstellung von Kunst sein können, hat eine deutliche Parallele im Algorithmus, der die Basis aller Software und aller Computeroperationen bildet: eine Prozedur formaler Anweisungen, die ein ›Ergebnis‹ in einer endlichen Anzahl von Schritten ausgibt. So wie bei dadaistischer Lyrik ist das Fundament aller Computerkunst die Anweisung als konzeptuelles Element.¹⁵

An genau jene dadaistische Gedichtproduktion schloss etwa Brion Gysin an, der Anfang der Sechzigerjahre mit computergenerierten Permutationen experimentierte, die jene informellen Anweisungen formalisierten.¹⁶ Dada, Fluxus und *conceptual art* arbeiten mit Handlungsanweisungen, die dem performativen Element des Codes nahekommt. In den Worten Goldsmiths: »Die Idee wird zu einer Maschine,

14 Obwohl etwa Vanessa Place »prozessuale Arbeiten, die als Code funktionieren«, dezidiert zum Kanon konzeptuellen Schreibens zählt und Christian Bök meint, »dass die Poeten von morgen sehr wahrscheinlich Programmierern ähneln werden«. Vanessa Place 2014, »Was ist konzeptuelle Literatur?«, in: *Edit* 63/2014, 70–75, hier: 70; Christian Bök 2002, »The Piecemeal Bard Is Deconstructed: Notes Toward a Potential Robopoetics«, in: *Object* 10: Cyberpoetics (2002), http://ubu.com/papers/object/03_bok.pdf (Stand 26.9.2016), 17.

15 Christiane Paul 2015, *Digital Art*, 3. Auflage, London: Thames and Hudson, 11–13.

16 Siehe Hannes Bajohr 2014, »Schreibenlassen: Gegenwartsliteratur und die Furcht vorm Digitalen«, in: *Merkur* 7/2014, 651–658.

die den Text herstellt.«¹⁷ Die Wahrheit dieser Metapher liegt darin, dass sie wörtlich zu verstehen ist: Es gibt solche Maschinen. Sie heißen Computer.

Damit ist die These, die diesem Band zugrunde liegt, bereits formuliert. Sie lässt sich in der Verhältnisgleichung darstellen:

Code : Output = Konzept : Werk

Zu lesen als: »Der Code verhält sich zum Output wie das Konzept zum Werk.« Die Gleichung mag in dieser Strenge nicht zu halten sein, weil die Terme auf beiden Seiten nicht streng äquivalent sind, aber sie diene als Provokation, auf die alle hier Beteiligten reagieren konnten. Bevor ich auf eine besonders offenkundige Schwierigkeit eingehe, die sich bei dieser Identifizierung ergibt, möchte ich erst einmal ihre heuristische Plausibilität ansprechen.

Was konzeptuelle Literatur und Codeliteratur verbindet, ist die Tatsache, dass beide die Idee eines starken Autorgenies und subjektiver Expressivität als *modus operandi* der Literaturproduktion negieren.¹⁸ Die Literaturwissenschaftlerin Marjorie Perloff spricht gar vom »Unoriginalgenie« als definierendem Autorideal des konzeptuellen Schreibens.¹⁹ Eine ähnliche Haltung ließe sich auch für die Codeliteratur nachweisen. Einerseits hat diese ihre Wurzeln in den kollaborativen, autordezentrierten Praktiken einer *open source culture*, die zudem aufgeschlossen für die unvorhersehbaren Ergebnisse generativer Prozesse ist.²⁰ Andererseits ist, Charles Taylor zufolge, Code selbst dadurch gegenüber natürlichen Sprachen ausgezeichnet, dass er »Beschreibung ohne Ausdruck (*depiction without expression*)« ist, ein »Ideal nicht-rhetorischer Rede«, dem jegliche intersubjektive und expressive Dimension fehlt – und »keine menschliche Rede erreicht

17 Goldsmith 2011, 59.

18 Craig Dworkin 2011, »The Fate of Echo«, in: Dworkin/Goldsmith 2011, xxiii–liv.

19 Marjorie Perloff 2010, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: University of Chicago Press.

20 Inke Arns 2005, »Code as Performative Speech Act«, in: Artnodes, <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/arns0505.pdf>, 2. (Stand 26.9.2016).

dieses Ideal«. ²¹ Dieses Anti-Expressive ist auch im vom Code produzierten Output noch vorhanden; aller Ausdruck entsteht nachträglich, entweder auf Interpretenseite oder durch den Kontext des Literatursystems.

