

Infradünne Plattformen

Print-on-Demand als Strategie und Genre

Von Hannes Bajohr

Der Roman, den Nanni Balestrini 1966 unter dem Titel *Tristano* bei Feltrinelli herausbrachte, war eigentlich nur ein Hundertbillionstel des Buches, das er im Sinn hatte, als er 1961 mit seiner Konstruktion begann. Tatsächlich ist dieser *Tristano* eher Baukasten als fertiges Produkt. Ähnlich wie etwas früher der Cut-Up-Erfinder Brion Gysin¹ hatte Balestrini mit den poetischen Möglichkeiten von Computerpermutationen experimentiert und ursprünglich geplant, die 200 Absätze des Buches in allen möglichen Kombinationen zu publizieren. Aber die Idee, hundert Billionen Bücher zu drucken, jedes einzelne ein Original, scheiterte nicht nur an der astronomischen Gesamtzahl: Traditioneller Flachdruck rechnet sich nun einmal erst ab einer Auflagenhöhe, die pro Vorlage entschieden über 1 liegt.

Vierzig Jahre später konnte *Tristano* dann aber doch in der geplanten Form erscheinen. Die Print-on-Demand-Technik macht es inzwischen möglich, sowohl die Permutationen des Satzes zu automatisieren als auch direkt, ohne den Umweg über eine eigens anzufertigende Druckplatte, ein einzelnes Exemplar von der Digitalvorlage zu drucken. Zwar werden die hundert Billionen sicher auch hier nicht voll. Den ersten 6000 Exemplaren

der italienischen Ausgabe folgten 2000 in der deutschen und 4000 in der englischen (eine französische ist geplant).² Aber theoretisch zumindest steht der stetigen Fabrikation weiterer *Tristano*-Unikate nichts im Weg. Der im Geist computergestützter Kombinatorik konstruierte Roman war so digital, dass erst der Digitaldruck ihm zur Existenz verhelfen konnte – auf Papier.

Digitale Literatur verträgt sich durchaus mit analogen Trägermedien. So schreibt der italienische Netzkünstler und Publizist Alessandro Ludovico: »Der Tod des Papiers – aus der Rückschau eine der unglücklichsten und peinlichsten Prophezeiungen des Informationszeitalters – ist ganz offensichtlich nicht eingetreten.« Im Gegenteil sei das Verhältnis von Digital- und Analogtechnologien nicht antagonistisch zu denken, sondern komplementär. Ludovico nennt diese Verschränkung »postdigital«.³

Tristano zeigt, wie sie in Produktion und Poetik hineinspielt. Zum einen ist das analoge Endprodukt Ergebnis digitaler Herstellungstechnik. Für den Medientheoretiker Florian Cramer bezeichnet »postdigital« zudem »einen Zustand, in dem der durch digitale Informationstechnologien herbeigeführte Bruch bereits in der Vergangenheit liegt«.⁴ Postdigital an *Tristano* wäre dann, gerade diese Welt-

1 Vgl. Hannes Bajohr, *Schreibenlassen. Gegenwartsliteratur und die Furcht vorm Digitalen*. In: *Merkur*, Nr. 782, Juli 2014.

2 Nanni Balestrini, *Tristano*. Rom: Derive Approdi 2007 (Berlin: Suhrkamp 2009; London: Verso 2014).

3 Alessandro Ludovico, *Post-digital Print. The Mutation of Publishing since 1894*. Eindhoven: Onomatopée 2012.

4 Florian Cramer, *What is Post-Digital?* In: David M. Berry / Michael Dieter (Hrsg.), *Postdigital Aesthetics. Art,*

wahrnehmung des Schon-lange-Digitalen zu artikulieren. Das vollzieht sich durch Balestrinis protodigitale Permutationspoetik, aber vor allem im ambivalenten ontologischen Status jenes Objekts selbst, das analog und digital zugleich ist: dem Print-on-Demand-Buch.

