

Zeppelin University

Department Communication and Cultural Management

Lehrstuhl für Kunsttheorie & Inszenatorische Praxis

Prof. Dr. phil. Karen van den Berg

Bachelor Arbeit

„E-Book, ein Versuch über das neue Lesen“

Bearbeitet von: Tim Fahrendorff
t.fahrendorff@zeppelin-university.net

Immatrikulationsnummer: 9200221

Studiengang: Communication & Cultural Management

Semester: Spring Semester 2012

Betreuer: Prof. Dr. phil. Karen van den Berg

Abgabedatum: 26. April 2012

Abstract

Der Leser steht der stetig wachsenden E-Book Vielfalt in Deutschland bisher skeptischer gegenüber. Möglicherweise ist bereits die Bezeichnung „Buch“ nicht mehr angebracht. Rezeptionsästhetische und hermeneutische Theorien sollen zeigen, dass das Verhältnis vom Leser zum Text im neuen Medium einem Wandel unterzogen ist, der entweder im Öffnen neuer Freiheitsgrade oder Schließen der Interpretationsbreite durch die Möglichkeitsvielfalt der neuen Techniken liegt.

The reader faces the growing variety in the German e-book market with latent scepticism. The label „books“ might even not be satisfying any longer. Receptionaesthetics and hermeneutics shall be depicting that the relation between the reader and the text within the new medium is subjected to change. This change might lie either within the opening of new degrees of freedom or the closing of the interpretation horizon through the possibilities of the new techniques.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Zusammenspiel neuer und alter Medien	4
2.1	Gutenberg und die Simulation der Handschrift	6
2.2	Das Buch im E-Book	8
3.	Der Autor im Wandel der Zeit	9
3.2	Der digitale Autor	12
3.3	Die Dekonstruktion des Autors in „Our Choice“ und Literatur Communities	13
4.	Was macht den Text aus?.....	17
4.1	Das semiotische Dreieck und der faktische Text	18
4.2	Der Text in den Augen des Lesers	19
4.3	Das Paradoxon des Lesens bei „Booktrack“	20
4.4	Der Text im Akt des Lesens.....	23
5	McLuhan und die Botschaft der Medien.....	25
5.1	Der Inhalt des Mediums.....	26
5.2	Wettkampf der heißen und kalten Medien.....	27
6	Der Bezug des Lesers zum Inhalt	28
6.1	Der „Kahuna Modus“ als Buch-Spiel	31
6.2	Fehllesen und das Füllen der Textlücken.....	32
6.3	Die Leerstellen der Texte.....	34
6.4	Apocalypsis – oder der moderne Fortsetzungsroman	36
6.5	Imagination und Wege zum Verstehen.....	37
6.6	Book Glutton – keiner liest (mehr) für sich allein	39
7	Auswirkungen der Digitalisierung diesseits der Hermeneutik.....	41
7.1	Die Ästhetische Erfahrung und ihre Auswirkungen	43
7.2	Chopsticks und der Aufbruch in eine eigenständige E-Book Ästhetik.....	45
8	Diskussion.....	47
9	Ausblick	49
	Literaturverzeichnis	51
	Sonstige Quellen:	53
	Die E-Books und Websites	54
	Abbildungen.....	1

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1 - Amazon Kindle.....	I
Abbildung 2 - Kobo Reader	I
Abbildung 3 - Oyo - Thalia.....	II
Abbildung 4 - Skoobe - Auswahlbereich.....	II
Abbildung 5 - Kobo Reader - Umblättern	III
Abbildung 6 - Our Choice – Kapitel.....	III
Abbildung 7 - Our Choice - Interaktives Element	IV
Abbildung 8 – Sturz der Titanen – Hyperlink Verweise.....	IV
Abbildung 9 - Our Choice - Interaktive Grafik.....	V
Abbildung 10 - Kahuna Modus - Spiel	V
Abbildung 11 - Apocalypsis - Lesen/Hören	VI
Abbildung 12 - Apocalypsis – Ende	VI
Abbildung 13 - Book Glutton - Interface.....	VII
Abbildung 14 - Jurassic Park - Cover	VII
Abbildung 16 - Chopsticks – Video.....	VIII
Abbildung 15 - Chopsticks - Fotos	VIII
Abbildung 17 - Chopsticks - Raumbild	IX

„Wir verdanken (...) dem Bücherdruck und der Freiheit desselben, undenkbares Gute und einen unübersehbaren Nutzen.“ Johann Wolfgang von Goethe

„Die Beobachtung der Schwierigkeiten der aktuellen Gesellschaft im Umgang mit dem Computer und dem Internet haben den Blick dafür geschärft, dass sich ähnliche Schwierigkeiten auch gestellt haben, als die Gesellschaft mit den „Katastrophen“ der Einführung des Buchdrucks zurande kommen musste.“ Dirk Baecker

1. Einleitung

Heute, mehr als 500 Jahre nach der Einführung der Druckerpresse in Deutschland, erleben wir eine neue, kleine Revolution. Die Druckerschwärze aus den Pressen hat sich verflüchtigt, zu Gunsten von Computer Software und Bildschirmen. Die elektronischen Medien, die sich in den 90ern mit Mp3 und anderen Formaten die Musik von den Magnetbändern der Kassetten und Gravuren der Schallplatten entwendeten und danach auf Film und Fernsehen übergangen, haben auch das Buch entdeckt.

Angeschoben wurde die Entwicklung neben der Einführung neuerer, besserer Lesegeräte auch durch die Verlagswelt, die sich viel davon erhofft. Ein Zeichen dieser Hoffnung findet sich in den Zahlen der Gesellschaft für Konsumforschung (GfK), wonach 78% aller befragten Verlage bis 2011 in E-Books investiert haben wollten. Das Thema ist also beliebt und das, obwohl 2011 der Absatz der E-Books im Käufermarkt bei gerade einmal 1% lag¹. Die Verlage versuchen in Deutschland also etwas durchzusetzen, von dem sie glauben, dass es sich in den nächsten Jahren einen festen Platz in den Köpfen der Leserschaft erobert haben wird – das digitale Lesen.

Der einzige, der die Euphorie der Verlage nicht teilen mag, scheint bisher der Leser zu sein (Börsenblatt 2011). Denn 82% der Befragten sagten, sie würden auch 2011 alle Literatur als gedrucktes Buch kaufen und der Anteil derer, die der Meinung waren, dass das Ebook die Zukunft des Lesens sein würde, sank sogar im Vorjahr (GfK 2011)². Demgegenüber steht allerdings, dass sich im Januar 2012 die Besitzerschaft der E-Book Reader von 380 000 auf 1,6 Millionen vergrößert. Dazu kommen 3,2 Millionen Tablet-

¹ Wenn man bedenkt, dass er 2010 noch um die 0,5% (GfK 2010) lag stellt dies natürlich eine beachtliche Verdopplung dar, aber verglichen mit dem Gesamtvolumen ist dies möglicherweise ein fraglicher Grund für Euphorie.

² Von den restlichen Käufern gaben nur 2% an, sie wollten weiterhin ausschließlich Ebook kaufen (GfK 2011).

PC Besitzer. Ob jene allerdings auch deshalb zum E-Book greifen, bleibt bisher im Vagen.

Wir haben also Verlage, die daran glauben, dass sich etwas verändern wird in der Art, wie wir lesen, wir haben Menschen, die sich verstärkt mit Technik umgeben, um darauf, unter anderem, auch zu lesen und wir haben den deutschen Leser, der bisher mehr als zurückhaltend auf die neuen Möglichkeiten reagiert, seine Bücher im Digitalen zu rezipieren. Vielleicht liegt es aber nicht an Technikverdrossenheit oder Traditionalismus, vielleicht liegt die gemischte Rezeption des Mediums daran, dass E-Books anders gelesen werden als das klassische gedruckte Buch.

Wie dieses andere Lesen aussehen könnte und welche Faktoren eine Rolle spielen; beim Wechselspiel zwischen Leser, Text und Autor, soll nun auf den folgenden Seiten aus theoretischer Sicht hinterfragt werden. Paul Valéry hat über die Sprache geschrieben, sie sei „ein Instrument, ein Werkzeug oder vielmehr eine Sammlung von Werkzeugen und Verfahren“ (Valéry 1975: Rede über die Dichtkunst). Als „Werkzeuge“, die mir im Folgenden dabei helfen sollen, das Phänomen des Lesens im E-Book näher zu beleuchten, werde ich hauptsächlich auf die rezeptionstheoretischen und hermeneutischen Theorien von Wolfgang Iser, Hans Robert Jauß, Paul Ricoeur, Harold Bloom und Hans Ulrich Gumbrecht zurück greifen. Eine medientheoretische Betrachtung wird zudem unterstützend von Friedrich A. Kittler, Michael Giesecke, Norbert Bolz und Hartmut Winkler durchgeführt werden, untermalt mit einigen dissonanten Zwischentönen von Marshall McLuhan. Genau wie der Schuster seine Leisten kennt und deren Funktionen einwandfrei benennt, aber dem Schuh nicht erklärt, so habe ich im Sinne des Fokuses auf die untersuchten E-Books darauf verzichtet, jeden Autoren in seiner Gesamtheit herzuleiten, sondern nur, wo nötig, auf die Herkunft seiner Ideen verwiesen, die in dem kurzen Rahmen der Arbeit nicht mit der notwendigen Sorgfalt vollständig expliziert werden konnten³.

Was ich im Folgenden zeige, sind nur Beispiele, um die Entwicklung exemplarisch zu beurteilen. Wahrscheinlich wird in dieser Minute in Verlagen und Startups dieser Welt an bisher noch gar nicht gedachten Varianten des neuen Medium gewerkelt, vielleicht sind manche Dinge zu nischenhaft, um während der Recherche aufgefallen zu sein,

³ Genauso gäbe es sicherlich andere Mittel, mit denen ein Schuh aus der Analyse gemacht werden könnte; Derridas dekonstruktivistisches Werk wider dem Logozentrismus (vgl. Derrida 1983/2004), oder Luhmanns systemtheoretischen Beitrag zum Phänomen der Massenmedien (vgl. Luhmann 1996/2004), sind nur zwei weitere, sicherlich lohnenswerte divergierende Ansatzpunkte.

vielleicht hat es sich auch an einigen Stellen zu sehr überschritten. Vor allem aber hoffe ich, dass die Argumentation mit den gewählten E-Book-Typen eine ausreichende Dichte erzeugen kann, um das Problem in der gegebenen Zeit zu erhellen, oder anders ausgedrückt dem Unterschied näher zu kommen, den es macht, ob man digital oder analog lesen wird.

2. Zusammenspiel neuer und alter Medien

Beobachtet man heute das Feld der elektronischen Lesemedien, so sieht man vor allem E-Reader, also elektronische Lesegeräte, die nur dafür gemacht wurden, um auf ihnen E-Books bestimmter Formate zu lesen, wie z.B. das Amazon *Kindle* (Abb. 1), der *Kobo Reader* (Abb. 2) vom gleichnamigen Online Anbieter oder Thalias *Oyo* (Abb. 3).

Diese Lesegeräte bilden in erster Linie den Text der Buchseiten in verschiedenen Qualitäten ab und sind nützliche Geräte für den Download und den Transport von E-Books. Die meisten von ihnen brüsten sich mehrere tausend Bücher auf einmal speichern zu können. Eine, verglichen mit dem Durchschnittskonsum der Leser, beeindruckende Zahl⁴.

Auf diesem Display werden die meisten Bücher noch so animiert wie analoge Bücher auch. Das bedeutet konkret, dass es ein Cover gibt, gefolgt von mehreren Seiten, auf denen Autor, Verlag und Herkunft belegt sind, um schließlich zu einem animierten Inhaltsverzeichnis zu springen, das schließlich zu dem Text als solchen führt.

Die andere Variante des Konsums elektronischer Bücher führt über spezielle E-Reader Software, die sowohl auf Computern, als auch auf Smartphones und vor allem Tablet-PCs läuft und die Oberfläche für die Bücher bildet. Diese Plattformen reichen von *Apples Ibooks*, über den *Kobo Reader*, den *Amazon Reader* bis zu *Stand-Alone* Lösungen einzelner Verlage. Letztgenannte bringen ihre Bücher als eigenes Programm heraus, die ebenfalls auf den genannten Endgeräten laufen. Exemplarisch für diese Gattung sei an dieser Stelle der Reader von dem Startup *Skoobe*⁵(Abb. 4) erwähnt, der auch ebenso heißt.

Skoobe ist seiner Funktion nach eine Mischung aus E-Book Bibliothek und Laden, in der man Bücher gleichzeitig ausleihen oder kaufen kann. Zudem gibt es eine umfangreiche Funktion, in der man die Bücher anlesen kann. Communitytypische Features, wie "Meist gelesen" oder "Best bewertet" fehlen genauso wenig wie in anderen E-Book Stores bzw. Readern auch. Das besondere an *Skoobe* und der Grund, weshalb es sich damit als perfektes Beispiel für die nachfolgenden Illustrationen

⁴ In einer Studie des Börsenvereins des deutschen Buchhandels wird angegeben, dass bereits zu Vielkäufern (9% aller Buchkäufe) zählt, wer 14 oder mehr Bücher im Jahr kauft. Daher sind mehrere tausend Bücher pro Reader wahrscheinlich selbst mit viel Optimismus vor allem Augenwischerei. (BvdB: 2008)

⁵ Ebooks rückwärts geschrieben, ein interessantes Beispiel dafür, die neuen Geräte möglichst anders und spannend klingen zu lassen und ein Hinweis darauf, dass man sich klar vom alten Medium Buch abheben möchte.

anbietet, ist die Form der Aufmachung. Wie bereits angedeutet, versuchen auch die E-Book Reader Geräte das Buch immer in irgendeiner Form nachzubilden. E-Book Reader auf anderen Plattformen stellen es meistens in einer buchartigen Ansicht da, mit Seitenteilung und animierter Wölbung. *Skoobe* hat dies nun auf die Spitze getrieben und die, laut ihrem Geschäftsführer, authentischste "Umblätter Animation"⁶ geschaffen, die momentan in solch einem Reader vorhanden ist. Konkret bedeutet dies, dass eine Art 3D Effekt simuliert wird, der die Seiten beim "Blättern" authentisch knickt und bereits die Buchstaben und Anfänge der neuen Wörter auf der nächsten Seite durchschimmern lässt (*Abb. 5*).

Es wird also, um dies hier zusammen zu fassen, mit aller Macht versucht, das Leseerlebnis, das man glaubt, beim Buch zu empfinden, nachzubilden. Das ist auffallend, denn man könnte schließlich in diesem Bereich genauso gut versuchen etwas völlig anderes zu probieren⁷. Nichtsdestotrotz scheint der Massenmarkt sehr darauf zu setzen, dem Leser weiterhin ein Buch zu zeigen. Und dies, obwohl er doch offensichtlich keines mehr in der Hand hält, sondern nur noch den Text, der sich von seiner gedruckten Form gelöst hat.

Wie tiefgreifend diese Abstraktion eigentlich verläuft, wird bewusst, wenn man Kittlers Überlegungen zu Software nachvollzieht. Software an sich ist ein Konzept, das es nicht zu geben braucht, weil sie eigentlich für die elektronischen Prozesse im Hintergrund steht, die der Mensch an sich nicht nachvollziehen könnte (Kittler 1993). E-Books sind nur eine neue Form der Mensch–Maschine Schnittstelle, die von der Software überspielt wird (ebd.: 232). Schrift ist für ihn auch zu einer Software geworden, die als Inschrift auf Silizium gebrannt worden ist und darüber hinaus im Stande ist, sich selber zu lesen und zu schreiben (ebd.: 226). Die Maschine, die hinter dem simulierten Buch steht, ist dem Nutzer vollkommen entzogen (ebd.: 233). Das Aufschreibesystem⁸ ist also ein völlig anderes als noch beim Buch, obwohl sich so viel Mühe gemacht wird, es so aussehen zu lassen, als hätte man es noch mit der gleichen Form zu tun. Software, die etwas simuliert, kann aber immer nur Abstraktion sein (ebd.: 241).

⁶ Aussage von J. Damke, CEO von *Skoobe* beim Bertelsmann Ebook Day, 01.2012, Random House, während einer Präsentation der neuen Technik.

⁷ Diese, wenn auch kommerziell bisher wenig erfolgreiche, Versuche gibt es bereits. Auf einige sehenswerte Ausreißer wie Gore, Kahula und Chopsticks wird später eingegangen werden.

⁸ Dieses neue Aufschreibesystem wurde zuerst von Claude Shannon 1937 beschrieben, als er zeigte, dass schlichte Relays die gesamte Boolesche Algebra implementieren können. (Kittler 1993: 239)

Die Notwendigkeit einer solchen Abstraktion eines analogen Systems im Elektronischen scheint jedoch gegeben. Das dies eines der Phänomene ist, die auftreten, wenn ein neues Medium⁹ ein altes ablöst, stellt Giesecke in seinem Werk "Der Buchdruck in der frühen Neuzeit" bereits sehr eindrücklich dar. Die sich hier anbietende Vergleichsmöglichkeit wollen wir auf den folgenden Seiten für eine erste Bewertung dieser Tendenzen nutzen.