Die Abwendung von allem »Kreativen« – sowohl im Sinne expressiver Originalschöpfung als auch der Benennungs- und Identifikationsobsession jeden Geniedenkens – wird von vielen Beteiligten als Ausdruck einer neuen Wirklichkeit beschrieben, die direkt an den Aufstieg digitaler Technologien gekoppelt ist, allen voran der des Internet. So schreibt Swantje Lichtenstein dezidiert, dass sich die konzeptuelle Literatur dazu eigne, »einen erneuten Einstieg in die Frage nach einem zeitgenössischen, künstlerischen, experimentellen Schreiben im Zeitalter der Digitalität« zu finden und Perloff versteht die Allverfügbarkeit von kopierbarem, verschiebbarem Text als technische Grundlage, aber auch als lebenswirklichen Impetus für die Experimente konzeptueller Literatur. ²² Doch diese Grundlage ist wiederum nur das materiale Substrat eines neuen Wirklichkeitsbegriffes: Man könnte ihn *das Digitale* nennen. Hiermit komme ich also endlich zu 2), der nicht-technischen Bedeutung von digitaler Literatur: Der möglichen Identifikation von Code und Konzept, wenn man sie vornehmen wollte, läge nur sekundär eine technische und primär eine *epistemische* Gleichung zugrunde. Dass die zwei vorgestellten Literaturrichtungen gerade in den letzten Jahren parallel voneinander florierten, mag dann damit zu tun haben, dass der Kern beider das Digitale ist. Neben der Codeliteratur wäre auch die konzeptuelle Literatur seine ureigene Ausdrucksform und *beide* damit gleichermaßen digitale Literatur. ²³

Natürlich ist das Wort »digital« irritierend vage und kann abwechselnd alles oder nichts bedeuten. Alles etwa, wenn Medienhistoriker die Epoche des Digitalen bis in die frühe Neuzeit ausdehnen, ²⁴ es zum Fundament überhaupt jeglichen dichotomen Denkens machen

21 Charles Taylor 1985, »Theories of Meaning«, in: *Human Agency and Language: Philosophical Papers I*, Cambridge: Cambridge University Press, 247–292, hier: 267.

22 Swantje Lichtenstein 2014, »Vom Lesen, Schreiben und den Konzepten«, in: *Edit 63/2014*, 82–85, hier: 85; Perloff 2010, 17–18. Siehe auch ihren Beitrag in diesem Band.

23 Siehe hierzu auch Florian Cramers Text in diesem Band.

24 Siehe Bernhardt Siegert 2003, *Passage des Digitalen*, Berlin: Brinkmann und Bose.

wollen²⁵ oder darauf bestehen, dass jede Textualität bereits digital sei, weil sie immer schon einen diskreten alphanumerischen Code (ein Alphabet) voraussetzt;²⁶ nichts, wenn darauf hingewiesen wird, dass die materielle Basis digitaler Technologie selbst immer in der nichtdigital-stetigen Welt zu finden sein muss.²⁷ Trotzdem meint die ubiquitäre Rede vom »Digitalen« etwas, wenn auch nicht ganz klar ist, was genau. Nimmt man die Prävalenz des Begriffs als Diskursmasse gerade in seiner Unbestimmtheit ernst, dann bezeichnet »digital« vielleicht am ehesten eine kulturelle Stimmung, die zwar ein technisches Fundament voraussetzt, aber vor allem davon abhängt, wie bewusst sie sich dieses Fundaments ist. Digitale Literatur wäre dann *mehr* als bloß digital produzierte, sondern solche, die dieses Wirklichkeitsverständnis selbst *zeigt*, anstatt es nur zu *sagen*, wie man mit Wittgenstein formulieren könnte – Literatur, die das Digitale selbst *performs*, die *autofaktografisch* Beschreibung, Produktionsweise und Resultat ineins fallen lässt.²⁸ Die Form des realistischen Romans hat sich seit dem 19. Jahrhundert nicht geändert; in Jonathan Franzens *Unschuld* mag zwar getwittert werden und eine snowdeneske Figur auftauchen, aber als digitale Literatur würde das Buch wohl niemand bezeichnen. Ein Text wie Ara Shirinyans *Your Country is Great*, ein episches Gedicht, das aus den Userbewertungen von Reisewebsites besteht, Code und Konzept vereint, zeigt dagegen sehr viel mehr über die Erfahrung der Welt unter den Bedingungen des Digitalen.²⁹