Mag *Tristano* wie die verspätete Rechtfertigung früher Megalomanie anmuten, sein postdigitales Produktions- und Darstellungsprinzip ist absolut aktuell. Resonanzen finden sich vor allem in einem Bereich experimentellen Schreibens, das man entsprechend »postdigitale Literatur« nennen könnte: Publikations- und Literaturkollektive wie GaussPDF und Troll Thread in den Vereinigten Staaten oder 0x0a und Traumawien in Europa bedienen sich dabei ähnlich konzeptueller Methoden wie Balestrini.⁵ Auch wenn sie von der Tradition elektronischer Literatur beeinflusst sind, halten sie »digitales« Schreiben nicht notwendig für an ein Medium gebunden. Im Gegenteil: Gerade dadurch, dass ihre Texte sowohl online lesbar als auch per Print-on-Demand zu bestellen sind, verwischen sie die ohnehin artifizielle Differenz zwischen digital und analog und bringen den Wirklichkeitsbegriff einer Welt zum Ausdruck, in der »das Wort ›digital‹ nichtssagend geworden ist, seitdem fast alle Informations- und Kommunikationstechnologie digital funktioniert.«⁶

Computation and Design. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015.

5 www.gauss-pdf.com; www.trollthread.tumblr.com; www.0x0a.li; www.traumawien.at

6 Florian Cramer, *Postdigitales Schreiben*. In: Hannes Bajohr (Hrsg.), *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*. Berlin: Frohmann 2015. Zur Vagheit der Differenz

Infradünne Plattformen

Möglich wird diese postdigitale Literatur durch Print-on-Demand-Plattformen wie Lulu oder Blurb, über die ein hochgeladenes PDF sofort als Buch lieferbar wird und, dank automatischer ISBN-Vergabe, auch am Buchhandel teilnehmen kann. J. Gordon Faylor, der Betreiber von GaussPDF, spricht von einer »infradünnen Plattform für die Inszenierung eingereicher Werke«, die er zur Verfügung stelle. »Inframince« nannte Marcel Duchamp jene undefinierbare, reine Differenz, die etwa zwischen identisch produzierten Gegenständen noch besteht. Das Hauchdünne solchen Verlagsbetriebs liegt vor allem in der Tatsache, dass GaussPDF nichts macht, was Autoren mit einem Mindestmaß an digitalem Weltwissen Lulu sei dank nicht auch selbst bewerkstelligen könnten.

Dabei begann GaussPDF, gegründet 2010, als Website für »digital-basierte Werke«. Ordnerinhalte, Zip- und mp3-Dateien sollten eigentlich, ganz in der Tradition der *electronic literature*, die Grenzen des Literarischen im Digitalen ausloten: Wieso nicht das Video einer Google-Hangouts-Unterhaltung als Lyrik

digital/ analog vgl. Kathrin Passig/ Aleks Scholz, *Schlamm und Brei und Bits*. In: *Merkur*, Nr. 798, November 2015. Für eine Alternativdefinition von Digitalisierung als digitaler Technisierung im Sinne Hans Blumenbergs vgl. Hannes Bajohr, *Experimental Writing in its Moment of Digital Technization*. In: Annette Gilbert (Hrsg.), *Publishing as Artistic Practice*. Erscheint 2016 bei Sternberg Press in Berlin.

begreifen, wie etwa in Sophia Le Fragas *UND3RGRoUND LoV3R5?*⁷

Doch obwohl er solche Werke weiter veröffentlicht, hat sich Faylor vom ausschließlich digitalen Publizieren entfernt. 2013 gründete er das Imprint GPDF Editions. Jeder dort erscheinende Titel ist kostenlos als PDF abrufbar und kann auf Lulu als Print-on-Demand-Buch erworben werden. Faylor lobt das »befreiende Potential« von Print-on-Demand, das die starre Ontologie von digital und analog auflöse, indem Bücher »nun in jenem sonst Dateien vorbehaltenen System existieren können und in der Folge neue Möglichkeiten materieller Kombinationen und Verbreitung zulassen«.⁸