2.1 Gutenberg und die Simulation der Handschrift

Will man dieser Theorielinie folgen, sollte zuerst überlegt werden, dass auch das Buch an sich nur eine designte Benutzeroberfläche für den Text ist, lange bevor die ersten Siliziumchips die Welt der Daten formten (Kittler 1993: 277 f.). Trotzdem könnte die verstärkte Simulation eben jener Oberfläche, in der man blättern kann, darauf hindeuten, dass die Programmierer vermuten, die Menschen würden die Technik eher annehmen, wenn sie etwas Vertrautem begegnen würden.

Dieses Verhalten ist in der Geschichte neuer Medien keinesfalls ein neues Phänomen, wie auch McLuhan später noch zeigen soll. Doch wir drohen vorzugreifen. Zuerst einmal ist es interessant, die Vorgänge zur Zeit Gutenbergs näher zu beleuchten. Giesecke weist darauf hin, dass auch der Buchdruck von seiner Vorgängertechnik kopierte (Giesecke 1991/2006: 700/701).

Die Fortschritte der neuen Technologie erlauben es nicht nur, wie es schon Gutenbergs Anliegen war, die besten Leistungen der Skriptorien zu überbieten, sie ermöglichten es auch, deren Leistungen in einer Vollkommenheit zu imitieren, die dem ungeübten Betrachter Mühe bereitet, die Handschrift vom Druck zu unterscheiden. (ebd.)

Die traditionelle Form des Buchentwurfs arbeitete im Grunde mit den gleichen Texten, meist biblischer Herkunft, die von Schreibern in Schreibstuben oder Klöstern angefertigt wurden. Der dabei entwickelte handschriftlich-kursive Stil, oftmals reich mit

⁹ Wenn in dieser Arbeit mit dem Begriff des „Mediums“ operiert wird, dann müssen wir uns bewusst sein, dass es auf theoretischer Basis nach wie vor divergierende Ansichten zur genauen Definition des Begriffes gibt. Für die vorliegende Arbeit sei sich daher eher an Kittlers Begriff einer Kulturtechnik, die zur Speicherung, Übertragung und Verarbeitung von Daten eingesetzt wird, orientiert (Kittler 1985/1987), wohl wissend, dass damit Medientheorien, die weniger auf den technisch-physischen Aspekt zielen – der für die Betrachtung der Ebooks jedoch von Vorteil sein wird – wie beispielsweise die „Form des Mediums“ bei Niklas Luhmann (vgl. Luhmann 1993), eher ausgeklammert werden – ohne ihnen unbedingt widersprechen zu müssen.

Arabesken verziert, wurde von den ersten Druckern mühevoll kopiert, bis man kaum einen Unterschied sehen konnte (ebd.).

Es zeigt sich also, dass gewisse Stilelemente gerade in den Übergangszeiten übernommen werden, um dem Rezipienten keinen zu großen Bruch zuzumuten. Da wir heute diesen Stil in unseren gedruckten Büchern allerdings kaum noch finden, steht zu vermuten, dass sich gewisse Anachronismen nur so lange durchsetzen, bis sich das neue Medium stark genug implementiert hat, um eigene Distinktionsmerkmale auszubilden¹⁰. Diesen Gedanken impliziert Giesecke, indem er schreibt, dass die Veränderungen in sozialen Gemeinschaften zunächst einmal als solche wahrgenommen werden müssen, damit sie in Erscheinung treten können (ebd.: 49), bzw., dass die "Erfindung irgendeines Werkzeuges von den Mitmenschen bemerkt wird, ist an sich schon unwahrscheinlich." (ebd.: 124).

Ergo müssen erst einmal bekannte Muster in den neuen Medien auftreten, damit diese überhaupt adäquat rezipiert werden können. Anders ausgedrückt, wird von der Gemeinschaft versucht zu ergründen, was ihr die neue Technik gibt, wie sie genutzt werden kann und fügt sie dann in vorhandene soziale Programme ein. Dabei hängt es nicht davon ab, was das Medium wirklich kann, sondern davon, welche Erwartungen die Gesellschaft in die neue Technik hinein projiziert (ebd.:). Etwas radikaler formuliert findet man diese These ebenfalls bei Kittler:

„Zwischen okkulten und technischen Medien besteht kein Unterschied. Ihre Wahrheit ist die Fatalität, ihr Feld das Unbewußte. Und weil Unbewußtes den Glauben, der eine Illusion ist, nie findet, bleibt nur, es zu speichern.“ (Kittler 1985/2003: 276)

Augenscheinlich durchlaufen die Techniken des E-Books im Moment eben diese Phase, in der zunächst versucht wird zu eruieren, wie sie innerhalb der vorhandenen Muster genutzt werden können, um es dann, wenn der Konsument sie angenommen hat, Schritt für Schritt zu erweitern und eben dann für sich zu speichern.

Diese schrittweise Exploration des Buches findet man bei Giesecke ebenfalls in der Bemerkung, dass zunächst mit den Matrizen nur bereits verschriftlichte Werke repliziert wurden, dann aber neue Informationen, die bis dato niemals aufgeschrieben worden

¹⁰ So waren einige, der im Vorfeld angesprochenen Eigenschaften der Bücher, die jetzt wieder auf das Ebook übernommen werden, in handschriftlichen Texten gar nicht, oder nur rudimentär vorhanden. Dazu zählten beispielsweise Titelblatt, ausführliches Inhaltsverzeichnis, Register und Literaturnachweise. (Giesecke 1991/2006, 92)

sind, der Allgemeinheit zugänglich gemacht wurden und schlussendlich auch Bilder eingefügt werden konnten (Giesecke 1991/2006: 64).

2.2 Das Buch im E-Book

Ähnliches lässt sich nun, wie bereits gezeigt, bei der Einführung des nächsten Mediums E-Book erneut feststellen. Augenscheinlich gibt es also viele Überschneidungen zwischen der ersten Einführung des gedruckten Buches und seiner nun folgenden Ablösung durch ein Medium, in dem die Kerneigenschaften des Produktes weiter gedacht werden. Dies ist auch die Entwicklung, die Giesecke vorgeschwebt hat, wenn er die gesellschaftlichen Umbrüche in der Epoche der Erfindung des Buchdrucks als die „Wünsche der Menschen jener Zeit, die die Druckerpresse, die Lettern und die Bücher zu einem Medium der Veränderung (...) gemacht haben (beschreibt). Ihr Handeln (...) schuf die Flut neuer Bücher" (Giesecke: 1991/2006: 124).

Auch wenn der Übergang des Buches zum nächsten Medium ähnliche Züge aufweist, wie die Erfindung des Buchdruckes als Übergang zur "Gutenberg Galaxis" (Bolz 2008), so möchte ich es an dieser Stelle zumindest fraglich nennen, ob das E-Book einen ähnlich großen Umschwung bewerkstelligen kann. Es stellt zwar unter Umständen eine neue "Kommunikationssituation" (Giesecke 1991/2006: 157) zwischen Autoren, Lesern und ihrer Umwelt dar, ob es zu einer großen medialen Umwälzung kommt, muss sich erst noch herausstellen.

Der Grund, weshalb ich an dieser Stelle den Verweis auf den Buchdruck als Analogie dennoch für zielführend halte, ist die Bemerkung, dass sich Menschen an ein neues Medium gewöhnen müssen und für gewöhnlich Zeit brauchen, um es zu integrieren - was letztendlich auch über kommunikative Prozesse passiert, die wiederum die Gesellschaft beeinflussen (ebd.:51ff.) und Veränderungen bewirken.

Nicht umsonst spricht Giesecke davon, dass es vom "Handeln" der in der Gesellschaft beteiligten Menschen abhängt, wie die Entwicklung weiter verläuft. Gerade diese Prozesse können den ersten Hinweis darauf bereit halten, dass sich in ihnen auch eine neue Art der Rezeption bzw. des Lesens der E-Books manifestiert, die schließlich darin enden könnte, dass sich die Vielfalt und technologische Finesse der Bücher untereinander weiter ausdifferenziert - was die Veränderungen in der Rezeption erneut beschleunigen dürfte.

3. Der Autor im Wandel der Zeit

Der Autorenbegriff, der sich bei der Arbeit mit E-Books herauskristallisiert, wird sich stark an dem hermeneutischen Verständnis orientieren, welches ihn, wie sich später zeigen wird, eher distanziert behandelt, da er für das Verstehen des Textes zweitrangig ist. Dennoch, so möchte ich im Folgenden zeigen, darf man ihn bei der Arbeit mit elektronischen Büchern keinesfalls außer Acht lassen, da die Art Autor, bzw. das Kollektiv, mit dem man es zu tun bekommen wird, im Endeffekt Einfluss auf die Form der Rezeption und den Inhalten bzw. Äußerlichkeiten des Endprodukts haben werden. Beides sind Faktoren, die auch in das Lesen der Bücher hineinspielen werden und deshalb nicht vergessen werden sollen.

Im Lexikon der Ästhetik wird vom Autor höchstens als variables Konzept gesprochen, dass je nach Epoche, in der es verwendet wird, verschiedene Ausprägungen erfahren kann (Lexikon der Ästhetik: 53). Das zeigt, wie kompliziert eine Einordnung an dieser Stelle werden kann. Um nicht zu weit zurück zu gehen, möchte ich daher mit dem Autorenbegriff um 1800, wie ihn Friedrich Kittler vorschlägt und Sartre geistreich ergänzt, beginnen - vor allem auch, weil hier das Bild des klassischen Autoren und Genies geprägt werden wird.

Das Dichterbild um 1800 wird von Kittler als das eines Dolmetschers beschrieben, der Unübersetzbares aus Empfindungen in das Aufschreibesystem¹¹ der Zeit übersetzen soll. Sprache ist für die Dichter der Zeit daher nur "ein Kanal" (Kittler 1985/2003: 90), denn wäre sie mehr als das, würde sie als eigenes System angesehen werden und besäße "eigene Dichte und Materialität, Totzeiten und Übertragungsverluste (..) (somit) wäre allumfassende Übersetzbarkeit dahin." (ebd.: 91). Der Dichter braucht sie nur, um aus einem "Urdiskurs" aus "Seele/Liebe/Frau/Natur" (ebd.) schöpfen zu können.

Die Funktion, die hier erkennbar wird, ist die eines Poeten, der der Welt etwas von seinen innersten Empfindungen mitteilt. Er will verstanden werden und sich beständig in seiner Kunst messen, typischer Weise in Form eines Bildungsromans (ebd.). Der Autor aus diesem Jahrhundert geht auf in dem Geniusbegriff des Künstlers, der sich

¹¹ In seinem Werk „Aufschreibesysteme“ analysiert Kittler die Systeme in 1800 und 1900, welche, kurz gesagt, ein „Netzwerk von Techniken und Institutionen bezeichnen, die einer gegebenen Kultur die Entnahme, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“ (Kittler 1985/1987) und inwiefern diese die Art und Weise der Arbeit mit der Sprache verändern. Besonders das System, das sich ab 1900 technologisch über Grammophon und Film heraus bildet, wird kritisch als Medium beleuchtet, das die bisherigen Aufschreibesysteme, besonders die händischen in einer Form ablöst, welche Wörter in ihrer Benutzung einschränken. (Vgl. Kittler 1985/2003)

selbst erhebt und erhoben wird, da das Lesen selbst auch immer mit dem Autorennamen verknüpft wird (ebd.: 215 ff.).

Doch gerade die fortschreitende Lektürefähigkeit der Bevölkerung¹² sorgte für eine Veränderung. Da nun jeder in der Lage war zu schreiben und dem Geschriebenen etwas abzugewinnen, wird das Schreiben selbst nur noch eine Art Fleißaufgabe. Schreiben bekam plötzlich eine eigene Medialität und der Autor selbst trat dahinter mehr und mehr zurück (ebd.: 220).

Für Sartre entsteht daher ab dem 19. Jahrhundert auch die Form der Autoren, die nun "bekommen haben, was sie wollten" (Sartre 1981: 71), nämlich ein breites Publikum, dem sie ihre Gedanken mitteilen können. Aber das, was mitgeteilt wird, handelt eben nicht mehr von ihnen und wird mehr und mehr losgelöst betrachtet. So gibt es beispielsweise erst ab 1900 "Schreiber, die auf den Eintrag ihrer Namen ins Dichterpantheon verzichten" (Kittler 1985/2003: 299) und daher in den neuen Medien aufgehen. Dem gegenüber stehen nur jene avantgardistischen Strömungen, die sich den neuen Medien des Grammophones und Filmes zu entziehen versuchen, indem sie ins Ritenhafte und Symbolische flüchten, sowie das *l'art pour l'art* beschwören, das generell unverfilmbar sein soll (vgl. Kittler 1985/2003: 303 ff.).

Oscar Wilde schreibt in seinem Zwiegespräch "Der Verfall der Lüge" von einer Kunst, die das Leben auf keinen Fall widerspiegeln sollte. Er führt aus, dass die Realisten seiner Zeit auf dem falschen Weg waren und nur die hässliche Fratze des unästhetischen Alltags zeigen, die es aber so auch nicht gibt. Er drückt dies aus in den Worten: "Das Publikum ist bereit Unmögliches zu glauben, nicht aber Unwahrscheinliches" (Wilde: 1889). Interessant ist der sich daraus ergebene Gedankengang, dass nicht die Kunst ein Spiegel der Welt ist, sondern die Welt ein Spiegel der Kunst sei (ebd.).

Auch wenn Wilde einige hoch spekulative Beispiele für diese These bringt, so lässt es sich doch darauf beziehen, was bereits in den vorherigen Ausführungen ersichtlich wurde. Er schreibt, auch in Hinblick auf das Verhältnis Natur und Kunst, dass erst die Realisten den Nebel in Londons Straßen erfunden haben und dass Turner uns die schönen Sonnenuntergänge beschert hat (ebd.).

Wie man bereits erahnen kann, ist damit nicht gemeint, dass es diese nicht schon vorher gab, wohl aber, dass man sie nicht überhöht in der Kunst gesehen hat, um sie dann plötzlich auch wahrzunehmen. Vor allem zeigt die Aussage aber auch einen

¹² In Mitteleuropa waren 1800 25%, 1830 40%, 1870 45% und 1900 90% der über Sechsjährigen alphabetisiert. (Vgl. Kittler 1985/2003: 216)

Kunstbegriff der in der Sache selbst liegt, weil er von dem Wirken des Kunstwerkes ausgeht und eben nicht mehr der Künstler selbst im Vordergrund stehen dürfe¹³. Der Autor befindet sich also mehr und mehr auf dem Rückzug aus der Wahrnehmung der Leser.

Im 20. Jahrhundert, so schreibt Sartre schließlich (auch um einer Selbstbeschreibung willen), leidet der Autor daran, dass er sich an alle Menschen mit seinen Ideen wenden will, aber er gar nicht mehr von allen gelesen wird. Er schreibt: "Heute ist das Publikum gegenüber dem Schriftsteller im Zustand der Passivität: es erwartet, dass man ihm neue Ideen oder eine neue Kunstform aufzwingt." (Sartre 1975: 71). Ein solches Publikum hat wohl auch wenig Interesse am Autor selbst gezeigt und seine Gestaltung äußert sich über den Akt des Konsums, entweder es kauft das Buch oder nicht – es gibt Ablehnung oder Zustimmung die über das weitere Schicksal der Produzenten des Produktes Buch entscheiden (ebd.).

Etwas stärker formuliert Harold Bloom diese neue Haltung zum Text, die er in seiner Schrift "die Notwendigkeit des Fehllesens" formuliert. Vom Fehlen eines eigentlichen Textes, den erst der Leser schafft, schließt er ebenfalls auf das gänzliche Fehlen eines Autors¹⁴ (vgl. Bloom 1975: 113 f.). Diese Feststellung gewinnt für ihn im Kontext einer Konstruktion des Textes durch den Rezipienten große Bedeutung, wie wir später sehen werden.

Wichtig ist in diesem Kontext vor allem, die neue Haltung gegenüber der Autorenschaft deutlich zu machen, die scheinbar losgelöst von der Erfahrung, die der Leser mit dem Text macht, betrachtet werden muss, so sie überhaupt noch von Relevanz dafür ist. Eco überlegt in diesem Kontext, ob wir auf den empirischen Autor überhaupt noch hören dürfen (Eco: 1994). Im Rückblick auf seinen Roman, „das Foucaultsche Pendel“ formuliert er dann auch einsichtig: „das Geschriebene hat sich von mir abgelöst und führt ein Eigenleben“ (ebd.: 91).