Soweit zu den Gemeinsamkeiten. Doch gibt es auch einige Unterschiede zwischen Code- und konzeptueller Literatur, die die be-

25 Alexander Galloway 2014, *Laruelle: Against the Digital*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

26 Siehe Cramer 2011, 9–10.

27 Kathrin Passig/Aleks Scholz 2015, »Schlamm und Brei und Bits«, in: *Merkur* 11/2015, 75–81.

28 Siehe zum Digitalen als einem Wirklichkeitsbegriff nach Hans Blumenberg: Hannes Bajohr 2016, »Experimental Writing in its Moment of Post-Digital Technization«, in: Annette Gilbert (Hg.), *Publishing as Artistic Practice*, Berlin: Sternberg Press, 100–115. Den Begriff »autofactography« führe ich ein in: Hannes Bajohr i. E., »Infrathin Platforms: Print on Demand, Post-Digital Literature, Auto-Factography«, in: Kári Driscoll et al. (Ed.), *Book Presence in a Digital Age*, London: Bloomsbury.

29 Ara Shirinyan 2014, »Your Country is Great«, in: *Edit* 63/2014, 76–77.

hauptete Gleichung unterminieren können, vor allem die beiden »:« in ihr. Ian Burn brachte die ontologische Veränderung in der Konzeptkunst des 20. Jahrhunderts – in der Kunst nicht mehr ausschließlich im Objekt stattfindet, sondern, einer »aesthetic of the supplement« folgend,³⁰ in den das Objekt umgebenden Referenzen und Beschreibungen – auf die Formel des *Deskilling*.³¹ Indem sich die Kunst von der Beherrschung von *skills*, also handwerklichen Fähigkeiten, fort- und auf die Schaffung von Konzepten zubewegt – die, wie Lawrence Weiner schrieb, erlauben, dass das Werk von jemand anderem als dem Künstler produziert werden kann oder es eben überhaupt nicht mehr zu produziert werden braucht, weil es auf das Konzept allein ankommt³² – können sich Künstler nicht mehr länger durch Virtuosität ausweisen. Das Readymade ist die fundamentale Geste des *Deskilling*: Die Kunst besteht im performativen Akt des Zur-Kunst-Erklärens, in der Geste des Rahmens, die »alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus[schließt] und dadurch [hilft], es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.«³³ Auf diese »Doppelfunktion der Grenze«³⁴ legt es auch die Praxis der konzeptuellen Schreiber an, wie etwa Christian Bök davon spricht, dass Konzeptualismus »das lyrische Mandat sicherer Selbstbehauptung ablehnt, um das readymade-artige Potential un kreativer Literatur zu erforschen.«³⁵ Und Goldsmith schluss-

30 Hal Foster et al. 2011, »1968b [On Conceptualism]«, in: Foster et al. (Ed.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2:571–577, 2nd ed., New York: Thames & Hudson, 573.

31 Ian Burn 1999, »The Sixties: Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)«, in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 392–409, hier: 395.

32 »1. The artist may construct the piece 2. The piece may be fabricated 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.« (Lawrence Weiner. »Declaration of Intent«. Zit. in: Alexander Alberto, »Reconsidering Conceptual Art 1966–1977«, in: ders./Blake Stimson 1999, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, xvi–xxxvii, hier: xxiii.