Genau diese Verschränkung, die digitale Datei und materielles Buch gleichrangig behandelt, ist der Ansatzpunkt von Lauren Klotzmans *Meat Joy Error Failure*, einer in einem Texteditor geöffneten Videodatei von Carolee Schneemanns *Meat Joy* von 1964. Während Schneemanns Body-Art-Performance, für die sich die Teilnehmer unbekleidet in Fisch, Wurst und rohem Fleisch suhlten, den nackten Körper im Ritual entsexualisiert, geht es in Klotzmans Hommage um die Nacktheit der dekontextualisierten, nicht mehr ausführbaren Daten. Das als Rohtext geöffnete Video, eher ein konkretes Gedicht als Information, ist so transkodiert für Menschen nicht bloß unleserlich. Gedruckt, als Print-on-Demand-Buch bei Lulu, ist die auf Papier gebrachte Daten-

struktur mit 5500 Seiten in acht Bänden auch praktisch unlesbar.

Erschienen ist das Buch 2015 bei Troll Thread, einem 2010 gegründeten Autorenkollektiv. Es kann als Erfinder des dualen Publikationsmodells aus PDF und Print-on-Demand gelten, das zu einer Art Industriestandard des experimentellen Schreibens avanciert ist. Auch das Kunstestablishment hat es sich bereits angeeignet: Die Zürcher Ausstellung *Poetry Will Be Made By All*, die 2014 von Hans-Ulrich Obrist und Kenneth Goldsmith kuratiert wurde, stellte auf diese Weise Bücher von nach 1989 geborenen Autoren aus. Gregor Weichbrodt, dessen Produktion in Zürich in Form seines *On the Road* vertreten war – wofür er die in Jack Kerouacs Roman genannten Orte in die Google-Maps-Routenplanung eingab und die resultierenden Navigationsanweisungen in Kapitel einteilte –, gründete 2014 sein eigenes Textkollektiv 0x0a (zu dem auch ich gehöre). Auf dessen Webseite hat Weichbrodt das Buch mit neuem Design und 0x0a als »Verlag« wieder veröffentlicht.

Klotzmans Text oder Weichbrodts Buch hätten auch in das Programm von Traumawien gepasst. Ebenfalls 2010 gegründet, nennt sich die Plattform »paradoxical print publisher«. Das Paradoxe an diesem Projekt beschreibt der Mitgründer Lukas Jost Gross programmatisch als »die Übertragung hochaktueller digitaler Ästhetiken in Buchform«.⁹ Auch Traumawien vollzieht mit diesen Büchern eine dezidiert postdigitale Geste und behandelt »von Computersysteme

7 Vgl. Harry Burke, *Page Break*. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 98, Juni 2015.

8 J. Gordon Faylor, *Lulu Freundlich*. In: Bajohr (Hrsg.), *Code und Konzept*.

9 Traumawien, *Statement February 2010* (<http://traumawien.at/stuff/about>).

men produzierte Texte – Protokolle, Verzeichnisse, Logdateien, Algorithmen, Binärcodes – ... literarisch«. ¹⁰ All diesen Gruppen ist neben der dualen Veröffentlichungsstrategie und dem Distributionsmedium Internet aber vor allem eine Ästhetik gemeinsam: Postdigitale Literatur ist Strategie und Genre in einem.

Stuplimer Schwindel

Viele der auf diesen infradünnen Plattformen angebotenen Titel sind eigentlich Antibücher. Wie bei Klotzmans *Meat Joy Error Failure* geht es ihnen nicht mehr darum, versunken und andächtig konsumiert zu werden. Sie verlangen statt eines *close reading* ein, wie N. Katherine Hayles es nennt, »hyper reading«: »Durchblättern, Überfliegen, Abtasten« als Rezeptionsmodi. ¹¹ Wenn nicht mehr individuelle Wort-, Satz- oder Textbedeutung in einer auf Sinn angelegten Hermeneutik zu entziffern ist, verschiebt sich beim Lesen solcher Literatur das ästhetische Erlebnis auf das schiere Erschlagenwerden von Unsinn.