¹³ Wilde ist natürlich als ein Vertreter des "Dandytums" (vgl. Erbe: 2002) selbst als Mensch ein übertriebener Selbstdarsteller gewesen, der sich und seine Person mit seiner provokanten Lebensweise in den Mittelpunkt stellte, was ihm schließlich auch zum Verhängnis wurde. Nichtsdestoweniger schreibt er schließlich im Vorwort des Dorian Grey: "To reveal art and to conceal the artist is art's aim." (Wilde 1891)

¹⁴ Zu einer ähnlich drastischen Feststellung kam in den 60er Jahren bereits Barthes in seinem Aufsatz über den Tod des Autors (Barthes 1967/2000), gefolgt von Foucault in seiner Schrift „Was ist ein Autor?“ (Foucault 1988).

3.2 Der digitale Autor

Im Zeitalter der digitalen Literatur kann die Frage nach dem Autoren erneut gestellt werden. Bisher war es so, dass man den faktischen Autoren brauchte, um ein Werk zu erstellen, wenn auch evtl. nicht mehr, um es zu rezipieren.

Bewegt man sich nun aber im digitalen Bereich der E-Books, findet man eine neue Situation vor, die den ganzen Schaffensprozess der Werke noch einmal verändern könnte. Augenscheinlich gibt es nach wie vor jene Werke, die von nur einer Person geschrieben worden sind und ins digitale "übersetzt" werden:

Schaut man sich die Bibliotheken von *Amazon*, *Ibooks* oder *Libreka* an, gibt es dort besonders diesen ersteren Typus, der sich nach wie vor an das hergebrachte Schreiben hält, sprich, in erster Linie allein den Text entwirft und zum (Selbst-)Verlag gibt. In den folgenden zwei Beispielen passiert jedoch etwas anderes, einen Vorgang, den Norbert Bolz passend damit beschreibt, dass wir heute nicht mehr Autoren und Leser, sondern nur noch "Programmierer und Programmierte" (Bolz 2008: 123f.) sind, die in ihren Hypermedien¹⁵ nicht mehr so kommunizieren, wie es noch im alten Medium Buch funktioniert hatte - nämlich, dass es einen Autor gibt, der einen Text liest, der dann nur von einem Leser rezipiert wird - vor allem in einer Form, dass es bei der Rezeption blieb.¹⁶

Die bisherige Struktur der Medienrezeption in der Gesellschaft wurde von Lawrence Lessig als „Read Only“ Kultur klassifiziert, in welcher der Großteil der Bevölkerung nur konsumiert ohne zu reagieren. Im Zeitalter der neuen Medien stellen wir jedoch mehr und mehr fest, dass die Leser aktiv teilhaben werden an allen Werken, mit denen sie umgehen und diese kreativ neu bearbeiten (vgl. Lessig 2007: TED). Als einer der Gründer der „Creative Commons“ (creativecommons.org) Bewegung liegt ihm natürlich viel daran, dieses Umdenken herbeizuführen, der Gedanke der Partizipation wird uns in den folgenden Kapiteln weiter beschäftigen.

¹⁵ Norbert Bolz beschreibt mit den Hypermedien das Phänomen des Computers, der die nicht mehr zu überschauende Komplexität des alten Schriftsystems auf die nächste Ebene hebt. Wichtigster Bestandteil dieses Konzeptes ist der Gedanke der Vernetzung der einzelnen Texte und Gedanken untereinander, die nicht mehr linear, sondern auch und vor allem rekursiv und auf mehrere Kontexte verweisend stattfindet. (Vgl. Bolz 2006).

¹⁶ Winkler merkt allerdings nicht ohne eine gewisse Spitze an, dass diese Argumentation in sich Probleme aufwirft, da es beispielsweise nicht geklärt wird, weshalb dann nicht schon viel früher Bilder die Schrift überboten haben und das nun erst die Hypermedien erledigen sollen (vgl. Winkler 2002).

3.3 Die Dekonstruktion des Autors in „Our Choice“ und Literatur Communities

Es gibt natürlich Stimmen, die den Autor, gerade in der digitalen Welt, wieder entdecken, bzw. wieder erwecken wollen. Ein sehr eindringliches Plädoyer für diesen Vorgang schreibt beispielsweise Roberto Simanowksi. Er geht besonders auf das Phänomen des „Readymade“ ein, nachdem der Autor nicht mehr schafft, sondern nur noch Dinge bestimmt, die er durch Selektion zum Kunstwerk erhebt (vgl. Simanowski 2004). Autorenschaft wird hierbei zum performativen Akt, was besonders im Internet einfacher wird, da jeder sich selbst zum Autor machen kann und beispielweise durch die Blogsphäre kommuniziert (ebd.).

Allerdings sind diese „Jedermann-Autoren“ (ebd.) nach wie vor, oder noch viel extremer, dem Diskurs im Internet ausgesetzt und bewegen sich nicht selten in Comunitys, in denen erst durch Zusammenarbeit Texte entstehen. Zudem bringen sie zumeist nicht das zu Stande, was wir bisher als E-Book bezeichnet haben. Zwei Wege dieser neuen Gemeinschaft sollen nun näher beleuchtet werden, um diesen Punkt zu verdeutlichen.

Sowohl auf der Produzenten- als auch der Konsumentenseite der Textproduktion können Anzeichen für das Verschwinden des Autors, auch im Netz, beobachtet werden. Auf der Seite des Autors möchte ich auf das Werk "Our Choice" von Al Gore eingehen. Dieses E-Book kann der Leser für seinen Tablet-PC oder Desktop-Rechner kaufen und ist losgelöst von den üblichen Vertriebswegen der Verlage existiert - es kann also als eigenständiges Programm gesehen werden, das mit einiger Raffinesse erstellt wurde. Beispielsweise gibt es ein Introvideo, in dem sich Al Gore mit seinem Ansinnen, denn natürlich ist das Buch als Teil seiner Kampagne für den Kampf gegen den Klimawandel, vor den Leser tritt und ihm sagt, was er von dem Buch zu halten hat.

Das E-Book als solches, folgt zwar einer linearen Erzählweise, ist allerdings angereichert mit aufklappbaren Bildelement, einem Text, der als Band unterhalb der Überschriften läuft und bei Bedarf vergrößert oder verkleinert werden kann (*Abb. 6*) und interaktiven Grafiken, die beispielsweise die Entwicklung der globalen Windenergieressourcen einer Periode animieren (*Abb. 7*). In anderem Kontext wird noch darauf eingegangen werden, wie diese Features sich auf den Leser auswirken. Aus Autorensicht haben wir den Effekt, dass der Autor das Buch nicht alleine erarbeitet

haben kann, selbst wenn man ihm zurechnen würde, alle Informationen selbst gesammelt zu haben.

Tatsächlich steht hinter dem Leseerlebnis ein Design - bzw. Entwicklungsteam¹⁷, das das "Programm" Buch programmiert hat, in dem gleichen Sinne, in dem es auch von Bolz betrachtet wurde. Das „Erlebnis“ Buch ist hier losgelöst worden vom alleinigen Erlebnis des Lesens, für das nicht mehr der Autor zuständig ist, sondern ein Team von Spezialisten, welche die Aufgabe einer aufwendigen Visualisierung für ihn übernommen haben.

Diesen Vorgang spricht auch Bolz an, der ein Abenteuerspiel beispielsweise als nichts anderes beschreibt, als genau die Reise ins Hirn des Spiele Designers, bei dem man die Abenteuer besteht, in dem man sich als Leser Teil des Algorithmus macht (Bolz 2006: 116 f.). Das digitale Buch braucht daher auch den Programmierer, weil er, anders als beim gedruckten Buch, bereits gebraucht wird, um mit Hilfe von ansprechendem Design die Kluft von Technik und Psychologie zu überwinden (ebd.: 115) und das Buch für den Rezipienten dadurch erlebbar macht¹⁸.

Man könnte also argumentieren, dass Gore hier als alleiniger Autor in den Hintergrund tritt. Was tatsächlich passiert ist, dass es ein Kollektiv von Produzenten gibt, dem man das E-Book schlussendlich zu verdanken hat – auch wenn der „Klappentext“ natürlich weiterhin von Al Gore als Autoren spricht (ebenfalls ein Festhalten an alte Gewohnheiten aus dem gedruckten Medium).

Die Veränderung des Autorenbildes auf Seiten der Rezipienten kann in unzähligen Literaturblogs, Communities und Foren gesehen werden, die sich darauf eingerichtet haben, Bücher und Schreibversuche von Autoren zu analysieren, kritisieren und zu verbessern¹⁹.

Bolz argumentiert, dass Texte, die digital geschrieben werden, den Autorenbegriff schnellstens dekonstruieren werden, da neue Werke entstehen, die von mehreren Autoren gleichsam beim Lesen geschrieben werden und somit unautorisiert und

¹⁷ Genauer gesagt stehen sogar mehrere Teams hinter ihm: Rodalebooks als Publisher, Melcher Media als Produktionsfirma & Push Pop Press für Software- und User Interface Design und Grafik Design. (Vgl.: Gore 2009)

¹⁸ Auch hier sollte evtl. mit Winkler gefragt werden, inwiefern Bücher vielleicht schon von jeher eine designte Form inne hatten, wie bereits in dem Kapitel über den Buchdruck beschlossen. Überspitzt formuliert, waren auch die illustrierten Bücher der Mittelalterlichen Skriptorien und die gedruckten Holzschnitte bei Gutenberg, Design.

¹⁹ Siehe hierfür etwa: Float Reader, meinbuchregal.de, lovelybooks.de.

gleichsam autorenlos werden (Bolz 1993/2008: 224). Hyperlinks in Texten, so schreibt er, fördern diese Fragmentisierung noch darüber hinaus. Tatsächlich kann man in vielen Readern beobachten, wie Zusatzinformationen im Text verknüpft werden, um damit einen Mehrwert zu schaffen. In den E-Books von Bastei-Lübbe beispielsweise finden sich pro Seite mindestens ein bis zwei Links, die auf einen Wikipedia- Artikel verweisen, der eben diese Stelle erklärt (vgl. beispielsweise: Sturz der Titanen (*Abb. 8*)). Eines der professionelleren kommerziellen Angebote auf diesem Gebiet, bietet der Verlag Droemer Knauer auf seiner Plattform "neobooks.com". Hier können angehende Autoren ihre Texte einer Community zur Verfügung stellen, welche die Texte bewertet und kritisiert, bis schlussendlich der Text mit den besten Bewertungen einem Lektor vorgelegt werden darf.

Das ökonomische Kalkül des Verlages ist natürlich nachvollziehbar: die Meinung eines Publikums zu haben, bedeutet im Idealfall ein geringeres Risiko bei der Veröffentlichung eines neuen, unbekanntem Autors. *Brandingeffekte* und *Communitybuilding* gehören sicherlich ebenso dazu, sollen hier aber nicht weiter interessieren.

Der entscheidende Punkt ist jedoch, dass auch hier noch der letzte Rest vom alten Bild des Autors, welcher der Welt etwas allein von seinem Standpunkt her mitteilen will, aufgelöst wird. Bücher, die in einer Community Plattform entstehen, werden schon beim Lesevorgang vom Publikum selbst rezensiert und kritisiert und der Autor kann seinen Text so umstellen, dass es seinen Rezipienten mehr zusagt. Wenn dies geschieht, verschwimmt bereits sehr deutlich die Linie zwischen Rezipienten und Produzenten. Der Leser ist in diesem Sinne vielleicht das geworden, was Bloom als das Subjekt bezeichnet, dass entsteht, wenn man weder von einem Autor, noch von einem Leser ausgeht, sondern nur von einem Interpreten (Bloom 1975: 116). Dieser ist entweder bloßer Kritiker des Gelesenen, oder aber schafft neue „Dichtung“ erst durch das kritische Lesen und die Form, wie er das Gedicht annimmt (ebd.: 118ff).

Zielt Bloom in dieser Erklärung noch vor allem auf die Deutung ab, die ein Text dem Leser überlässt, ist es im Zeitalter des E-Books tatsächlich wörtlich zu nehmen, dass der kritische Leser Texte entweder verwirft oder schafft. Denn das Grundproblem, dass Bloom formuliert und das im überfrachteten Informationsraum Internet aktueller denn je ist, lautet:

"Gedichte kämpfen ums Überleben in einem Staat von Gedichten, der per definitionem schrecklich überbevölkert war, jetzt ist und auch immer sein wird. Das erste Problem eines jeden Gedichtes ist, einen Raum für sich zu schaffen - es muß die vorherigen Gedichte zwingen zur Seite zu rücken" (Bloom 1975: 120)

Welche Gedichte, oder generell Texte, dies sind, wurde schon immer vom Interpreten entschieden. Dieser Prozess wirkt durch die neuen Möglichkeiten des gemeinschaftlichen Schreibens, denn letztendlich ist die gemeinsame Diskussion über einen Text nichts anderes, als der Entwurf eines Textes der Vielen. Das Schöpferische Genie (von Gehlen 2011: 37), so pointiert es Dirk von Gehlen in "Mashup" wird hier ultimativ in Frage gestellt, denn es wird verdrängt von dem Ideenreichtum der Masse²⁰. So wird deutlich, dass etwas mit dem Autorenbegriff passiert, der gleichzeitig, wie von den Hermeneutikern im Sinne Blooms beschworen, irrelevant wird, eine Art Renaissance feiern kann; als Bezeichnung des schöpferischen Kollektivs - sei es auf Seiten der Programmierer oder der Interpreten, welches nun aktiv an der Er- und Herstellung von Büchern beteiligt ist.

Rainer Kuhlen spricht in diesem Zusammenhang von „kollaborativem Schreiben“ (Kuhlen 2004), dass weniger ein Ausdruck von kollektiven Autoren, sondern kollektiver Kreativität darstellt. Diese stellen durch ihre Arbeit eine Leistung, die weder individuell zurechenbar, noch der Anerkennung Einzelner bedarf (ebd.: 220). Inwiefern die Einzelnen dabei ihre Anerkennung einfordern, kann sicherlich an anderer Stelle diskutiert werden. Mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit sind diese Autoren jedoch eine Herausforderung für die etablierten Kreativitätsinstitutionen²¹.

²⁰ An dieser Stelle zu weit führend, aber unbedingt verknüpft, ist die damit einher gehende Urheberrechtsdebatte. Denn, überspitzt formuliert, wem gehört der Text, der im Internet entstanden ist, vielleicht sogar in einer hypertextuellen Form erzeugt wurde und demnach seinen festen Autoren verliert? Diese Fragen werden sogar noch drängender, wenn sich diese Werke untereinander aufeinander beziehen, wie es beispielsweise sogenannte Fan-Fictions tun, in denen die Ideen einer etablierten Serie von Fans weiter gesponnen wird. Einen unbedingt erwähnenswerten Beitrag zum Verständnis dieser neuen Kultur, leistet bereits zitierter Dirk von Gehlen mit seinem Werk "Mashup - Lob der Kopie".

²¹ Ein gutes Beispiel für das Funktionieren dieser Zusammenarbeit sind beispielsweise die unzähligen Open Source Projekte im Internet (vgl. <http://www.golem.de/specials/open-source/>).

4. Was macht den Text aus?

Auch wenn die eigentliche Analyse unseres Leseverhaltens dazu führen soll, die Frage zu beantworten, wie wir Texte lesen, soll sich an dieser Stelle kurz die Zeit genommen werden, um zu klären, was man überhaupt vom Text „an sich“ sagen kann.

Die Frage ist hierbei explizit nach dem Text und nicht etwa nach „Literatur“ oder „Buch“ gestellt, da die beiden vorherigen Begriffe andere Definitionen benötigen würden, bzw. schon auf andere Kapitel der Arbeit vorgreifen würden, die danach fragen, wann wir Literatur als solche wahrnehmen und reflektieren können. Aber das hieße, dem Kern der Sache vorzugreifen.

Für die folgende Argumentation geht es im ersten Schritt nur darum, zu erkunden, was derjenige, der sich auf das Unterfangen "Lesen" eingelassen hat, eigentlich tut. Um diese Ausgangslage hinreichend zu ergründen, soll deshalb auf den Text in seiner Gestalt und Funktion eingegangen werden, sowie auf den sehr komplexen, kognitiven Akt, den wir "Lesen" nennen. Wohlgermerkt "Lesen" in diesem Fall als ein Sonderfall menschlicher Interaktion mit seiner Umwelt, nicht als "Lesen", dass ein hermeneutisches Verstehen anschließt. Auch dies wäre ein Vorgriff, der zugunsten anderer Kapitel nicht weiter ausgeführt wird.

Egal, wie das Buch einmal aussehen wird, ob es ein Märchen von Oscar Wilde enthält, ein Roman von der Komplexität des Ulysses oder andere Formate besitzt, so liegt dem Leser immer in erster Linie ein *Text* vor. Dieser Text wiederum ist nur die Gesamtheit einer definierten Anzahl von aneinander gereihten Wörtern, bestehend aus einzelnen, sie bildenden Buchstaben. Die Sätze, die hieraus entstehen, müssen einen gewissen Sinnzusammenhang vorweisen und als Glieder eines Ganzen erkennbar sein (Ingarden 1931/1987: 152).