33 Georg Simmel 1922, »Der Bilderrahmen«, in: *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam: Kiepenheuer, 46–54, hier: 47.

34 *Ibid.*, 46.

35 Bök 2009, 11.

folgert schließlich: »Sie ist für gewöhnlich unabhängig von der handwerklichen Fähigkeit der Schreibenden.«³⁶

Doch genau in diesem »für gewöhnlich« liegt die Crux der konzeptuellen Literatur: Sobald es nämlich zu seiner Realisierung mehr als rudimentäre kulturtechnische Kompetenzen voraussetzt, über die Künstlerinnen und Künstler im entscheidenden Falle nicht verfügen, verliert das Konzept selbst an Wert. Das Werk muss sich eben doch *machen* lassen, denn erst am Ergebnis lässt sich das Konzept in seiner umfassenden Gestalt ablesen, deren Umfang dem Erfinder selbst nicht bewusst gewesen sein mag. Daraus lassen sich zwei mögliche Konsequenzen ziehen: Entweder ist noch die Idee einer Konzeptgestaltmacht ein Residuum des Autorgeniegedankens, wenn es sich auch seiner Auflösung annähert. Denn zwar mag gelten, dass »die Ideen, die wir für Werke haben, zu ›Axiomen‹, und die Werke, die wir aus diesen Ideen generieren, zum optionalen ›Nachweis‹ [proof] werden.«³⁷ Damit verschiebt sich aber der Anspruch des Nicht-unbedingt-Herzustellenden. Die Resultate der Idee sind dann zwar auch nicht mehr das letzte Wort des Werkes, aber als *proof* des Konzeptes erhalten sie einen ähnlich zentralen Status wie vormals das Werk als Gegenstand, der der Begutachtung durch den Connaisseur unterliegt. Hinsichtlich dieser Beibehaltung und bloßen Verschiebung des Kreativen auf eine »tiefer« Ebene ist aber auch eine andere, extremere Schlussfolgerung möglich: Man kann nämlich überlegen, ob in der Annahme einer solchen Verschiebung nicht noch eine humanästhetische Ontologie versteckt ist, die »Autorgenie« immer mit »Geist« verknüpft, der dann Maschinen kategorisch abgesprochen wird. Weitert man aber das Verständnis von »Geist« aus, von einem entweder spirituell-metaphysischen oder physiologischen in Richtung des *extended mind*, den Andy Clark und David Chalmers als »aktiven Externalismus« vorgeschlagen haben,³⁸ dann kann Geist auch *außerhalb* des Kopfes stattfinden, in einem

36 Goldsmith 2011, 59.

37 Bök 2009, 13.

38 Andy Clark/David J. Chalmers 1998, »The Extended Mind«, in: *Analysis* no. 1, 58/1998, 7–19.

stetigen Rückkopplungsprozess zwischen Objektwelt und Bewusstsein. Autor und Maschine müssten dann als *Einheit* eines Geistes gedacht werden, in dem die Frage, wo hier Geist, Kreativität, Genie, Intention und Werkzeug lokalisiert sind, nicht mehr ohne Weiteres zu beantworten ist.³⁹