Die Literaturwissenschaftlerin Sianne Ngai nannte das, seinerzeit noch auf Texte der klassischen Moderne bezogen, »stuplimity«: »Wie das kantsche Erhabene (*the sublime*) weist das Dumm-Erhabene (*the stuplime*) die Grenzen unserer Vorstellungskraft auf – nicht durch die Grenzenlosigkeit oder Unendlichkeit von

Begriffen, sondern durch eine nicht weniger erschöpfende Konfrontation mit der Wiederholung von Diskretem und Endlichem.« Stuplimität ist demnach »ein Synkretismus aus Langeweile und Erstaunen, ... aus exzessivem Reiz und extremer Desensibilisierung oder Ermüdung«. ¹²

Die Lust am Exzess einerseits und andererseits der Wille, sonst gefürchtete literarische Langeweile bewusst herbeizuführen: Das sind Strategien, die aus der elektronischen Literatur und dem konzeptuellen Schreiben bekannt sind. *Tristano*, das durch die Kombination von Textelementen generiert wurde, ist ein Vorläufer zeitgenössischer elektronischer Literatur, die sich oft auf die Fähigkeit von Code verlässt, große Mengen Text automatisch herzustellen. Konzeptuelles Schreiben, das sich etwa bei Kenneth Goldsmiths bewusst tumben Appropriationen existierender Texte findet, verfährt strukturell ähnlich: Text soll, ohne Rücksicht auf ästhetische Entscheidungen, einer Regel folgend produziert, dessen Lektüre aber bewusst verunmöglicht werden – wie bei Klotzmans Dateitypmissbrauch genügt das Erfassen der Regel selbst, um das Werk zu verstehen.

Stephen McLaughlins *Puniverse* (GaussPDF 2014), die »ingeniöse Kreuzung aus einem Satz Sprichwörtern und einem Reimlexikon« (so der Untertitel), verbindet beide Elemente, indem es alle Reimkombinationen einer gegebenen Redewendung durchspielt und eine Vielzahl von Wortspielen, *puns*, generiert. Ein Ausdruck wie »a bad egg« wird so multipli-

10 J. R. Carpenter, *Paradoxical Print Publishers TRAUMAWIEN* (<http://jacket2.org/commentary/paradoxical-print-publishers-traumawien>).

11 N. Katherine Hayles, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*. University of Chicago Press 2012.

12 Sianne Ngai, *Stuplimity. Shock and Boredom in Twentieth-Century Aesthetics*. In: *Post-modern Culture*, Nr. 2, Januar 2000.

ziert zu: »an ad egg || an add egg || a brad egg || a cad egg || a chad egg || a clad egg || a dad egg || a fad egg || a gad egg || a glad egg || a grad egg || a had egg || a lad egg || a mad egg || a nad egg || a pad egg || a plaid egg || a rad egg || a sad egg || a scad egg || a shad egg || a tad egg || a bad beg || a bad keg || a bad leg || a bad meg || a bad peg || a bad segue.« Alles, was zur Kalauervermehrung nötig ist, ist die Ausführung eines Scripts, das die Elemente einer endlichen Menge von Redewendungen auf Reime ihrer Unterelemente prüft und das Resultat ausgibt; aber das Ergebnis dieser Funktion, einmal gedruckt, umfasst 57 Bände an Print-on-Demand-Büchern.

Trotzdem kann weder elektronisches noch konzeptuelles Schreiben das postdigitale Genre erschöpfend bestimmen; beides sind lediglich Elemente, die nach Belieben ein- und wieder ausgesetzt werden können.¹³ Denn das Dumm-Erhabene des generativ-konzeptuellen Texts verschärft sich noch einmal und erlangt seine eigentliche Qualität erst in der Geste des Publizierens als Print-on-Demand. Während *Puniverse* durchaus nur als PDF-Datei zirkulieren kann, braucht es doch wenigstens die Möglichkeit, das Ganze könne gedruckt werden, um seinen schwindelerregenden, stuplimen Effekt zu entfalten.

13 Troll-Thread-Mitglied Joey Yearous-Algozin: »Diese Art Literatur kommt *nach* dem konzeptuellen Schreiben. Ohne diesen Bruch wäre es nicht möglich gewesen, aber aus der Freiheit, die der Konzeptualismus uns gegeben hat, ist jetzt etwas ganz anderes entstanden ... diese Arbeiten sind ein eigenständiges Genre geworden.« Tan Lin, *Troll Thread Interview* (www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/troll-thread-interview).