In dieser Gesamtheit können sie später zur „Idee“ des Textes hinführen (ebd.: 196 f) Verständlicherweise würde eine Analyse der Art der Buchstaben an dieser Stelle zu weit führen²². Dennoch soll hier einmal kurz auf wichtige Grundbegriffe der Linguistik

²² Ein sehr aufschlussreiches Essay zu diesem Thema kommt von Frederik Stjernfelt "Buchstabenformen, Kategorien und die Apriori-Position". Ausgehend von den Überlegungen Hjelmslevs soll darin Derridas "Grammatologie" widerlegt werden, indem gezeigt wird, dass Schrift als Substanz auf der Ebene der einzelnen Einheiten hoch strukturiert ist (Stjernfelt 1993: 306) und jedwede Schriftanalyse aus "höchst nicht-trivialen Interfaces" bestehen müsste, da die Kategorisierung der Buchstaben ähnlich der Kategorisierung der phänomenalen Welt (ebd.: 310) geschehen muss.

eingegangen werden, jedenfalls insofern, als es für den Textbegriff, um den es später gehen soll, Relevanz besitzt.

4.1 Das semiotische Dreieck und der faktische Text

Versucht man sich dem Text als faktisches Element der "lesbaren" Wörter zu nähern, muss zunächst einmal die wichtige Unterscheidung getroffen werden, die man Anhand der Begrifflichkeiten des semiotischen Dreiecks (vgl.: Eco 1977) erläutern kann. Von seinen drei Bestandteilen, Signifikat, Signifikant²³ und Referent²⁴, sind besonders die ersteren im Folgenden interessant.

Sieht man die Wörter als Signifikat von etwas, ist man bereits auf einer bedeutungsbezogenen Ebene, um die es später verstärkt gehen wird. Die Wörter als Signifikant hingegen stehen für sich, sie sind das Lautbild, die Zusammensetzungen der Buchstaben, aus denen sie bestehen. (Sextl 2004: 79). Der Strukturalist Hjelmslev verbindet diese Trennung mit der aristotelischen Unterscheidung zwischen "Substanz" und "Form". Damit entwirft er sein Schema der "Substanz des Inhalts", "Substanz des Ausdrucks", "Form des Inhalts" und "Form des Ausdrucks". (Stjernfeld 1993: 290f)

Diese Analysestruktur weist bereits deutlich auf das Problem des geschriebenen Textes hin, und zwar, dass man, will man ihn erfassen, eigentlich auf mehreren Ebenen verstehen und erkennen muss, wie er dargestellt wird. Interessant sind hierbei die Paare „Substanz des Ausdrucks“ und „Form des Ausdrucks“. Mit der Substanz des Ausdrucks ist zunächst nichts weiter gemeint, als die Materie, aus, oder in (elektronisch gedacht), dem sich die Wörter formen (vgl. Gumbrecht 2004: 30). Auf einen Text bezogen, ist seine Substanz des Ausdrucks entweder die Tinte, mit der er geschrieben wurde, oder der E-Book Reader, der ihn mit Hilfe des "Digital Ink"²⁵ auf seinen Display projiziert.

²³ Bei Hjelmslev als „Ausdruck“ und „Form“ bezeichnet (Stjernfeld 1993) - auch wenn der Geist der Auseinandersetzung im Folgenden an hermeneutischen Denkmustern orientiert sein wird, greife ich an dieser Stelle auf diese strukturalistischen Begrifflichkeiten zurück, da sie dichter am faktischen Text operieren.

²⁴ Der Referent bezieht sich in diesem Kontext lediglich auf den tatsächlich besprochenen Gegenstand, der seine Entsprechung in der Wirklichkeit hat. (Näheres dazu in: Eco 1977.)

²⁵ Digitale Tinte: Anders als bei normalen LCD Monitoren greifen besonders E-Reader auf die E-Ink Technologie zurück. Das Bild wird hierbei mittels schwarzer und weißer Farbpigmente aufgebaut, die sich durch einen elektrischen Stimulus aufstellen und in der Position verharren. Hierdurch wird ein papierähnlicher Effekt nachgebildet und die Akkulaufzeit von E-Readern drastisch erhöht. (Vgl. C't 24/2011: 85.)

Form des Ausdrucks wiederum sind die konkreten Inhalte die mit Hilfe der Substanz angezeigt werden. Sie bezeichnet Schriftzeichen und Wörter, die aus der Substanz entstehen (ebd.).

Wenn man einen Text betrachtet, betrachtet man das Zusammenspiel dieser Dimensionen, da die Form die Substanz in der Hinsicht bestimmt, dass die Substanz dafür genutzt wird, einen spezifischen Text zu generieren. Andersherum, und hier zeigt sich die Interdependenz, kann natürlich die Form nur mit Hilfe einer Substanz die gewünschte Gestalt annehmen. Was sich in dieser Verknotung versteckt, ist bereits ein möglicher Hinweis auf die möglichen Folgen einer veränderten Substanz hin zu einem anderen Wahrnehmen des Textes.

4.2 Der Text in den Augen des Lesers

Die bisherigen Überlegungen berührten nur die Form des Textes an sich. Da jedoch ein Text nicht gedacht werden braucht, ohne nicht auch einen möglichen Leser zu implizieren (Iser 1972: passim), muss er nun noch einmal in diesem Verhältnis betrachtet werden. Um den Text als Ganzes zu begreifen, bietet es sich an, den Überlegungen zu folgen, die Ricoeur in seinem Aufsatz "Was ist ein Text" zu dem Verhältnis von Text und Leser angestellt hat.

Auf Basis von Ricoeurs Überlegungen bekommt der Text einen Abstand von seinem Autor. Wichtig für die folgenden Betrachtungen ist die Feststellung, dass man es in der Lektüre des Textes mit einer Art Kommunikation zu tun hat, die anders ist, als ein möglicher Dialog mit dem Autor selbst. Ricoeur weist darauf hin, dass der Text beginnt, für sich selbst zu stehen, wenn der Autor ihn verschriftlicht hat. Erst die "Befreiung der Schrift" (Ricoeur 1970: 82) – nämlich vom Geist des Autors - gebiert den Text. Vorher verharrt er beim Autor in der Substanz des Inhalts, dem imaginären Gedankenkonstrukt des Verfassers, oder höchstens als Teil des vorschriftlichen Diskurses der "Form des Inhalts" (dazu auch: Gumbrecht 2004: 30).

Der für uns spannende Dreh ergibt sich beim Aufschreiben des Textes und damit Verfremden des Geschriebenen vom Autor. Die Kommunikation zwischen Autor und Leser wird durch die Schranke des Buches verändert. Die Abwesenheit des Autors führt

folglich dazu, dass der Text nun in den Dialog mit dem Leser tritt - und umgedreht - aber keine direkte Kommunikation mit dem Autor stattfindet (Ricoeur 1970: 84).²⁶

Anders ausgedrückt, vergegenwärtigt die Schrift eine Welt, die gesprochen bisher nur gesetzt wurde (Ricoeur 1970: 85). Die Referenz, welche die gesprochene Sprache in einem normalen Kommunikationsakt immer bereit stellt, ist beim Text selbst nicht mehr ostentativ gegeben (ebd.: 127). Daher gibt die Betrachtung des Textes einen Möglichkeitenraum frei, der in der direkten Kommunikation nicht hergestellt werden kann. Dabei scheint es, laut Ricoeur, aber so, als ob er mit den Möglichkeiten im Vagen verharret. Er gibt lediglich Hinweise, wie man sich in möglichen Welten möglicherweise orientieren könnte (ebd.: 127).

In dieser Kontingenz kommt es nun darauf an, wie diese Möglichkeiten vom Leser genutzt werden. Da der Autor, wie bereits argumentiert, schweigt, muss der Text für sich sprechen. Dabei ist der Text nach Ricoeur selbst schon Teil dieser Kommunikation, bzw. eines Diskurses und der Leser nimmt nur den Diskurs auf, den der Text bereits führt (ebd.: 98).

Betrachtet man dieses Phänomen, so funktioniert der Text ganz ähnlich einer musikalischen Partitur (Ricoeur 1970: 100/ Jauß 1970: 172), die, zwar von einem Autor gegeben, aber dennoch von dem Leser bespielt werden muss. Wie sein musikalisches Pendant ist demnach auch der Text von Mal zu Mal anders, abhängig von der Person, die ihn liest. Nun ist es jedoch so, dass bevor man fragen kann, was der Leser versteht, wenn er liest, oder wie er den Text allgemein versteht, zuerst gefragt werden muss, was es überhaupt bedeutet, einen Text „zu lesen“?

4.3 Das Paradoxon des Lesens bei „Booktrack“

Es wurde vorher angesprochen, dass Substanz und Form im Text wahrscheinlich eine Interdependenz pflegen. Diese zu schaffen ist nach wie vor die Arbeit des Autors, bzw. desjenigen mit dem der Autor das Buch gefertigt hat. Im Heraufdämmern des digitalen

²⁶ Man kann sich an dieser Stelle an die kommunikationstheoretischen Betrachtungen Luhmanns erinnern. Bedenkt man, dass Luhmanns zentraler Kommunikationsbegriff die erfolgreiche Kommunikation kategorisch vom Empfänger der Nachricht und nicht vom Sender abhängig macht, der die Information sowieso vorher selektiert, so könnte man leichter verstehen, warum die Kommunikation vom Autor zum Leser über das Buch nicht funktionieren kann: da der Leser nur aus dem Text heraus selektiert, was er an der Stelle für wichtig und anschlussfähig hält und was er ignoriert. (Vgl. Luhmann: 2005)

Buchformates spitzt sich dies sogar noch zu. Am folgenden Beispiel lässt sich diese Interdependenz bereits sehr gut zeigen:

In dem Reader von *Booktrack*²⁷ wird die eigene Lesegeschwindigkeit vom Programm berechnet. Davon ausgehend bekommt die Geschichte im Folgenden eine musikalische Untermalung, die eben zu den Zeilen passt, die man liest. Was hier geschieht ist eine Erweiterung der Substanz; weg von der Alleinstellung der Form des Mediums der Schriftzeichen, hin zu einem Dualismus von Schrift und Musik.

Liest man nun die folgenden Zeilen aus Oscar Wildes *Selfish Giant*:

“It was a large lovely garden, with soft green grass. Here and there over the grass stood beautiful flowers like stars, and there were twelve peach-trees that in the spring-time broke out into delicate blossoms of pink and pearl, and in the autumn bore rich fruit.”

So hat man vom Text zunächst nicht mehr, als die Beschreibung des Gartens. Jeder Leser beginnt, ausgehend von seinen Erfahrungen, das Gelesene zu imaginieren²⁸. Mit der Musik wird dies erweitert. *Booktrack* fügt hier Vogelgesang, dezentes Glockenspiel und Streichinstrumente hinzu. Es wird also vermittels der Musik die Stimmung auf einer anderen Ebene beschrieben. Dadurch beginnt sich das Leseerlebnis auf der wahrgenommenen Ebene zu erweitern, Lesen wird gleichzeitig zum Hören.

Auch wenn ich an dieser Stelle die Musik nicht nachbilden kann, ist es wohl annehmbar, dass diese für sich allein stehend nicht reichen würde, um uns ein Bild von dem Garten des Riesen zu machen, wie es der Text macht. Tatsächlich wüsste man wahrscheinlich nicht einmal, inwiefern man sie zuordnen sollte. Die Musik ist also lediglich eine Erweiterung des Lesevorganges. Doch was genau passiert eigentlich, wenn wir lesen, wie gelangt der Text als für den Leser verständliche Entität überhaupt in sein Bewusstsein?²⁹

Um diese Subjektivität und ihren Einfluss an einem weiteren Beispiel zu verdeutlichen, sei hier kurz auf die Neurobiologie verwiesen. Durchaus aufeinander aufbauend, sind

²⁷ Die Mehrzahl der vorgestellten E-Books haben Belletristik zum Inhalt. Nicht, weil es nicht auch schon sehr spannende E-Learning Literatur gäbe, sondern aus dem Gedanken heraus, den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen. Zudem sind bisher 80% der verkauften E-Book Titel in Deutschland Belletristik Titel, sodass hier die größere Schnittmenge vorliegen dürfte (vgl. C't 24/2011).

²⁸ Auf die spezifischen Hintergründe des Terminus „Imagination“ im Hinblick auf die Interaktion zwischen Leser und Text wird im Kapitel 6.5 näher eingegangen werden.

²⁹ Im Folgenden werden Erkenntnisse aus dem Buch „Lesen“ von Stanislas Dehaene leider nur insofern angerissen, als dass sie zum vorliegenden Thema eine kurze Übersicht bieten können. Besonders sein Beitrag zu den Themen „kulturelles Lernen“ und „Grenzen kultureller Konstruktionen“ sollten aber bei einer weiter gehenden Lektüre evtl. beachtet werden.

Stanislas Dehaene und Maryanne Wolf in den letzten Jahren dem unterbewussten Lesevorgang gefolgt und ihre Ideen sollen nun kurz umrissen werden. Nach Dehaene richten wir unser Blick auf ein Wort und unser Gehirn prozessiert es ohne weiteres Zutun in etwas, das wir verstehen, oder nicht.

Hinzu kommt, dass die Aufnahme der geschriebenen Sprache, seit der Einführung des Buchdrucks, einen entscheidenden Wandel durchgemacht hat. Wohingegen die Menschen im Mittelalter die meisten ihrer Texte noch laut gelesen haben, was zum einen mit der Leseerfahrung, aber auch mit den oft schwer zu entziffernden Texten zusammenhing, begannen die Leute mit der Einführung des Buchdrucks mehr und mehr das stumme Lesen (Giesecke 1998: 89). Was passiert allerdings im Gehirn, lesen wir dort auch stumm, oder denken wir die Laute?

Studien zeigen heute, dass die meisten Menschen tatsächlich auf zwei Wegen lesen. Wörter, die neu sind, oder weniger gebraucht werden, werden im Gehirn nach wie vor zuerst phonetisch umgewandelt – man entziffert Buchstaben, leitet eine mögliche Aussprache ab und ermittelt schließlich den Sinn. Bei häufig geschriebenen Wörtern hingegen, wird direkt der Sinn ermittelt und dann die Aussprache konstruiert. (Dehaene 2010: 50f). Zusätzlich gleicht unser Gehirn automatisch jedes gelesene Wort mit jeder möglichen Bedeutung ab, die wir dafür in unserem Leben kennengelernt haben. Daher spielen die individuellen Erfahrungen des Lesers eine nicht insignifikante Rolle im Verständnis der Texte (Wolf 2011: 9).

Dehaene vermutet außerdem, dass Schaltkreise im Gehirn, die sonst andere Zwecke erfüllen, sich erst später darauf ausgerichtet haben. Daraus ergibt sich die überraschende Einsicht, dass das „Lesen selbst(..) Formen ausgebildet (hat), die unseren Schaltkreisen angepasst sind.“ (Dehaene 2010: 351). Alle Schriften sind daher in einem langwierigen Entstehungsprozess zu einem Satz von Zeichen geworden, den unsere linke Gehirnhälfte problemlos mit dem Sprachzentrum verknüpfen kann.

Der Text als Summe seiner Zeichen, den wir vor uns sehen und seine Form des Ausdrucks, sind demnach weder zufällig, noch beliebig ersetzbar, sondern scheinbar ein Produkt sorgfältiger Auslese, die es uns möglich macht, ihn zu entziffern und in einen Dialog mit ihm zu treten, als würden wir unser Sprachzentrum mit den Worten eines realen Gegenübers reizen.

„Natürlich“ wünscht sich die neuronale Forschung, bzw. ihre Verfechter, über die Kausalitäten im Gehirn Rückschlüsse auf unser Verhalten zu ziehen. Die hier vorgestellten Ansätze können daher nicht mehr als ein Denkanstoß sein, die Ursprünge

für unser Verhältnis zum geschriebenen Wort zu suchen. Frappierend sind allerdings die Überlappungen zu den bisher vorgestellten Verhaltensweisen. Allen voran der subjektive Leser, dessen Erfahrungen die Lektüre bestimmen, aber auch die Erkenntnis, dass es für uns nicht nur auf textlicher, sondern evtl. sogar neuronaler Basis so wirkt, als befänden wir uns in einem „Diskurs“ mit dem Text, auf das wir im Kapitel 6 mit Harold Bloom zurück kommen wollen.

4.4 Der Text im Akt des Lesens

Verblüffenderweise wirkt es, als ob das Gebilde "Text" ein sehr agiles Eigenleben zu führen. Es wurde bisher ausgeführt, dass er mit dem Leser in eine Kommunikationsverbindung tritt, er sich vom Autor losgelöst hat und trotzdem formal bestimmte Charakteristika erfüllt, die sein Verstehen leiten. Besonders die letzte Eigenschaft wird in den folgenden Kapiteln noch genauer beleuchtet werden.