In beiden Fällen macht aber gegenüber alten Formen von Konzeptualismus das Können den Unterschied – selbst, wenn man Geist auf die Maschinen ausweitet. Gerade komplexere Konzepte, vor allem solche, die der linguistisch inkorporierten Tradition der *conceptual art* folgen, lassen sich oft nur durch höhere formalisierte Programmiersprachen umsetzen. Diese Grenze des Könnens straft die Behauptung Goldsmiths, der konzeptuelle Schreiber könne »dumm« sein, Lügen.⁴⁰ Auch dafür gibt es historische Präzedenzfälle. *A House of Dust* (1968) ist etwa eine Kollaboration zwischen der Fluxus-Künstlerin Alison Knowles (bekannt für den Performance-Klassiker »Make a Salad«) und dem Programmierer und Soundkünstler James Tenney, der 1967 in den Bell Labs für Fluxus-Künstler und -künstlerinnen ein informelles Seminar über die Programmiersprache FORTRAN gab.⁴¹ Tenney setzte dabei nicht einfach Knowles Idee um, sondern war Co-Autor, dessen Handlungswissen Knowles erst die Parameter des Konzeptes vorgab. Dick Higgins forderte ebenfalls 1968, dass Künstler »ihre irrationale Haltung gegenüber Computern aufgeben« und selbst mit dem Programmieren beginnen sollten, um »sich die Geschwindigkeit und Genauigkeit des Computers zunutze zu machen«,⁴² aber erst in den letzten Jahrzehnten ist nicht nur die Verfügbarkeit erschwinglicher Hardware gestiegen, sondern auch die generelle kulturelle Abneigung gegen Coding zurückgegangen.⁴³

39 Siehe Hannes Bajohr 2016, »Vom Geist und den Maschinen«, in: *Logbuch Suhrkamp*, <http://www.logbuch-suhrkamp.de/hannes-bajohr/vom-geist-und-den-maschinen> (Stand: 26.9.2016). Siehe auch Peter Gendollas Unterscheidung zwischen verschiedenen Mensch-Maschine-Interaktionen in diesem Band.

40 Kenneth Goldsmith 2014, »Dumm«, in: *Merkur* 1/2014, 83–85.

41 Douglas Kahn 2012, »James Tenney at Bell Labs«, in: Hannah Higgins/Douglas Kahn (Ed.), *Mainframe Experimentalism: Early Digital Computing in the Experimental Arts*, Berkeley: University of California Press, 135.

42 Dick Higgins 1968, *Computers for the Arts*, New York: Something Else Press, 17.

43 Darin kann man selbst bereits emanzipatorisches Potential erkenne, wie etwa der Codepoet

Heute ist die Trennung von Autor und Programmierer die Ausnahme. Es sind jetzt eher die Schreibenden selbst, die gegen das konzeptuelle *Deskilling* ein programmatisches *Reskilling* in Anschlag bringen. Nirgends zeigt sich das besser als in der Codekompetenz der in diesem Band vorgestellten Autoren, die entweder als Literaten die Notwendigkeit erkannt haben, Programmierer zu werden, oder als Programmierer die Chance ergriffen haben, als Literaten zu wirken. Dahinter steht die Einsicht, dass Konzept oft Code benötigt und Code nichts ist ohne das zugrundeliegende Konzept; als Literatur, die mehr *zeigt* als sie *sagt*, verbindet beide das Digitale.

☆☆

Der vorliegende Band hat drei Teile: In einem ersten geht es um die *Theorie* von konzeptueller und Codeliteratur. Florian Cramer zeigt in seinem Beitrag, wie sich das Schreiben im Digitalen auch als »post-digitales« verstehen lässt, für das Digitalität so normal geworden ist, dass es nicht mehr als Hauptmerkmal gelten kann, während Peter Gendolla einen typologischen und historischen Überblick über die Netzliteratur gibt. Swantje Lichtenstein und Marc Matter wenden sich den oft vernachlässigten performativen Aspekten konzeptuellen Schreibens zu, indem sie die akustische Seite in den Blick nehmen, und Beat Suter und René Bauer gehen detailliert und kritisch der Frage auf den Grund, wie tragbar die Analogie von Code und Konzept überhaupt ist.

In einem zweiten Teil, der mit *Theorie und Praxis* überschrieben ist, sind Beiträge versammelt, in der Autorinnen und Autoren entweder ihre Praxis theoretisieren, wie es Buffy Cain macht, die sich als konzeptuelle Codeliteratin versteht, oder in der Theoretikerinnen und Theoretiker auf konzeptuelle und programmatische Techniken

Jörg Piringer, wenn er über die kritischen Kapazitäten zukünftiger Codepoeten schreibt: »die poetinnen der kommenden jahre werden nicht zusehen und konzernen die hoheit über die sprachalgorithmen überlassen.« Jörg Piringer 2016, »was wird literatur? was wird poesie?«, in: *metamorphosen* 12/2016, 16–19, hier: 18.