Wie bei vieler konzeptueller Literatur ist ihr Potential ihre Potentialität – es kann sehr gut sein, dass ihre Aktualisierung die Spannung, die aus dem Gedanken des Exzesses erwächst, eher neutralisieren würde; eine solche Akkumulation von Druckwerk wäre womöglich eher skulptural als literarisch. Worauf es aber ankommt, ist, *dass* sie realisiert werden kann – von Lulu, für schlappe 381,90 Dollar.

Wo McLaughlins Text seine potentielle Ausdehnung durch eine kombinatorische Operation erreicht, besteht ein anderer Weg zu diesem überwältigenden Effekt darin, nur einen Ausschnitt aus der Weite zu zeigen, die ein Konzept impliziert. Gregor Weichbrodts generativer Text *I Don't Know*, der 2015 als Lulu-Buch auf 0x0a und als PDF im Frohmann Verlag erschien, beruht auf einem Python-Script (einer für Textmanipulation beliebten Programmiersprache), das die Titel von verlinkten Wikipedia-Seiten mit einer Reihe von Ignoranz ausdrückenden Standardsätzen verbindet.

Das Ergebnis ist ein Monolog, in dem der Erzähler leugnet, etwas über die Themen zu wissen, die er so akribisch aufzählt: »I'm not well-versed in Literature. Sensibility – what is that? What in God's name is An Afterword? I haven't the faintest idea. And concerning Book Design, I am fully ignorant.« Nachdem er dumm-erhaben von Literatur zur Buchbindekunst zu Fußball zu Verbrennungsmotoren und einer Fülle anderer Themen gesprungen ist, die nur durch die interne Art-Gattungs-Relation von Wikipedia zusammenhängen, endet der Text nach 351 Seiten, scheinbar nichts vom performativen Widerspruch ahnend, den er

vollführt: »I've never heard of Postmodernism. What the hell is A Dystopia? I don't know what people mean by ›The Information Age‹. Digitality – dunno. The Age of Interruption? How should I know? What is Information Overload? I don't know.«

Dass der Text hier endet, ist fast zu gut, um wahr zu sein: Die taxonomische Struktur von Wikipedia könnte zweifellos mehr Seiten füllen – aber wie viele genau? Indem er die Antwort zurückhält und einen ausgesucht bedeutsamen Punkt wählt, an dem der Text abbricht (»information overload«), beschwört Weichbrodt das Gefühl jenes schwindelerregend Stuplimen, das einen auch bei *Puniverse* überkommt. Gerade dass die Weiten des Nichtwissens nicht zu wissen sind, stürzt den Leser ins Dumm-Erhabene.¹⁴

McLaughlins und Weichbrodts Texte, seien sie nun völlig ausbuchstabiert oder nur in gekürzter Form zu sehen, sind endlich. Ihr Ende bestimmt sich durch die Logik des angewandten Systems – der Gesamtheit der Wikipedia oder der Anzahl von Iterationen einer nichtrekursiven Funktion, die Listenelemente kombiniert. Sobald aber rekursive Funktionen zur Anwendung kommen – Funktionen, die sich selbst aufrufen –, ändert sich die Sache dramatisch.¹⁵ Eine rekursive Funktion ohne eigens eingeführten Abbruchpunkt würde entweder für immer weiterlaufen oder, was öfter der Fall ist, den Speicher

überfüllen und den Computer abstürzen lassen. Ein so produzierter Text ist potentiell unendlich – und sprengt damit sogar noch die Kategorie der Stuplimität, die auf endlicher Wiederholung beruht. Endlichkeit selbst wird hier zum Indiz einer Intervention, sei sie nun auktorial oder programmatisch, die Unendlichkeit nicht aufhebt, sondern als Symptom weiter mit sich führt.