Die Vermutung drängt sich daher auf, dass der Text mehr ist als die Summe seiner Wörter - nämlich eine Entität, die zu dem Leser durch das spricht, was er nicht direkt sagt. Ricoeur redet hier von einem autonomen Bedeutungsraum, der nur als Ganzheit im Kontext des Werkes, das er darstellt, zu verstehen ist (Ricoeur 1970: 124ff.). Einerseits liegt es daher an den Leseerfahrungen der Rezipienten, welche Form der Text für sie annimmt. Andererseits ergibt er sich in der Paradoxie, dass man ihn doch in seiner Existenz, der Art, in der er geschrieben ist, der Wortwahl und Konnotationen, durchaus ernst nehmen sollte.

In seinem Werk „Der Akt des Lesens“ beschreibt Wolfgang Iser dieses Zusammenspiel auf sehr eindrückliche Weise. Da sich der Text dem Leser nicht so einfach gibt, muss der Leser Übersetzungsarbeit leisten (Iser 1994: 175). Lesen ist demnach eine dynamische Wechselwirkung, in denen das Lesen erst dann zum Vergnügen wird (und dazu sollte es werden, denn ohne die Lust am Lesen des speziellen Werkes wird sich wahrscheinlich auch der Wille zur Auseinandersetzung in Grenzen halten), wenn Produktivität ins Spiel kommt (ebd.). Dafür liegen im Text selbst Angebote aus Mustern, Strukturen und Archetypen, aus denen der Leser selbst seinen Roman komponieren muss (Iser 1972: 355). Die Wahrnehmung all dieser Details übersteigt das, was wir in der Realität als selektives Sehen empfinden. Dies führt zu einer Überforderung, die schließlich in einem Auswahlprozess kulminiert (ebd.).

Iser macht das an dem Konzept des wandernden Blickpunktes fest, der „die Eigenart der ästhetischen Gegenständlichkeit fiktionaler Texte (bestimmt)“ (Iser 1994: 178). Die Idee ist hierbei, dass sich der Leser den Text gar nicht als Ganzes erschließt, sondern ihm sich phasenweise nähert. Er baut dabei immer wieder „Innenhorizonte“ (ebd. 193) im Text auf, die sich untereinander ablösen und die er durchwandert (ebd.: 183). Die gewesenen Horizonte werden dabei immer mitgedacht, und zwar nicht linear - was bedeutet, dass stets eine Verbindung zu dem Gesamtwerk hergestellt werden kann (ebd.: 190).

Da nun der Leser mit seinem wandernden Blickpunkt im Text selbst aufgeht, verliert er die Relation Subjekt / Objekt und die folgende Irrealisierung, wie Iser es nennt, führt dazu, dass Menschen nach einer guten Lektüre so wirken, als würden sie „erwachen“ (ebd.: 227). Dieser Effekt beruht eben darauf, dass dem „Erwachten“ die verloren gegangene Relation beim Betrachten der Realität schlagartig wieder bewusst wird (ebd.).

Der Text steckt also voller Anreize, ihn durchstreifend zu interpretieren. Was umgangssprachlich zwischen den Zeilen steht, muss selbst gedacht werden, aber alles Beliebige passt augenscheinlich nicht in die Lücken. Hier bietet sich wieder der *Booktrack* Vergleich des Textes mit seiner Musikalischen Untermalung an: es existiert scheinbar keine völlige Beliebigkeit der Interpretation. Der Text verteidigt qua seiner Setzung seinen Standpunkt und lässt unserer Imagination nur insofern freien Lauf, als das wir die Formen, die seine Buchstaben und Wörter schaffen, nicht zu sehr verlassen. Anders ausgedrückt, ist die Vorstellung, dass ein Text dem Leser in völliger Ambivalenz gegenübertritt nach den Überlegungen der vorgestellten Autoren unwahrscheinlich.

Zu diesem Schluss kommt auch Umberto Eco in seinen Überlegungen zur Überinterpretation von Texten. Man könnte, so Eco, zwar argumentieren, dass der Text beim Lesen vom Urheber und den konkreten Umständen seiner Formulierung losgelöst ist, dass er aber im Vakuum schwebt sei mehr als fragwürdig (Eco 1994: 48 f.). Zwar impliziert dieses Schweben eine Vieldeutigkeit des Textes, nicht aber völlige Freiheit in seiner Interpretation (ebd.). Für unser gewähltes Beispiel bedeutet dies, mit Musik oder ohne, der Leser hat es immer mit dem Garten zu tun und selbst wenn dieser eine Allegorie darstellen sollte, so bleibt es noch immer der Garten.

5 McLuhan und die Botschaft der Medien

Bevor ich auf den nächsten Theoretiker zu sprechen komme, möchte ich noch einmal auf die immanente Paradoxie des Problems E-Book aufmerksam machen. Bisher haben wir sowohl gesehen, dass offenbar bestimmte Prozesse auf den Leser eines Textes einwirken, die zunächst nichts mit dem Medium zu tun haben, mit dem er sich auseinander setzt. Der Text bleibt schließlich gleich. Auf der anderen Seite ist die offensichtlich vorhandene Materialität des elektronischen Buches, eigentlich müsste es natürlich Immaterialität heißen, in ihrer technischen Finesse, in der Lage eine dezidierte Wirkung auf den Leser zu entfalten. Genau diese möchte ich im nächsten Schritt nachvollziehen, um das Problem des Materials einmal mehr aufzugreifen.

Im Folgenden möchte ich daher versuchen mit Marshall McLuhan eben der Frage nachzugehen: Geht es um das Medium oder den Inhalt? Beginnen möchte ich mit der These, die er sehr plakativ in "The Medium is the Message" aufstellt:

"The Book is an extension of the eye (...). The extension of any one sense alters the way we think and act-the way we perceive the world. When these ratios change, men change."

(McLuhan 1967: 33ff)

Dieser Ansatz, der dem der bisher vorgestellten Hermeneutikern konträr läuft, da diese die Materialität nicht beachten, könnte dennoch ein erster Hinweis darauf sein, dass die Bücher im neuen digitalen Medium eben auch eine Veränderung des Verhaltens nach sich ziehen. In der Lesart, die ich vorstellen möchte, ist das digitale Buch im digitalen Medium nun eine weitere "extension" (ebd.), die erneut eine Veränderung hervorruft. Dabei geht es ihm nicht um den Inhalt des Buches, sondern lediglich um "the Book", stellvertretend für "das Medium". Konkret sagt McLuhan dazu, dass Gesellschaften schon immer mehr von der Art der Medien beeinflusst wurde, durch die sie kommuniziert, als durch deren Inhalt (ebd.: 7).

Dieses Gedankenkonstrukt untermauert er mit der Erklärung, dass man in unserem elektrifizierten Zeitalter durch jede neue Technik eine Ausweitung der Person erfährt und zwar insofern, als das man die Auswirkungen der neuen Technik auf unser Denken wahrnehmen kann (McLuhan 1964: 9). Illustriert wird dies durch das Beispiel der neuen Fertigungsmaschinen in Fabriken. Für ihre Auswirkungen, nämlich eine Veränderung

der Arbeit, ist es egal, ob sie Cornflakes oder Cadillacs produzieren (ebd.: 13). Es geht nur darum, dass sie es tun und dadurch den Charakter der Arbeit verändern.

5.1 Der Inhalt des Mediums

Die Figur der Ausweitung bisher bestehender Systeme ist für ihn von zentraler Bedeutung. So ist der Inhalt jedes Mediums nur ein anderes Medium, dass erneut etwas ausweitet. Der Inhalt der Schrift ist Sprache und der Inhalt des geschriebenen Wortes ist der Buchdruck (ebd.: 14). Diese Kette setzt er fort bis zu dem Punkt, an dem er postuliert, "der Inhalt der Sprache ist ein effektiver Denkvorgang, der an sich nicht verbal ist" (ebd.). Bisherige Muster werden durch die Erweiterung: hervorgerufen durch neue Medien im Maßstab, Tempo oder Schema (ebd.), verändert und das im Hinblick darauf, was sie dem Menschen in der gewählten Situation bringen.

Jene Wirkung, welche die neuen Medien schließlich auf uns ausüben, ist laut McLuhan deshalb so mächtig, weil sie wieder ein anderes Medium zum Inhalt haben und das, was wahrgenommen wird, dies nur überspielt (ebd.: 25). Er schreibt, die "Wirkung des Films ist ein Roman und nicht der Programminhalt" (ebd.) und weiter: "der Inhalt des Geschriebenen oder Gedruckten ist die Sprache, aber der Leser ist sich des Drucks oder der Sprache gar nicht bewusst" (ebd.).

Anders ausgedrückt bedeutet dies: wer den Inhalt der Medien untersucht, um eine Veränderung der Wahrnehmung der Rezipienten festzustellen, wird nichts finden. Es geht McLuhan lediglich um die Auswirkungen des Mediums. So würde eine Untersuchung von Programm und Inhalt der Bücher im 16. Jhd. nicht ergeben haben, weshalb es zu einer plötzlichen Ausprägung von Nationalismus und Individualismus gekommen ist, man müsste stattdessen auf die „unterschwellige Energie“ des neuen Mediums³⁰ achten (ebd.: 27).

Dieser, bereits auf das Buch bezogene, Hinweis ist für unser vorliegendes Problem natürlich interessant. Schließlich ist es heute genau so, dass zum Großteil der Inhalt, der

³⁰ An dieser Stelle soll, einen Vorgriff riskierend, trotzdem nicht unerwähnt bleiben, dass man dieser Einstellung bereits widersprechen könnte, da es eine sehr einseitige Geschichtsbetrachtung darstellt, die bereits schon durch Giesecke widerlegt werden kann, der die gesellschaftlichen Umbrüche durch die Einführung des Buchdrucks eben genau in der plötzlich möglichen Verbreitung des Inhalts an eine breite Leserschaft sieht, welche die sozialen Veränderungen hervorriefen. (Vgl. dazu Giesecke 1991/2006.)

ehemals gedruckt vorlag, einfach³¹ digitalisiert wird. McLuhan jedoch geht es hauptsächlich um die dahinter stehende Technik, die wie eine „Selbstamputation unseres natürlichen Körpers“ (ebd.: 54) wirkt. Daraus kann man auf eine Spezialisierung der Sinne auf die neue Technik schließen, die ein neues Verhältnis der Sinne und der Organe im Körper untereinander bedingen. Hierbei gibt es keine Möglichkeit sich gegen diese Bildung der neuen Verhältnisse in unserem Körper zu wehren (ebd.). McLuhan würde daraus folgend also Veränderungen, die durch das E-Book hervorgerufen werden, nicht daran festmachen, wie die Inhalte aufbereitet sind, sondern daran, dass sie überhaupt durch das neue Medium aufbereitet sind.

5.2 Wettkampf der heißen und kalten Medien

Ein weiterer, für die Analyse der E-Books spannender Schritt ist McLuhans Zerlegung der Medien in "heiße" und "kalte" Medien (McLuhan 1967: 29). Heiße Medien sind demnach Medien, die besonders einen Aspekt stark erweitern, bis etwas sehr detailreich ist (Beispielsweise das Fernsehen). Kalte Medien sind auf der anderen Seite Medien, die relativ wenig preisgeben, so wie die Sprache, da an dieser Stelle besonders viel vom Zuhörer ergänzt werden muss (ebd.). Natürlich bedeutet dies auch, dass heiße Medien eine viel geringere Teilnahme vom Rezipienten erfordern als es kühle Medien tun (ebd.). Gesellschaftliche Sollbruchstellen entstehen immer dort, wo ein kühles Medium von einem heißen abgelöst wird (ebd.: 31).

Konsequent weiter gedacht wäre dieses Verständnis sicherlich auch auf den Übergang vom Buch zum E-Book anwendbar. In Relation zueinander gesetzt, ist das Buch in diesem Fall das kühlere Medium, da es den Leser nur mittels der Sprache mit Informationen versorgt, die er selbst in seinem Kopf verarbeiten muss. Über die Leistung der Eigenkomposition des Textinhaltes wurde bereits im vorangegangenen Kapitel ausführlich gesprochen.

Das E-Book kann hier bereits viel mehr bieten. Nimmt man etwa das bereits erläuterte E-Book "Our Choice" von Al Gore zur Hand, fällt auf, dass es tatsächlich ein durchaus

³¹ „Einfach“ digitalisiert ist in diesem Kontext natürlich eher eine rhetorische Figur, da die Digitalisierung der meisten Inhalte für die Verlage bislang immer noch mit einem zusätzlichen Zeit- und Kostenaufwand verbunden ist, will man sie nicht einfach nur als PDF erstellen, sondern beispielsweise in eines der ePub Formate bringen. (vgl. dazu die Ausführungen des International Digital Publishing Forum: <http://idpf.org/epub>).

„heißes“ Eisen ist. Nicht nur sind alle Kapitel reich bebildert, sondern auch teilweise mit Filmen, teilweise mit geografischen Karten oder Charts unterlegt (*Abb. 9*). Es wird dem Rezipienten viel mehr geboten, als im alten Medium. Das führt nach McLuhan zu einer anfänglichen Überlastung, die uns zunächst dazu verleitet, das Neue mit den Methoden des Alten zu sehen und zu erklären (ebd.: 32). Hier zeigt sich also der Vorgang, der bereits im Vorfeld mit Giesecke beschriebenen Übernahme alter Funktionszusammenhänge in neue Kontexte.

Verschiedene, sich ablösende Systeme, neigen daher dazu, sich noch gegenseitig zu beeinflussen (ebd.: 48). McLuhan führt an dieser Stelle den Buchdruck als „kritische Grenze in der Geschichte des phonetischen Alphabetismus“ (ebd.: 49) an. Hier könnte sich ein Verweis darauf verstecken, warum E-Books nach wie vor den Eindruck von echten Büchern erwecken wollen. Wenn wir wirklich davon ausgehen, dass ein Übergang von dem kälteren Medium Buch auf das E-Book stattfindet und erneut eine so genannte „kritische Grenze“ überschreitet, könnte das als die logische Konsequenz betrachtet werden.

6 Der Bezug des Lesers zum Inhalt

McLuhan versucht in seinem Standardwerk „*Understanding Media*“ ein Konzept zu entwerfen, bei dem er offensichtlich den Inhalt negiert und rein auf das Medium an sich eingeht. Damit liefert er zwar erste Erklärungsansätze, wie eine mögliche Veränderung durch das E-Book aussehen könnte, aber, wie nun gezeigt werden soll, in einer Vernachlässigung des Inhalts, die für die vorliegende Fragestellung unbefriedigend bleibt. Daher wollen wir nun eruieren, an welcher Stelle uns McLuhan im Stich lässt, wenn es darum geht, die Veränderungen des Lesens genauer zu hinterfragen.

Das erste Wort in der Exploration des Verhältnisses vom Rezipienten zum Text gilt allerdings einem Autor: Der französische Schriftsteller Charles Dantzig bezeichnete Literatur in seinem Buch "Wozu lesen" als die einzige Form des Textes, der per se keinen Sinn erfüllt:

„Literatur, besonders Belletristik, ist eine Form der Analogie. Oder genauer gesagt eine der Formen des Verstehens mittels einer Analogie. Oder noch genauer gesagt, eine der Formen des Verstehens mittels der Analogie, die nicht nur auf Intelligenz, sondern auch auf Informationen beruht.“ (Dantzig 2010)

Lesen scheint demnach etwas mit einer Form der emotionalen Intelligenz zu tun haben, die dem Leser selbst etwas gibt, ohne, dass er sich diesem Effekt notwendigerweise bewusst sein muss. Genauso steht auf der anderen Seite auch die Information, die der Leser überschaut und mit der er arbeitet.

Beginnen wir also auf der Seite der Informationen, die der Text dem Leser preisgibt. Wie bereits im Kapitel 4 gezeigt, herrscht zwischen Rezipienten und Text – der vielleicht später Literatur genannt wird – keineswegs ein vordefiniertes Verhältnis, sondern eher etwas, das am ehesten einer Kommunikation gleichen würde, einer Verhandlung über den Inhalt, oder, um an dieser Stelle Dantzig's Landsmann Ricoeur aufzugreifen, einem Diskurs, der den Diskurs aufnimmt, den der Text anbietet (Ricoeur: 1970: 98). Die Folgerung hieraus kann jedoch nicht sein, dass der Text diese Informationen über seine Analogien freiwillig preisgibt. Ganz im Gegenteil muss man, dem hermeneutischen Grundgedanken folgend, die Bedeutung des Textes als Leser selbst konstruieren (ebd.: 123).