zurückgreifen, um ihre Forschung zu präsentieren, wie im Falle von Daniel Snelson, der seinen Forschungsgegenstand, das Textdepositorium *Textz.com*, auch selbst zum Korpus für Codeliteratur werden lässt. J. R. Carpenter druckt gleich das ganze Skript eines ihrer Werke ab und erläutert es mittels in den Code aufgenommener Kommentare. Nick Montfort geht den umgekehrten Weg und konstruiert aus eben solchen Kommentaren, die Programmierer zur Erläuterung ihrer Arbeit erstellen, einen sich selbst kommentierenden Cut-up-Text. Mit der Oulipo-artigen *contrainte*, exakt acht mal achthundert Zeichen zu verwenden, schreibt Andreas Bühlhoff streng konzeptuell über Konzepte, während Anna Seipenbusch sich einem der wichtigsten Prinzipien des Programmierens – und damit der generativen Codeliteratur – zuwendet: der Rekursion. Zuzana Husárová mixt einen Theoriecocktail, Holger Schulze zieht Twitterzitate für sein Konzept der ubiquitären Literatur heran und Bertram Reinecke zeigt, nach welchen Parametern Gegenwartspoesie zu automatisieren wäre. Ingo Niermann schließlich sieht den Gegenstand der Literatur in Zeiten wissenschaftlicher Diskurshegemonie in jener Sphäre, die der Wissenschaft nach wie vor entzogen ist: der Plausibilisierung der (möglichen) Zukunft.

Den Band schließt ein Teil über *Praxis* ab, in dem Autorinnen und Autoren ausgewählte Projekte detailliert vorstellen. Allison Parrishs *I Waded in Clear Water* ist ein generativer Roman, der Traumdeutung mit linguistischer Empfindungsanalyse verbindet, während Caitlin Weaver ein auf jeden Text anwendbares Verfremdungsskript beschreibt und mit einem Beispiel illustriert. Eine andere Seite literarischer Praxis diskutiert J. Gordon Faylor, der über seinen digitalen und Print-on-Demand-Verlag Gauss PDF schreibt. Ranjit Bhatnagar, Autor vieler bekannter Twitter-Bots, setzt die Funktionsweise von @pentameton auseinander und Gregor Weichbrodt erläutert die Hintergründe seines Wikipedia-Romans *I Don't Know*. Über digitale Literatur für spezielle (und speziell kleine) Plattformen schreibt Jörg Piringer und Janja Rakuš schließt den Band mit Auszügen aus ihrem konzeptuellen Roman *Voodoo Waltz for Epileptics* ab.