Dieser Vektor in die Unendlichkeit bleibt auch dann noch bestehen, wenn die Rekursion manuell ausgeführt wird. Auf jeder Seite von Lawrence Giffins *Non Facit Salus* (Troll Thread 2014) steht nichts als die Anweisung, wie man zur nächsten gelangt. Etwa auf Seite 13: »If you want to go to page 14, turn to page 14.« Das ist die simpelste aller rekursiven Funktionen, die Inkrementierung ($n=n+1$); aber ohne ein externes Kriterium für ihren Abbruch würde sie endlos weiterlaufen. In Giffins Fall sind die Grenzen durch die Struktur des Buchs gezogen. Wegen der raumzeitlichen Stabilität des Mediums Buch – anders als etwa im Fall des potentiell endlosen Mitteilungstroms eines Twitter-Bots – bezieht sich der Text auf »natürliche« distinkte Einheiten, nämlich Seiten, die direkt »aufgerufen« werden können. Wegen des unmissverständlichen Imperativs (turn!) braucht es dazu die Materialisierung der Seite oder zumindest ihre metaphorische Umsetzung, eine Simulation des Buches: ein PDF.

Postdigitale Faktografie

Während relative Dokumenten-Layouts, wie etwa auf Websites oder in Epub-Dateien, es zulassen, dass ein Text per *responsive design* für jedes denkbare Ausga-

14 Vgl. Julia Pelta Feldman, *Gregor Weichbrodt: No Offense* (<http://0x0a.li/de/gregor-weichbrodt-no-offense>).

15 Vgl. Anna Seipenbusch, *Rekursionen*. In: Bajohr (Hrsg.), *Code und Konzept*.

begerät neu umbrochen werden kann, ist ein PDF, so wie die Seite eines Buches, absolut in seiner Gestaltung.¹⁶ Der De-facto-Standard kommerziellen E-Publishings, der auf die Lektüre mit dem Smartphone, Kindle oder iPad abzielt, ist das Epub; für die hier genannten experimentellen Plattformen ist hingegen das PDF zum Standard geworden, weil die kommerziellen Print-on-Demand-Anbieter von diesem Format drucken. Daher bestimmt der Text nicht nur die Formatierung der Datei, auch ist die Datei durch die Vorgaben der Buchproduktion bestimmt, die wiederum die Textästhetik beeinflussen. Text, Datei und Buchobjekt sind so miteinander verschränkt, dass sie jeweils aufeinander verweisen – postdigitaler geht es kaum.

Ein direktes Spiel mit dieser Verweisstruktur ist Joey Yearous-Algozins *9/11 911 Calls in 911 Pt. Font* (Troll Thread 2012). Der Text enthält ziemlich genau das, was sein Titel ankündigt: die ersten 911 Zeichen aus einem Telefonprotokoll von Anrufen bei der 911-Feuerwehrnummer am 11. September 2001 – das alles aber in der Schriftgröße 911, was den sonst wenige Zeilen umfassenden Text auf 911 Seiten dehnt, die auf zwei Print-on-Demand-Bände aufgeteilt sind. Die Buchstaben sind in dieser Schriftgröße zu groß für die einzelnen Seiten des Buchs; der Text, gedruckt in zwei twin-tower-artigen Bänden, ist in seiner Masse in etwa so unlesbar, wie auf einem alten Fernsehmonitor unter der Lupe kein Bild mehr zu erkennen ist: eine Art textueller Pointillismus. Öffnet man aber das PDF auf

dem Computer und wählt den Text aus, kopiert ihn und fügt ihn in ein Textprogramm ein, werden die gesamten zwei Bände mit einem Mal wieder entzifferbar. Der Text, »versteckt« hinter den Beschränkungen der Druckseite, behält in der Datei seine Lesbarkeit bei.