Das „semantische Ereignis“ (ebd.), dem sich der Leser hierdurch bewusst wird, ist somit erst der Vorgang, durch den die Wörter ihren Sinn erhalten. Um diesen Ansatz begreiflich zu machen, muss man verstehen, dass es sich bei dem Text per se schon um einen autonomen Bedeutungsraum handeln muss, also losgelöst vom Autor steht (ebd.). Dazu kommt und dies könnte man nun auf die Seite der von Dantzig beschriebenen „emotionalen Intelligenz“ des Lesers setzen, die Tatsache, dass der Text in seiner Gesamtheit als „Werk betrachtet wird“ (ebd.: 124). Als dieses besteht es eben nicht mehr nur aus den einzelnen, aneinander gereihten Satzteilen, sondern gibt mehr als die sprichwörtliche Summe seiner Teile (ebd.). Diese jedoch als solche zu begreifen liegt ganz beim Leser. Denn anders als bei der gesprochenen Sprache, in der beispielsweise die Referenz³² klar deutlich gemacht werden kann, wird dies in geschriebenen Werken zu einem Problem (ebd.: 127).

Wenn demnach ein Sinn in einem Werk zum Tragen kommt, bzw. eine andere Welt, dann macht sich der Leser nicht die Erfahrungen einer anderen Person zu Eigen, sondern erkennt eine Welt (ebd.: 129), die sich durch ihn erst konstituiert. Der französische Schriftsteller Paul Valéry schiebt dazu:

³² Von dieser, durchaus auch psychologischen Referenz hat Maryanne Wolf in dem bereits angeführten Buch „Proust and the Squid“ gesprochen. Jeder Mensch behält andere Erlebnisse im Gedächtnis und hat andere Erfahrungen gemacht. Wird ihm die direkte Referenz verwehrt und nur beschrieben, wendet er darauf folglich seine eigenen Erfahrungen an, egal, ob diese mit der Intention des Autors übereinstimmen.

"Meine Verse haben den Sinn, den man ihnen gibt. Der, den ich ihm gebe, passt für mich und kann von niemandem geltend gemacht werden. Es ist ein Fehler, der dem Wesen der Poesie zuwiderläuft und sogar tödlich für sie wäre, zu behaupten, dass jedes Gedicht einen wahren, einzigen Sinn hat, der mit dem Denken des Autors identisch ist."
(Paul Valéry 1975: Kommentar zu Charmes)

Selbst Valéry schließt sich als Autor damit gekonnt aus der Problemstellung der Sinnfindung aus. Allerdings darf daraus nicht der Fehlschluss entstehen, wie ja bereits gezeigt wurde, der Leser wäre völlig frei in seiner Interpretation. Dem sei hier nun in vertiefender Form nachgegangen.

Der Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß macht darauf aufmerksam, dass ein Werk nie als eine literarische Neuheit erscheint, sondern immer schon bestehende Bezugsrahmen besitzt (Jauß 1970: 175). Vor allem die Bezüge auf bereits Gelesenes und die Gattung des Textes, die der Leser im besten Fall bereits früh erkennt, können ihn lenken. Ein vom Leser erkannter Anfang kann daher schon „Erwartungen für Mitte und Ende“ (ebd.) stiften und wirkt damit natürlich konstituierend auf den Text. Hierbei spielt natürlich der Text mit den Erwartungen des Lesers, ändert bereits bekannte Muster ab und sorgt so für die Spannung, die sich eben im Bruch selbst für den Leser ergibt (Vgl. ebd. 176ff.). Dabei kann es sein, dass sich der Horizont des Rezipienten eben durch die Annahme dieses Werkes erweitert oder sogar verschiebt, was dazu führen kann, dass die vormals erzeugte Distanz durch das Neue verringert wird (ebd.: 178).

Das Publikum eines Werkes ist demnach auch kein passiver Teil, sondern rezipiert das Werk gleichsam nach ästhetischen und historischen, bzw. zeitgeschichtlichen, Gesichtspunkten (ebd.: 169). Für Jauß, der besonders an der literaturgeschichtlichen Wirkung interessiert war, spielt dies eine elementare Rolle, da es wirkungsgeschichtlich einen Unterschied machen kann, wie das Publikum, bzw. die Kritiker, auf das Werk im Kontext ihrer Zeit reagieren und damit auch wiederum auf andere Werke Einfluss nehmen konnten (Jauß 1970).

Eco schlägt vor, das Dilemma nach dem richtigen Maß der Interpretation damit zu lösen, indem man auf die im Text angelegte Kohärenz des Geschriebenen achtet (Eco 1994: 73). Er geht vor allem darauf ein, um den Text vor einer „Überinterpretation“ zu schützen (Eco 1994). Demnach sollten Textinterpretationen nur dann als haltbar gelten, wenn der Rest des Textes sie bestätigt (ebd.). Sollte er das nicht tun, müssten sie fallen gelassen werden. Es geht also um die Art der Interpretation, die der Rezipient auf den

Text anwendet. Wenn er den Anfang eines Textes liest, der mit „Es war einmal“ beginnt, so ist die Interpretation, dass es sich hierbei um einen Märchenanfang handelt – ganz gleich, wie die Geschichte wirklich fortfährt – wahrscheinlicher als andere (ebd.: 72). Den Bezugsrahmen, von dem weiter oben gesprochen wurde, würde er als den „sozialen Schatz“ (ebd.: 75) des Lesers bezeichnen, der sich nicht nur aus dem Vermögen speist, Sprache und Grammatik zu erkennen, sondern ebenfalls aus den gesamten Ausdrucksformen der kulturellen Konventionen, sowie Interpretationen vorangegangener Texte (ebd.).

6.1 Der „Kahuna Modus“ als Buch-Spiel

Die Überlegung, die wir hier anschließen können, ist, ob sich diese Erwartungshorizonte der Leser verändern können, wenn sich Bücher nicht mehr als Buch, sondern als E-Book präsentieren. Angenommen, man hat es mit einer Erzählung wie dem „Kahuna Modus“ zu tun, wird das Problem ersichtlich. Das gemeinte Jugendbuch von Nika Bertram ist im Handel als normales Taschenbuch erhältlich. Die Autorin beschreibt es selbst als eine Mischung aus Science Fiction und Horror (kahunamodus.de).

Dies sind demnach die Referenzen, die der Leser im Buch findet, wenn er sich im Genre auskennt und schon einmal Ähnliches gelesen hat. Er oder sie wird es dementsprechend einordnen und beim Lesen die Empfindungen hineinprojizieren, die er selbst schon einmal erfahren hat, bzw. den Sinn subjektiv hiernach entschlüsseln.

Nun ist es aber so, dass es dieses Buch nicht nur als normales Buch im Handel war, sondern auch auf der Website „kahunamodus.de“ abrufbar ist. Hier jedoch liegt es nicht als Buch vor, sondern vielmehr als Spiel. Dies kann auf zwei Arten gespielt werden.

Zum Einen bekommt man die Möglichkeit, in die Rolle der Hauptfigur des Spiels zu schlüpfen und selbst den Handlungsverlauf der Story nachzuvollziehen (*Abb. 10*) und auch je nach den Entscheidungen, die man getroffen hat, zu verändern. Daneben wird die Funktion eines sogenannten MUDs (Multi-User-Dungeons) angeboten (eine Art Chatroom), in welchem man seinen eigenen Charakter innerhalb des erzählten Universums erschaffen kann. Mit diesem hat man nicht nur die Möglichkeit mit anderen „Spielern/Lesern“ zu interagieren, sondern auch Gespräche mit Figuren aus dem Buch zu führen.

Was passiert hier aber mit dem Horizont, der im geschriebenen Buch noch so klar war? Sicherlich: die Geschichte, also die Welt, die das Buch erschaffen hat, ist im Grunde die gleiche geblieben, auch müsste man sich fragen, ob das Spiel überhaupt verständlich ist, wenn man das Buch nicht gelesen hat. Es liegt die Vermutung nahe, dass der Rezipient beim Spielen plötzlich andere Bezugsrahmen benutzen wird, und zwar solche, die er nicht aus der Referenz anderer Bücher ziehen wird, sondern aus der anderer Spiele oder Filme, die mehr mit der neuen, virtuellen Umgebung des Buches zu tun haben. Das Leseerlebnis, wenn man es noch so nennen kann, hat sich demnach durch diese Kontextveränderung hin zu einem Spiel³³ selbst auch verändert.

6.2 Fehllesen und das Füllen der Textlücken

Der Horizont, in dem sich ein Text bewegt, ist scheinbar ein Indikator für eventuell veränderte Leseerfahrungen. Nichtsdestotrotz steht die Frage im Raum, wie der Leser sich im Text selbst bewegt und wie er überhaupt damit beginnen kann, einen subjektiven Sinn für sich zu konstruieren. Wolfgang Iser, der im nächsten Kapitel von zentraler Bedeutung sein wird, stellte sehr passend fest: „Zwischen Text und Leser spielt sich ungleich mehr (ab), als nur die Aufforderung zu einer Ja/Nein Entscheidung.“ (Iser 1971: 5). Der gute Autor muss dem Leser ein Beteiligungsangebot machen, sich auf den Text einzulassen (Iser 1975: 437). Es gehe schließlich zentral um „das Vergnügen, dass dem Leser erlaubt, seinen Scharfsinn zu prüfen“ (ebd.).

Denn wenn der Text nur eine spezifische Bedeutung hätte, wäre er selbst ja Signifikat von etwas anderem als sich selbst, nichts weiter als bloße Illustration (Iser 1971: 7). Dieses Oszillieren zwischen völliger Offenheit und totaler Determiniertheit gilt es darum genauer zu untersuchen.

³³ Hier ließe sich eine weitere Diskussion eröffnen, die danach fragt, ob das Ebook früher oder später nur Teil der „Gamification“ der Welt wird. Bei diesem Prozess werden, voran getrieben durch die massenhafte Verbreitung von Smartphones, immer mehr spielfremde Systeme mit Design-Elementen aus Spielen (Level, Fortschrittsbalken etc.) angereichert. Diese Umdeutung der vormals ernsten Elemente sorgt unter anderem auch dafür, das neue Interface – Dimensionen entstehen, die bisher ungeahnte Interaktion mit technischen Geräten ermöglichen – oder neue Kommunikation mit Ebooks? (Vgl. De:Bug 152/2011: 12ff.)

An dieser Stelle kann noch einmal auf Bloom, der bereits in der vorherigen Diskussion erwähnt wurde, zurückgegriffen werden. Dieser definiert Lesen an sich bereits von vorne herein als einen Akt des „Fehllesens“³⁴ (Bloom 1975: 95). Ein guter Autor ist sich dessen bewusst, wenn er den Text verfasst, denn er selbst hat die Dichtung mit einem Leseakt begonnen (ebd.) – hier erkennt man die im vorherigen Abschnitt besprochenen Horizonte, von denen selbst der Autor nicht gefeit ist³⁵.

Dichtung beginnt nach Bloom erst dann, wenn jemand, der ein Dichter werden wird, ein Gedicht liest und aus seiner Interpretation dieses Gedichts heraus selbst eines formuliert (ebd.:105). Daher haben Texte zunächst für ihn keine Bedeutung aus ihrem Bezug zu anderen Texten (ebd.) – der, so kann man sicherlich hinzufügen, erst vom jeweiligen Interpretieren hinzu gefügt wird. Fehllesen in diesem Kontext ist hier also etwas, dass der Leser aus dem Gedicht liest. Was er dort nämlich, laut Bloom, erkennt, ist die Aufforderung das Gedicht fehlzulesen, weil es ihn zwingt, einen Standpunkt einzunehmen, von dem er weiß, dass er unzutreffend ist (ebd.: 111).

Bloom macht hiermit klar, dass es nicht möglich ist, ein Gedicht zu verstehen und lehnt sich an Oscar Wildes Kritik an, dass jeder Autor, der versucht, seine Dichtung als Wahrheit zu verkaufen ein schlechter Autor sei, weil er ja wissen müsse, dass er zwangsläufig als Lüge fehlgelesen wird und daher lieber ein guter Lügner sein müsse (Wilde: 1889). In seinen Worten:

„Kunst ist glücklicher Weise nicht genau, denn sie hat uns niemals die Wahrheit gesagt“. (ebd.)

Blooms Analyse gibt bereits eine erste Idee, was es überhaupt bedeuten kann, wenn der Rezipient versucht, sich ein Werk zu erschließen. Es steht seine Vermutung im Raum, dass der Leser dem Text interpretierend und gestaltend entgegen tritt und es für sich ändert, wohl ahnend, dass er den Autoren nicht verstehen kann und dies auch ferner nicht will.

Auch hier, so merkt Jauß im Salzburger Gespräch an, ist es nur schwer vorstellbar, dass der Leser dem Text völlig offen gegenüber steht und nichts von dessen originärer

³⁴ Bloom verweist an dieser Stelle auch auf das Essay von Oscar Wilde „Verfall der Lüge“, in dem er die inhärente Falsifikation des Schreibens (oder nach ihm: Lüge) als Merkmal eines guten Künstlers festlegt. (Vgl. Wilde: 1889)

³⁵ Hier bindet Bloom in seinen Text einen kurzen Exkurs darüber ein, dass Autoren zwangsläufig Muster derer kopieren, die vor ihnen da waren und wenn nicht von ihnen, dann von Mustern, die sie in der Natur oder der Umgebung vorgefunden haben (Vgl. Bloom: 1975). Dass alle Kreativschaffenden mit dieser Paradoxie konfrontiert sind erläutert Dirk von Gehlen in seinem „Lob der Kopie“ sehr illustrativ am Beispiel von Mozart; in dessen Zauberflöte allein mehr als 14 direkte Übernahmen aus anderen Werken (eigenen und fremden) nachweisbar sind. (Vgl. von Gehlen 2011: 77ff.)

Intention versteht (Jauß 1994). Tatsächlich müsse es so sein, dass selbst der modernste Text eine ästhetische Struktur aufweist, die der Leser zuerst erkennen muss, um mit seiner Interpretation zu beginnen (ebd.: 382). Dies sei schon allein daran zu erkennen, dass gewisse Textmuster bei mehrmaliger Interpretation auch von verschiedenen Interpreten gleich gedeutet werden (ebd.).

6.3 Die Leerstellen der Texte

Kommen wir an dieser Stelle zurück zu bereits erwähntem Wolfgang Iser. In seinem Essay „Die Appellstruktur der Texte“ führt er die Problematik des Unvollständigen und, wenn man mit Bloom sprechen will, Fehlerhaften, weiter aus, dem sich der Leser annehmen muss, will er sich mit einem Text auseinandersetzen. Im Kontext des Fehllesens sind Texte, laut Iser, niemals in der Lage, eine Wirklichkeit abzubilden, sondern immer nur eine von ihnen konstituierte Reaktion auf die Wirklichkeit (Iser: 1971, 11).

Der tatsächliche Wirklichkeitsbeitrag entsteht immer dort, wo der Leser darauf eingeht und die vom Text gebotenen Erklärungen nachvollzieht (ebd.). Iser schreibt dazu, dass der Leser sich nicht sicher sein kann, ob der Gegenstand richtig oder falsch ist - denken wir mit Bloom darüber nach, so muss er sich auf jeden Fall sicher sein, dass er nicht wahr sein kann (Bloom: 1975). Was aber in jedem Fall geschieht ist, dass hierdurch ein Unbestimmtheitsbetrag entsteht, der allen literarischen Texten eigen ist.

Interessant ist nun, dass Iser schreibt, der Text lässt sich hierdurch weder mit realen Gegenständen der Lebenswelt noch mit den Erfahrungen des Lesers decken – und eben diese fehlende Übereinstimmung ist es, die Unbestimmtheit fördert und Spannung erzeugt (Iser: 1971: 12). Hier findet also eine leichte Einschränkung bezogen darauf statt, dass also nicht die Erfahrung und Umwelt des Lesers allein eine Rolle spielt, sondern der Text darüber hinaus ein Angebot macht, diese abzugleichen. Dabei kann es zu einem Abbau der Unbestimmtheiten im Text selbst kommen (ebd.), aber das soll an dieser Stelle nicht weiter interessieren.

Formal gesehen bringt der Text seine Unbestimmtheiten darin hervor, dass er den literarischen Gegenstand selbst gar nicht hinreichend bestimmen kann, um alle

möglichen Ansichten³⁶ decken zu können (ebd.: 14). Zwischen den Ansichten entsteht nun, gerade weil sie immer nur einen Teilaspekt des Gegenstandes bezeichnen, eine Leerstelle, die nun einen Auslegungsspielraum für den Leser eröffnet (ebd.: 15). Leerstellen sind also Einschnitte, die den Leser auffordern, das nicht Gesagte zu besetzen (Iser 1972: 323). Durch das fehlende Kommentieren des Autors eben dieser unbestimmten Abschnitte, er illustriert dies sehr eindringlich am Ulysses³⁷, wird der Leser einem Konflikt ausgesetzt, den er selbst lösen muss (ebd.).

Diese Leerstellen wird der Leser nun, während er liest, konstant mit dem ausfüllen, was im Vorfeld sein eigener Horizont genannt wurde (Iser 1971: 15). In anderen Worten ist dies der schöpferische Moment des Rezipienten, der das Werk für ihn erst zu dem macht, was wir bereits als mehr als die Summe seiner Teile identifiziert haben. Versucht der Leser also die Widersprüche im Text abzubauen, so führt das zwar zu einer Harmonisierung der Leerstellen, aber auf der anderen Seite ist das hieraus entspringende Produkt nur mehr eine noch stärkere Illusion des Lesers (ebd.: 30).