Quellen

- Alberto, Alexander 1999
 »Reconsidering Conceptual Art: 1966–1977«, in: ders./Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, xvi–xxxvii
- Arns, Inke 2005
 »Code as Performative Speech Act«, in: *Artnodes*, <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/arns0505.pdf> (Stand 26.9.2016)
- Bajohr, Hannes 2014
 »Schreibenlassen: Gegenwartsliteratur und die Furcht vorm Digitalen«, in: *Merkur* 7/2014, 651–658
- Bajohr, Hannes 2016. »Infradünne Plattformen: Print-on-Demand als Strategie und Genre«, in: *Merkur* 1/2016, 79–87
- Bajohr, Hannes 2016
 »Experimental Writing in its Moment of Post-Digital Technization«, in: Annette Gilbert (Ed.), *Publishing as Artistic Practice*, Berlin: Sternberg Press, 100–115
- Bajohr, Hannes 2016
 »Vom Geist und den Maschinen«, in: *Logbuch Suhrkamp*, <http://www.logbuch-suhrkamp.de/hannes-bajohr/vom-geist-und-den-maschinen> (Stand: 26.9.2016)
- Bajohr, Hannes. i. E.
 »Infrathin Platforms: Print on Demand, Post-Digital Literature, Auto-Factography«, in: Kári Driscoll et al. (Ed.), *Book Presence in a Digital Age*, London: Bloomsbury
- Bök, Christian 2009
 »Two Dots Over a Vowel«, in: *boundary 2*, 36/2009, 11–24
- Burn, Ian 1999
 »The Sixties: Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)«, in: Alexander Alberto/Blake Stimson (Ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press, 392–409
- Clark, Andy/Chalmers, David J. 1998
 »The Extended Mind«, in: *Analysis* no. 1, 58/1998, 7–19
- Cramer, Florian 2001
 »sub merge[my \$senses]«, in: *Text+Kritik* 152/2001 (Themenheft »Digitale Literatur«), 112–123
- Cramer, Florian 2011
Exe.cut[up]able statements: Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstaufführenden Texts, Paderborn: Fink
- Dworkin, Craig/Goldsmith, Kenneth (Ed.) 2011
Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing, Evanston: Northwestern University Press
- Dworkin, Craig 2011
 »The Fate of Echo«, in: Dworkin/Goldsmith 2011, xxiii–liv
- Foster, Hal et al. 2011
 »1968b [On Conceptualism]«, in: *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Vol. 2., 2nd ed., New York: Thames & Hudson, 571–577
- Galanter, Phillip 2003
 »What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory«, http://philipgalanter.com/downloads/ga2003_what_is_genart.pdf (Stand 26.9.2016)
- Galloway, Alexander 2014
Laruelle: Against the Digital, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Gilbert, Annette (Hg.) 2011
Wiederaufgelegt: Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Wiesbaden: Transcript
- Gilbert, Annette (Ed.) 2014
Re-Print: Appropriation (&) Literature, luxbooks: Wiesbaden
- Goldsmith, Kenneth 2003
Day, Great Barrington, MA: The Figures
- Goldsmith, Kenneth 2011
Uncreative Writing: Managing Literature in the Digital Age, New York: Columbia University Press
- Goldsmith, Kenneth 2014
 »Dumm«, in: *Merkur* 1/2014, 83–85

- Goldsmith, Kenneth 2014
»Paragraphe zum konzeptuellen Schreiben«, in: *Edit*, 63/2014, 59–63
- Higgins, Dick 1968
Computers for the Arts, New York: Something Else Press
- Kahn, Douglas 2012
»James Tenney at Bell Labs«, in: Hannah Higgins/Douglas Kahn (Ed.), *Mainframe Experimentalism: Early Digital Computing in the Experimental Arts*, Berkeley: University of California Press
- Lichtenstein, Swantje 2014
»Vom Lesen, Schreiben und den Konzepten«, in: *Edit* 63/2014, 82–85
- Montfort, Nick 2014/2016
»Memory Slam«, <http://nickm.com/memslam> (Stand 26.9.2016)
- Passig, Kathrin/Scholz, Aleks 2015
»Schlamm und Brei und Bits«, in: *Merkur* 11/2015, 75–81
- Paul, Christiane 2015
Digital Art, 3. Auflage, London: Thames and Hudson
- Perloff, Marjorie 2010
Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century, Chicago: University of Chicago Press
- Piringer, Jörg 2016
»was wird literatur? was wird poesie?«, in: *metamorphosen* 12/2016, 16–19
- Place, Vanessa 2010
Tragodia 1: Statement of Facts, Los Angeles: Blanc Press
- Place, Vanessa 2014
»Was ist konzeptuelle Literatur?«, in: *Edit* 63/2014, 70–75
- Reas, Casey, o. D.
»Software and Drawing«, <http://artport.whitney.org/commissions/softwarestructures/text.html> (Stand 26.9.2016)
- Shirinyan, Ara 2014
»Your Country is Great«, in: *Edit* 63/2014, 76–77
- Siegert, Bernhardt 2003
Passage des Digitalen, Berlin: Brinkmann und Bose
- Simmel, Georg 1922
»Der Bilderrahmen«, in: *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam: Kiepenheuer, 46–54
- Taylor, Charles 1985
»Theories of Meaning«, in: *Human Agency and Language: Philosophical Papers I*, Cambridge: Cambridge University Press, 247–292