Weniger vorsätzlich, in der Wirkung aber ähnlich geht *American Psycho* von Jason Huff und Mimi Cabell (Traumawien 2012) vor. Diese Arbeit spielt mit der Beziehung zu sogar noch einer weiteren Materialisierung desselben Texts: PDF und Lulu-Buch basieren unmittelbar auf dem Originallayout von Brett Easton Ellis' *American Psycho*. Der Roman wurde zwischen zwei Gmail-Accounts Seite für Seite hin und her geschickt, so dass die vielen Markennamen aus Ellis' Achtziger-Epopöe dem Google-Adwords-Algorithmus genügend Anhaltspunkte gaben, kontextrelevante Werbung einzublenden. Diese Werbenachrichten wurden dann wieder als Fußnoten in den ursprünglichen, nun geweißten Text eingefügt. Das Ergebnis ist ein abwesender Text, der in der Aufteilung der Seitenumbrüche und Positionen der Fußnoten dennoch weiterhin formal anwesend ist. Freilich geht es Huff und Cabell hier eher um das Privatsphären durchdringende Werbemodell des Google-Imperiums, trotzdem benötigt der konzeptuelle Rahmen des Buchs die engstmögliche Ähnlichkeit zwischen In- und Output, zwischen Urtext, Datei und Print-on-Demand-Buch.

Werke dieser Art werden sich der Bedingungen ihrer eigenen Herstellung bewusst und erlangen so die Qualität dessen, was in einer Richtung des sowjetischen Formalismus einmal »Faktografie« hieß. Des dessen bekannteste Beschreibung findet sich

16 Vgl. Günter Hack, *Philosophie des Responsive Design. Gestaltung und Kontrolle*. In: *Merkur*, Nr. 792, Mai 2015.

in Sergej Tretjakows *Biographie des Dings* von 1929.¹⁷ Tretjakow schlug vor, den Roman nicht um die Protagonistenpsychologie zu zentrieren, sondern stattdessen den Fokus auf den Produktionsprozess eines Objekts zu legen. Damit erledigten sich mit einem Schlag bourgeoise Subjektivität und die damit einhergehende Ignoranz sozioökonomischer Prozesse. Die Biografie des Dings, »eine sehr nützliche kalte Dusche für die Literaten ... lässt sich mit einem Fließband vergleichen, auf dem das Rohprodukt entlang gleitet. Durch menschliche Bemühungen verwandelt es sich in ein nützliches Produkt.« Statt *Die Brüder Karamasow* trüge solche Faktografie Titel wie »Holz, Getreide, Kohle, Eisen, Flachs, Baumwolle, Papier, Lokomotive, Betrieb«.

Hatte Tretjakow noch immer ein darstellendes, weltabbildendes Modell im Sinn – einen realistischen Roman für Dinge statt Personen –, lässt die hier vorgestellte postdigitale Literatur Faktografie sich selbst schreiben. Yearous-Algozin und Huff/Cabell bringen das komplexe und oft zirkuläre Verhältnis zwischen Datei und Objekt in den Blick, ohne es *direkt* abzuschildern. Ihre Arbeiten »sagen« nichts über die postdigitale Realität, sondern, mit Wittgenstein gesprochen, »zeigen« sie, indem sie das Verhältnis von digital und analog anhand ihrer eigenen Materialität zur Aufführung bringen. Statt die Biografie des Dings zu schreiben, enthüllt das postdigitale Literaturobjekt seine Geschichte an sich selbst.

Wenn Faktografie hier darin besteht, die medialen Aspekte der zugrundeliegenden Datenstrukturen zu performen, so schließt in anderen Arbeiten das faktografische Zeigen die ökonomischen Bedingungen der Produktion selbst ein – und unterminiert das »befreiende Potential« von Print-on-Demand mit dessen eigenen Mitteln. Jean Kellers *The Black Book* (Selbstverlag, Lulu 2013) ist ein ideales Beispiel für diese reflexive Institutionenkritik. Es ist ein Wälzer von 740 Seiten – der von Lulu erlaubten Maximallänge –, von denen jede völlig schwarz ist. Eine Gallone Tinte, etwas mehr als viereinhalb Liter, kostet über 4000 Dollar, erklärt Keller auf der Lulu-Verkaufsseite. »Der Preis eines Buchs wird aber nicht entsprechend der in der Herstellung verbrauchten Menge an Tinte berechnet. Ein leeres Lulu-Buch kostet einen Künstler ebenso viel wie ein Buch voller Text oder großer Fotografien. Je länger zudem das Buch ist, desto weniger kostet eine Seite. Ein Buch mit der höchstmöglichen Anzahl vollkommen schwarz bedruckter Seiten ergibt daher für den Künstler die geringsten Kosten bei maximalem Wert.«¹⁸ Eine solche Subversion, wie Kellers *hack* es ist – es ist immerhin unklar, ob Lulu hierdurch einen, wenn auch infinitesimalen Verlust erleidet –, zeigt Autoren als Contentproduzenten, die im *revenue stream* für Firmen wie Lulu lediglich als Verrichter immaterieller Arbeit auftauchen.