Allerdings merkt Iser an, dass die Leerstellen je nach Textgattung und Art, wie er geschrieben wurde anders ausfallen können (ebd.: 23). Ihre Frequenz, sowie ihre Ausrichtung entweder auf die Semantik, oder in der Bedeutung des Textaktes haben einen jeweils anderen Einfluss auf den Leser (ebd.).

Am auffälligsten ist dies bei den Fortsetzungsromanen, die in der Zeit um Neunzehnhundert populär waren (ebd.: 17). Charles Dickens wird von ihm als populäres Beispiel für den Einfluss genommen, den die Struktur auf den Leser hatte. Demnach schrieb er seine Romane von Woche zu Woche und versuchte in der Zwischenzeit zu erfahren, was seine Leser von dem Text hielten. Das Ergebnis war, dass die Leser, die, man würde heute sagen, einem „Cliffhanger“, ausgesetzt waren, die Geschichten in dieser Form besser fanden, als im später zusammenhängend gedruckten

³⁶ Ansichten nennt Iser hier im Anschluss an Ingarden „schematische Ansichten“, die, schrittweise entrollt, den Gegenstand für die Auffassung des Lesers genauer darstellen sollen. Die Frage, die sich hierbei immer stellt ist jene, wie viele es braucht, um einen Gegenstand wirklich fassbar zu machen. Dabei bringt jede Ansicht aber immer nur einen Aspekt zur Geltung und schließt dann an die nächste Ansicht an (Iser 1971: 14). Im Anschluss an E. Husserl weist Ingarden darauf hin, dass Ansichten vor allem Schemata und von einer fließenden Natur sind (Ingarden 1931/1987: 279). Jedes Moment enthält dabei ein Skelett aus vielen schematischen Ansichten, welche die konkreten Ansichten formen, in denen wir es sehen. Um den Gegenstand zu sehen, muss man jedoch nicht alle Ansichten kennen, da der mit den Ansichten beschriebene Moment weiterhin benannt bleibt. (ebd.)

³⁷ Nachzulesen in seinem Werk „der implizite Leser“, in dem er Ulysses als ein Beispiel dafür verwendet, wie sehr Lücken und Unbestimmtheiten in einem Text auf die Spitze getrieben werden können, da Joyce hier teilweise im Kapitel selbst Erzählsprünge, Perspektivwechsel und Stilwechsel vornimmt. (Iser 1972)

Buch (ebd.). Hier wurde die Unbestimmtheit demnach klar als Spannungselement eingesetzt (ebd.). Dies geschieht eben dadurch, dass sie eine verstärkte kompositorische Aktivität des Lesers fordern (Iser 1994: 288). Diese ausgesparten Anschlüsse sind demnach weit mehr als nur ein Stilmittel, sondern Kommunikationsbedingung im Text (ebd.: 294), die durch das Mittel der Fortsetzung einen ihrer sichtbarsten Ausdrücke finden.

6.4 Apocalypsis – oder der moderne Fortsetzungsroman

Fortsetzungsromane, die wöchentlich in Zeitungen erscheinen, haben seit den Zeiten von Dickens an Prominenz verloren. Heute werden höchstens vorab Auszüge aus wichtigen Romanen oder Biografien vermeintlich wichtiger Personen abgedruckt.

Die digitale Vermarktung allerdings scheint das Konzept des Fortsetzungsromans – also ein Roman, der in sich noch einmal in „Häppchen“ geteilt und verkauft wird, langsam aber sicher wieder für sich entdeckt zu haben.

Ein Beispiel für dieses neuerliche Experiment ist der Roman „Apocalypsis“ (*Abb. 10*) aus dem Hause Lübbe (als Gattungsbezeichnung wird vom Verlag „Lübbe Webnovel“ benutzt). Dieser Roman, den es inzwischen auch als vollständiges Buch im Handel zu erwerben gibt, vereint gleich mehrere Ideen in sich.

Die erste ist die eines Hörbuches. Dem ganzen Roman ist eine Tonspur unterlegt, die man an einer beliebigen Stelle im Text starten kann. Dann wird aus dem Lesebuch das Hörbuch mit professionellem Sprecher, Hintergrundgeräuschen und Musik³⁸.

Zusätzlich und hier kommen wir auf das vorher formulierte Argument zurück, das sich auf den möglichen Wert von Fortsetzungsromanen bezieht. Apocalypsis wurde, bevor das Printexemplar in den Handel gelangte, im Wochenrhythmus auf mehreren Plattformen veröffentlicht. Der Prolog konnte gratis herunter geladen werden, um das Interesse zu wecken und im Anschluss pro Episode 1,49€ zu zahlen. Somit konnte der Kunde nach jedem Kapitel entscheiden, ob er weiter lesen wollte. Genutzt wurde an dieser Stelle eben derselbe Effekt, der auch schon bei Dickens zum Tragen gekommen war. Man hat

³⁸ Das Kalkül des Verlages ist es wahrscheinlich auch über den zusätzlichen Nutzen den Preis zu rechtfertigen. Kauft man alle 13 Teile des Webnovels bezahlt man den doppelten Preis des normalen Hardcover (vgl. Amazon.de). Wie ich aus Gesprächen mit Branchenvertretern auf der Buchmesse erfahren konnte, äußern Kunden oft Kritik am ähnlich hohen Preis digitaler Bücher im Vergleich zu echten.

sogar den gleichen Zeitabstand (1 Woche) dafür ausgewählt (vgl.: *Apocalypsis* 2011). Geplant sind sogar noch zwei weitere Staffeln, von denen die zweite zusätzliche Videoeinspielungen enthält.

Die Vermutung müsste nun sein, dass sich der Thriller im Onlineangebot besser verkauft als sein gedrucktes Pendant. Schließlich war das auch der Effekt bei Dickens. Jedes Buch von *Apocalypsis* endet tatsächlich auch in einem „Cliffhanger“, gefolgt von einer Seite, von der aus gleich die nächste Episode bestellt werden kann, so sie schon vorhanden ist (*Abb. 12*).

Dieses Konzept scheint zumindest das Kalkül des Verlags zu erfüllen, was die Verkaufszahlen anbelangt. Tatsächlich spricht Lübke selbst in einer Pressemitteilung vom 02. März 2012 von „herausragenden Absatzzahlen“ (Vgl. Lubke.de/Pressemitteilungen) und dem Wunsch, in Zukunft noch weitere Fortsetzungsromane dieser Art veröffentlichen zu wollen (ebd.).

Da der Verlag nicht bereit ist, genaue Zahlen zu veröffentlichen, muss an dieser Stelle jedoch die Aussage kritisch hinterfragt werden. Ob sich der Verkauf dieser Bücher ökonomisch gelohnt hat – denn viele Kommentare auf Ibooks legen nahe, dass der Preis den Lesern zu hoch erschien (vgl.: *Apocalypsis* 2011), steht noch im Raum.

Festhalten kann man nur, dass das E-Book nun im Digitalen die Möglichkeit bekommt, sich durch das starke Schaffen von Lücken und Leerstellen über die Maßen aufzuwerten. Das Leseerlebnis wird im Idealfall also verändert. Allerdings schränkt es den Leser durch die Einführung von Bild und Ton im Buch auf der einen Seite ein, wo seine Imagination auf der Seite durch die offenen Enden verstärkt werden soll.

6.5 Imagination und Wege zum Verstehen

Imagination wurde soeben bewusst gewählt, denn mit diesem Begriff möchte ich auf eine mögliche Fähigkeit hinweisen, die es dem Leser ermöglicht, die Leerstellen des Textes zu füllen, oder anders gesagt, sich die subjektive Bedeutung zu erschließen. Dass der Text den Leser nicht völlig allein in seinem Bedeutungshorizont lässt, haben wir in dem vorangegangenen Kapitel gezeigt, was aber ist nötig, damit der Leser sich die offenen Lücken überhaupt füllen kann?

Der Clou innerhalb der Literatur liegt in der Erfindung des Fiktiven als fundamentale Kategorie des westlichen Denkens (Apostolides 1993: 123). Es soll gedacht werden als

Möglichkeit des Spiels mit Realitäten, das jedermann offen steht, gerade weil sie außerhalb der empirischen Realität ist (ebd.: 132). Ihr zur Seite steht die Imagination, die die von der Fiktion angebotenen Modelle verwirklichen kann (ebd.: 136). Diese Fiktion soll kurz mit Iser definiert werden.

Zunächst besitzt literarische Fiktionalität laut Iser eine Signalwirkung für den Leser. Aus dieser kann erschlossen werden, dass er die ihm vorgestellte Textwelt in Klammern setzen muss, was nichts anderes bedeutet, als dass es diese Welt nicht empirisch gibt (Iser 1991: 391). Aus dieser Differenz, welche die simultane Anwesenheit zweier Welten impliziert, nämlich eine, die gegenwärtig und empirisch ist und eine, die selbige metaphorisiert (ebd.), entsteht eine Doppelstruktur. Diese Doppelstruktur ist insofern von Bedeutung, als das sie andeutet, dass das Überschriftene jeweils festgehalten wird und man beim Lesen die zwei Welten nicht trennt, sondern gemeinsam betrachtet (ebd.: 392). Als Folge dessen wird die Textwelt über den Text hinaus erweitert.

Das Fingieren wird somit nach Iser zum Medium des Imaginären, weil es ihm dadurch möglich wird, dass „Unsichtbare“ vorstellbar zu machen, die Phantasie also schöpferisch tätig wird (ebd.: 397f.).

Dass sich Fiktives und Imaginäres gegenseitig bedingen, sei hier noch einmal kurz dargestellt. Denn das Fiktive innerhalb des Textes setzt lediglich den Rahmen, aber, nur weil dies intendiert ist, heißt es noch nicht, dass es auch ausgefüllt wird (ebd.: 403f.). Das Imaginäre wiederum braucht das Fiktive, um zu seiner sogenannten „Gegenwändigkeit“ zu kommen (ebd.). In Form dieser Gegenwändigkeit ist das Imaginäre in der Lage, die gebotenen Strukturen gleichzeitig aufzubrechen, wie auch neue Muster hervorzubringen, also die „Irrealität zu einer Wahrnehmungssillusion macht“ (ebd.). Dieses beständige Hin und Her³⁹ der beiden Faktoren in einem Text, wird von Iser auch als Spiel bezeichnet (ebd.).

Dieses Spiel zu gewinnen, also dem Text eine Bedeutung abzuringen, versucht der Leser permanent zu erreichen, wofür er sich in die Mitte zwischen Fiktivem und Imaginären begibt (ebd.: 410). Diese Bedeutung kann demnach dem Text nicht vorgegeben sein, sie folgt stattdessen dem Spiel und kann in ihrem Möglichkeitsraum offen bleiben (ebd.: 411).

³⁹ Die Dominanzen dieser Spielbewegungen sind nicht immer ausgeglichen. Ein gutes Beispiel dafür ist die phantastische Literatur, in der die Realität vollständig „genichtet“ wird. Dafür muss der Text über die Mittel der Rhetorik eine absolute Glaubwürdigkeit dessen erzeugen können, was sonst als völlig unreal abgelehnt werden würde. Es kommt zu einer Übermacht des Fiktiven. (Vgl. Iser 1993: 412ff.)

Apostolides fasst diesen Gedanken zugespitzt als eine Möglichkeit für das Ich, sich an einen anderen Ort zu projizieren, bei denen weder gesellschaftliche, moralische, noch körperliche Einschränkungen herrschen (Apostolides 1993: 132). Wer liest, verliert laut ihm das Gefühl für die Zeit, was er als Verlust der Realität deutet (ebd.). Wer liest, der liest für sich alleine, wohingegen Arbeit eine gemeinschaftliche Operation ist (ebd.). Da es Apostolides besonders um das durch die Fiktion herbeigeführte andere Bewusstsein der neuen Bürgerlichkeit Ende des 20. Jahrhunderts geht, ist dieser Verweis durchaus zu erwarten. Er widerspricht auch damit direkt den Erläuterungen McLuhans, der in dem Mentalitätsumschwung nicht die Imagination sehen kann, da diese schließlich durch den Inhalt bestimmt wird (oder genauer gesagt, dass was der Leser dafür hält). Nichtsdestoweniger birgt diese Verdeutlichung des Imaginären als subjektiven Prozess, der den Leser, wenn man es so formulieren möchte, allein in seinem Buch verschwinden lässt, damit einen Aspekt, den man im Kontext des digitalen Lesens neu diskutieren müsste.

6.6 Book Glutton – keiner liest (mehr) für sich allein

Im Kontext des sozialen Lesens haben wir vor einiger Zeit bereits die Plattform Neobooks.de als Beispiel diskutiert, auf der Autoren ihre Texte einer breiten Masse zur Verfügung stellen, auf das sie kritisiert werden können.

Book Glutton⁴⁰ (bookglutton.com) gehört nun zu einer Kategorie von Social Networks, in der Bücher diskutiert werden können, die bereits erschienen sind. Dabei darf die Seite auf keinen Fall mit einer normalen Community verwechselt werden. Der inhärente Sinn dieses Netzwerkes ist es nicht einfach über das Buch zu diskutieren, sondern beim Lesen in den Büchern selbst (*Abb. 13*).

Dafür gibt es verschiedene Funktionen. Man kann entweder seine eigenen Bücher hochladen, über die dann eine Diskussion aufgemacht wird, oder man kauft direkt innerhalb des Netzwerkes ein Buch, bzw. lädt sich eines der vielen kostenlosen Bücher herunter. In den Büchern selbst kann man nun Anmerkungen auf jeder Seite machen, die nicht nur von den anderen gelesen werden, sondern auch kommentiert werden

⁴⁰ Der Claim der Website ist „Books are Conversations“. Ein gelungenes Wortspiel, dass zum einen an die bereits vorgestellte Theorie erinnern könnte, dass Texte nur Teil eines Diskurses mit anderen Texten sind, genauso wie sie eine Konversation mit dem Leser beginnen können. (Vgl. Bloom: 1975)

können. Genauso kann man auch die anderen Anmerkungen von Leuten lesen, die ebenfalls dieses Buch kommentiert haben. Natürlich gibt es eine Benachrichtigungsfunktion, wenn jemand auf Anmerkungen geantwortet hat. Darüber hinaus findet sich aber außerdem die Option im Buch, selbst in ein Chat-Gespräch mit anderen Nutzern zu treten, die gerade auf der Seite lesen.

Liest man hier also wirklich noch für sich? Ist die eigene Imagination noch am Arbeiten oder gleicht man sie nicht ständig mit dem Zirkel aus Freunden ab, mit denen man vielleicht nach jedem Absatz, jeder Seite oder jedem Kapitel kurz die Eindrücke austauscht?

Dem bereits zitierten Dichter Valéry ging es einmal ähnlich mit seinem Gedichtband „Charmes“, das ein übereifriger Freund an den Rändern bis dicht an den Text heran mit Bemerkungen versehen hatte (ein gutes Zeugnis dafür, dass hier im Netz nur eine sehr alte Technik neu aufbereitet wird), er schrieb zu der Wirkung dieses Unterfangens:

„Diese Schrift am Rande bildet in gewisser Weise für den Blick die geheime Ergänzung des Textes, sie weist die Funktion des Lesers auf und macht den geistigen Umkreis einer Lektüre bewusst. Die Tiefen des Lesers bilden den Umkreis des gelesenen Werkes; sie erwachen und regen sich in jedem einzelnen auf Grund von Verschiedenheiten und Übereinstimmungen, von Harmonien und Dissonanzen, die sich zwischen dem, was man liest, und dem was man insgeheim erwartet hat, von Mal zu Mal ergeben.“ (Valéry 1975: Kommentar zu Charmes)

Auf der einen Seite könnte man argumentieren, dass das Lesen als solches nach wie vor still für sich geschieht und man erst ex post mit den anderen in Verbindung tritt. Zudem war Lesen schon immer auch ein sozialer Vorgang in dem Sinne, als dass Diskurse über Bücher geführt wurden. Als Beispiel hierfür kann man erneut den Fortsetzungsroman von Dickens aus Kapitel 6.3 betrachten, in dem der Autor selbst sogar den Gesprächen über das Buch gefolgt ist.

Andererseits wird es mit dieser Funktion auch passieren, dass man beim Lesen schon die Anmerkungen anderer Leser überfliegt, hierdurch aus dem Lesefluss gerät oder eben deren Deutungen übernimmt. Zudem weicht man eventuell von den Führungslinien ab, die der Text zur Verfügung stellt und liest gewisse Lücken nicht mehr mit, weil ja andere diese bereits vorher gefüllt haben und man braucht sie nur noch, wenn auch nur unterbewusst, zu übernehmen. Genauso verhält es sich mit Anmerkungen, die den Leser auf andere Bücher verweisen, die man gelesen haben muss, um bestimmte Absätze besser deuten zu können. So werden Horizonte erweitert, aus denen man vielleicht sonst gar nicht geschöpft hätte.