Holly Melgard geht in *Reimbursement* (Troll Thread 2013) einen ähnlichen, wenn gleich umgekehrten Weg. Auch sie stellt

17 Sergej Tretjakow, *Biographie des Dings*. In: *Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung*, Nr. 12, März 2007 (<http://edoc.hu-berlin.de/series/sachbuchforschung/12/PDF/12.pdf>).

18 Jean Keller, *The Black Book* (www.lulu.com/shop/jean-keller/the-black-book/paperback/product-21008894.html).

die Grenzen postdigitalen Schreibens mit seiner Prekarität dar, konzentriert sich aber nicht auf die materielle Produktion des Werks, sondern auf dessen subsistentielle Vorbedingungen. »Manchmal bringt mir das Ergebnis meiner Arbeit weder Einkommen noch befriedigt es Lebensunterhalt oder Spieltrieb. Oft finde ich mich in der Situation wieder, zu bezahlen, um zu arbeiten, anstatt für Arbeit bezahlt zu werden. Wann immer das geschieht, ziehe ich die Bilanz meiner Verluste und lasse mich auf das Glücksspiel um Alternativen ein.«

Das ist wörtlich zu verstehen: Das Buch ist gefüllt mit den Scans von Lottoscheinen und Rubbellosen – sechs Jahre des Spielens um »\$ for life« (was ebenso »lebenslang Geld« wie »Geld zum Leben« heißen kann). Weil Lulu es seinen Autoren überlässt, den Verkaufspreis eines Buchs zu bestimmen, während der Produktionspreis derselbe bleibt, kostet Melgards Buch 329,53 Dollar – was ihren gesamten Glücksspielinvestitionen entspricht, »plus die Summe, die Lulu für den Druck berechnet«. *Reimbur\$ement* ist ein Projekt, das zugleich utopisch ist und dabei völlig dem gesunden Menschenverstand gehorcht, verlangt es doch nichts anderes als eine der Arbeitsleistung entsprechende Bezahlung, nur dass hier die Arbeit Spiel ist und das Spiel im Zocken um

die Subsistenz besteht, die die Arbeit zu erst einmal möglich macht. In der digitalen Ökonomie ist die Position des Autors so prekär wie überall, die niedrigschwellige Verfügbarkeit von privatwirtschaftlich betriebenen Produktionsmitteln letztlich eine bloße Hoffnung.

Die Relevanz postdigitaler Literatur mag nicht zuletzt darin bestehen, dergestalt noch ihre eigenen Enttäuschungen hyperreflexiv produktiv zu machen. Die außerhalb aller Profithoffnungen stehende Verbreitungsstrategie wirkt dabei direkt auf ihre Genremomente zurück. Ihr generativ-konzeptuelles wie faktografisches Element artikulieren den Prozess der technischen, epistemologischen und ökonomischen Alledurchdringung des Digitalen als Vorgang, der geschieht und bereits geschehen ist.

Aus diesem Grund ist die Literaturform direkt an die Gegenwart gebunden – keine der hier diskutierten Gruppen ist älter als fünf Jahre, und niemand kann sagen, ob es sie in weiteren fünf noch geben wird. Das ist aber Stärke, nicht Schwäche dieser infradünnen Plattformen. In der Aktualität, mit der sie einen postdigitalen Wirklichkeitsbegriff artikulieren, vermögen sie mehr über diese Gegenwart zu *zeigen*, als es jedes deskriptive Schreiben *sagen* könnte.