Gerade diese letzte Überlegung ist es auch, die eine Bewertung dieses möglichen Verlustes des Lesens als privates Vergnügen so schwer erscheinen lassen. Es könnte sicherlich sein, dass die Lektüreerfahrung auf einer anderen Ebene, nämlich der, die sonst durch fehlendes Vorwissen verschlossen bleiben würde, bereichert wird.

7 Auswirkungen der Digitalisierung diesseits der Hermeneutik

McLuhan konnte, wie sich gezeigt hat, zwar beschreiben, was mit der Gesellschaft passiert, in der ein medialer Wandel vonstattengeht, ließ aber den Inhalt – und der wird schließlich zumeist übertragen – außen vor. Mit den Hermeneutikern und Rezeptionsästhetikern haben wir ein eindringliches Bild davon bekommen, wie der Leser sich des Textes annimmt und der Inhalt und dessen Bedeutung zu den entscheidenden Faktoren werden, die schließlich vom Leser selbst konstituiert sind.

Nun gab es zum Zeitpunkt, als die meisten Texte, auf die ich mich bezogen habe, veröffentlicht wurden, keine E-Books und sie konnten höchstens (mit Ausnahme von McLuhan, der teilweise an Prophetie grenzende Aussagen getroffen hat) imaginieren, was aus dem Medium des Computers einmal werden würde.

Wir stellen uns nun also noch einmal den E-Book lesenden Konsumenten im Vergleich zu dem vor, der ein normales Buch in der Hand hält. Einige mögliche Formen und ihre unterschiedlichen Auswirkungen auf das Lesen wurden bereits konturiert. Zu dem Gesamtbild scheint jedoch immer noch etwas zu fehlen.

Dazu ein kurzes Beispiel: Chip Kidd, Designer für Buchumschläge und Schöpfer des „Jurassic Park“ Bildes (*Abb. 14*), bezeichnete sich in seiner TED Rede als „Page Turner“, „Dogear-Placeholder“, „Notes-in-the-Margins-Taker“ und „Ink-Sniffer“ für den die „Story“ des Buches nur als echtes Buch daher kommen kann (vgl. Kidd 2012: TED). Für ihn und vielleicht für viele andere⁴¹ mehr scheint es an Büchern etwas zu geben, das ihnen im Elektronischen plötzlich fehlt.

Der bereits hinreichend zitierte Ausspruch, das Buch sei mehr als die Gesamtheit seiner Teile, scheint noch mindestens eine Idee mehr zu verbergen, als bereits ausgeführt

⁴¹ Klaus Wagenbach, beispielsweise, Urgestein und Gründer des Wagenbach Verlags Berlin, äußerte 2010 in der Rede zu seinem achtzigsten Geburtstag unter breiter Zustimmung der Anwesenden ebenfalls seine grundsätzliche Ablehnung digitaler Bücher.

wurde. Das *Leseerlebnis*, der Grund, weshalb nicht jeder Computerbesitzer einfach sofort zum E-Book gewechselt hat, steht weiterhin als Unbekannte vor uns.

Daher soll in diesem letzten Abschnitt, mit Unterstützung der Präsenzphilosophie⁴² Hans Ulrich Gumbrechts, über die faktische Materialität des Mediums gesprochen werden, in der Hoffnung, nicht, dass Problem zu lösen, aber Überlegungsansätze zu finden.

Den Anfang will ich mit einer Feststellung Ingardens machen, die, obgleich bereits einige Jahre alt, sicherlich immer noch gut umschreibt, womit man es zu tun hat, wenn man von einem Werk ausgeht:

„Das literarische Werk (...), ist (...), ein sehr kompliziert gebautes Objekt, auf welches wir uns in einer Mannigfaltigkeit von zusammenhängenden Bewußtseinsakten und anderen Erlebnissen, die nicht mehr die besondere Struktur des Aktes haben, richten.“ (Ingarden 1931/1987: 354)

Für unsere Ohren vielleicht ein wenig altmodisch ausgedrückt redet er bei dem Vorgang der Aufnahme des Werkes, über das „phantasieseitige Erschauen“ (ebd.: 355) in Zusammenhang mit dem „imaginativen Erschauen“ (ebd.). Weiter heißt es außerdem, dass der Leser sich „dem Werk unterwirft“ (ebd.) und Erlebnisse des „ästhetischen Genießens“ (ebd.) wachgerufen werden.

Dieser Ansicht unterliegt, rein semantisch gesehen, eine interessante Auffassung, wenn er die Wörter „Unterwerfen“ und „Erleben“ benutzt, die sich auf den Rezipienten beziehen. Die zugrunde liegenden Gefühle und Affekte, die dabei eine Rolle spielen, hat er jedoch aus Gründen der Komplexität nicht weiter erfasst (ebd.) und diese sollen auch hier nicht weiter von Belang sein.

Auf dieses „Erleben“ des Werkes und hier möchte ich eine Brücke zurück in unsere Zeit schlagen, wohl im Bewusstsein, dass sich die Herren nicht bewusst aufeinander beziehen, aber dennoch in ihren Ideen eine gewisse Anschlussfähigkeit repräsentieren.

⁴² In seinem Buch „diesseits der Hermeneutik“, plädiert er, nicht etwa für eine Negation der hermeneutischen Textexegese, sondern vielmehr dafür die, von dieser Tradition zu sehr vernachlässigte sinnliche Anschauung der Wirkung, welche die Dinge an sich auf den Rezipienten haben, sprich die vorinterpretative Wahrnehmungsebene. Präsenz ist demnach der Begriff, die Effekte, dieses puren „in der Welt seins“, was er von Heidegger übernimmt, zu bezeichnen. (Vgl. Grumbrecht 2004 & 2012)

7.1 Die Ästhetische Erfahrung und ihre Auswirkungen

Den Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ bemüht Gumbrecht ebenfalls und er setzt ihn in ein Verhältnis zu dem Erleben von „Momenten besonderer Intensität“ (Gumbrecht 2004: 117 ff.).

„Momente“ bietet in diesem Fall bereits die erste Aussage über eine der Voraussetzungen dieses Erlebens⁴³, nämlich ihre inhärente Zeitlichkeit – und damit Endlichkeit (ebd.). Der Situationsrahmen, in dem wir auf dieses Erleben stoßen, gehört jedoch zu keiner spezifischen Alltagswelt, sondern fordert eine gewisse Versunkenheit in den Gegenstand der Betrachtung, oder auch Fokussierung, die unsere Sinne darauf schärfen kann (ebd.: 223 ff.).

Das ästhetische Erleben als solches wird von Gumbrecht daran identifiziert, dass es nicht von einer offensichtlichen, bzw. bewusst gemachten Absicht gesteuert wird und zum anderen führt es nicht zu einer bestimmten Art von Einsicht (Gumbrecht 2012: 264). Außerdem und dies macht es wiederum kompliziert, ist dieses Phänomen nicht durch Begriffe oder Kategorien in seiner Gänze beschreibbar (ebd.). Wir haben es also mit einem Problem aus der Gefühlswelt zu tun, dass, obwohl wahrnehmbar, schwer fassbar ist. Dennoch, so argumentiert er, suchen wir nach diesen Phänomenen, weil unsere Alltagswelt so arm an ihnen ist (ebd.: 334).

Anders ausgedrückt äußert sich für Gumbrecht das spezifische Erleben der Präsenzeffekte darin, dass man nicht in einem Bewusstsein ist, die Wahl dafür getroffen zu haben, weil das den Dingen eine Bedeutung zuweisen würde (ebd.: 340). Es geht darum, dass wir ständig in unseren Wahrnehmungen zwischen Präsenz- und Bedeutungseffekten oszillieren, wobei diese sich nicht etwa strukturell ausgleichen, sondern alle Erlebnisse unsicher machen (ebd.: 342).

So formuliert es auch erneut Valéry, wenn er von der Ausdrucksform der Dichtkunst schwärmt:

„Die dichterische Notwendigkeit ist untrennbar von der spürbaren Form, und die durch den Text dem Leser mitgeteilten (..) Gedanken sind keinesfalls der hauptsächliche Gegenstand des Gesagten – wohl aber Mittel, die gleichzeitig mit Klängen, Kadenzten und Redefiguren zusammen wirken.“ (Valéry 1975: Betrachtungen zum Cimetiere Marin)

⁴³ Erleben setzt für ihn voraus, dass das Ereignis bereits physiologisch wahrgenommen wurde, aber die Interpretation des Moments noch nicht stattgefunden hat. (Gumbrecht 2012: 335)

Er verdeutlicht dies am Beispiel des Tangos in Argentinien. Man tanzt in Argentinien nicht zu einem Tango, der mit Gesang vorgetragen wird. Und zwar deshalb nicht, weil, laut Gumbrecht, der Tänzer nicht in der Lage wäre auf die komplexen Muster des Gesanges und des Tanzes gleichermaßen zu achten (Gumbrecht 2004: 129). Dem Rhythmus der Musik folgen und sich wirklich in ihm fallen lassen zu können, verlangt scheinbar so viel „Fokussierung“, dass man die Bedeutung des Liedes nicht mehr erfassen kann - und umgekehrt.

Andere Beispiele für die Auswirkungen der Präsenz finden sich beispielsweise in der von ihm angesprochenen modernen Umwelt, die nur noch aus fließenden Bildern mit unterschiedlichen Präsenzeffekten besteht (Gumbrecht 2012: 288). Diese Feststellung wird sehr eindringlich an anderer Stelle von Susan Sontag in „das Leiden der anderen betrachten“ aufgezeigt, in der sie deutlich macht, welche Wirkung die Präsenz von Bildern, wenn man diesen Begriff hier so verwenden möchte, auf den Betrachter haben können. Die aufrüttelnde, politisierende oder erschütternde Wirkung der immanent vor uns sichtbaren Bilder lässt den Betrachter erschauern oder erschüttern, auf jeden Fall bewegt zurück. (Sontag 2003)

Was haben argentinische Tangotänzer und Fotografien nun mit der Frage zu tun, was das E-Book für eine Veränderung beim Leser evoziert? Die Antwort liegt in Gumbrechts Feststellung, dass Bedeutungs- und Präsenzeffekte sich jeweils überlagern können, wie im Tangobeispiel gezeigt und per se asymmetrisch sind (Gumbrecht 2012: 343). Er führt außerdem aus, dass bei der literarischen Lektüre eigentlich die Bedeutungseffekte des Text überwiegen, es sei denn, man bezieht sich auf das Schriftbild, den Rhythmus der Sprache und den Geruch des Papiers (ebd.).

Daraus ergibt sich für unser Problem die Feststellung, dass es sehr wohl einen Unterschied machen könnte, auf welchem Gerät wir lesen, bzw. welches Medium wir nutzen. Auch wenn der Text, also der Bedeutungshorizont, unverändert bliebe (was er, wie wir bereits festgestellt haben, zumeist in dem Sinne auch nicht tut, als dass er angereichert wird), haben wir es doch mit dem E-Book mit einer anderen Form zu tun. Diese riecht eben nicht nach Papier, sondern bestenfalls nach Kunststoff und Elektronik, außerdem schmiegt sich vielleicht kein rauer Ledereinband eines alten Klassikers oder die markante Form eines Suhrkamp Taschenbuches in unsere Hand, sondern ein kleines (Plastik-)Kindle (wenn der Text am PC gelesen wird, nicht einmal das).

Das Erleben des Textes, auf seiner sinnlich-präsenten Ebene ändert sich also derart, dass es unseren Eindruck des Gelesenen verändern kann. Eine mögliche Hypothese, die

sich daraus ableiten ließe, könnte also heißen, dass die Erfahrung, die der Leser mit einem Buch macht, andere sind als mit einem E-Book. Er nimmt es vielleicht nicht bewusst wahr, bzw. kann es nicht richtig beschreiben, aber wie bereits festgehalten, sind dies ja auch Kriterien für ein ästhetisches Erleben.

7.2 Chopsticks und der Aufbruch in eine eigenständige E-Book Ästhetik

Jakob Biazza stellt in der FAZ euphorisch fest, dass „Chopsticks“ das erste eigenständige Werk der sehr jungen E-Book-Literatur ist (vgl. Biazza 2012: 32). Das von ihm behandelte Werk ist ein über die Maßen interaktives E-Book, das die Geschichte, genauer gesagt, die Liebesgeschichte zweier Teenager, erzählt (ebd.).

Die Hauptdarstellerin ist eine junge Pianistin, die von ihrer Mutter zu Höchstleistungen angetrieben wird und den Verlust zur Realität zu verlieren droht, den sie über die Bekanntschaft mit einem Jungen wiederfinden kann. Das Buch wurde nicht von einer Autorin allein verfasst, sondern ist aus der Zusammenarbeit zwischen Autorin und einem Designer entstanden. Laut Biazza baut das Ergebnis dieser Zusammenarbeit das E-Book zur „eigenständigen Kunstform“ aus (ebd.). Es collagiert Fotografien (*Abb. 15*), Videofilme (*Abb. 16*), Standbilder (*Abb. 17*) und Musik.

Beispielsweise werden SMS oder Chatnachrichten eingeblendet, die sich die Hauptpersonen schicken, auch Youtube Links zu Liedern aus der Playlist werden angezeigt (die aber in Deutschland teilweise aus rechtlichen Gründen nicht abgespielt werden können, was etwas unausgegoren anmutet – stellt sich die Verwertungsindustrie hier selbst ein Bein?). Die FAZ-Rezension schließt mit der denkwürdigen Formulierung, das „was sonst ein gelungener Schreibstil ist, wird hier durch die stimmige Ästhetik von Bildern, Videos und Musik ersetzt“ (ebd.).

Die Aussage, die hier getroffen wird, ist gleichzeitig eine unverschleierte Kritik am schriftstellerischen Können der Autoren, als gleichzeitig ein interessantes Sinnbild des eben Beschriebenen. Die im E-Book verwendete Bild⁴⁴- und Tonsprache reicht offenbar

⁴⁴ Auf die besondere Funktion der Bilder wurde bereits im Vorfeld mit der Erwähnung Sontags angespielt. Gerade hier wird jedoch auch deutlich, was Horst Bredekamp in seiner Theorie des Bildaktes über diesen schreibt. In diesem Sinne soll unter diesem auch ein Einfluss auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden werden. Dabei unterdrückt der Bildakt das Geschriebene jedoch nicht, sondern entwickelt erst im Zusammenspiel mit der Sprache seine volle Entfaltung, da er hervor hebt, was jene nicht mehr fähig ist auszudrücken. (Vgl. Bredekamp 2010: 52ff.)

aus, von dem reinen Bedeutungshorizont der Sprache abzulenken und dem Rezipienten eine andere „Leseerfahrung“ zu vermitteln. Man könnte fast den Eindruck bekommen, es handele sich um ein Spiel, an dem man selbst teilhaben kann. Auf jeden Fall scheint es sich um eine Erfahrung zu handeln, die man bei der Lektüre des Buches nicht gemacht hätte, obwohl die Geschichte vom Ablauf her die gleiche geblieben ist.

Noch etwas anderes schließt sich hier an, was ebenfalls mit den Gefühlen des Rezipienten zu tun haben könnte. Hierbei geht es um das Bild, das sich hier sehr wörtlich über Fotos und Videos von den Protagonisten gemacht werden kann. Iser beschrieb den Prozess aus Sicht des Lesers an der Wirkung der Verfilmung von Büchern, bei denen das eigene Bild vom Hauptdarsteller plötzlich karg wirkt, verglichen mit dem Bild von ihm auf der Leinwand (vgl. Iser 1994: 223). Denn Figuren in Romanen erschließen sich dem Leser nicht als vollständiges Bild; was auch nachvollziehbar wird, da wir bereits festgestellt haben, dass Lesen bedeutet, dass Werk Stück für Stück zu erschließen und dies auch für die Figuren gilt. Figuren im Werk sind also nie als „Ganze“ vor unserem inneren Auge vergegenwärtigt, sondern nur Facette für Facette. Das macht sie weniger zu den Personen auf den Kinobildern, sondern zu Bedeutungsträgern, die für die Romanstruktur von Wichtigkeit sind (ebd.: 224).

Die Verfilmung, oder auch Abbildung der Figuren durch vom Produzenten gewählte Personen ist also möglicherweise der große Unterschied, der gemacht werden kann. Die Kompositionsaktivität der Leser in der Lektüre wird aufgehoben (ebd.) und nicht das Bild in unserem Kopf ist dann karg, sondern die verarmte Abbildung auf der Leinwand, die den Leser zum Zuschauer macht. Dass sich das Erlebnis der Lektüre dadurch fundamental verändert müsste jedem ersichtlich sein, der schon einmal versucht hat, ein geliebtes Buch zu lesen, nachdem er die Verfilmung gesehen hat – und plötzlich die Filmcharaktere vor dem inneren Auge gesehen hat.

Wenn Werke wie *Chopsticks* also genau das tun, wenn sie den Figuren ihre Bedeutungsfunktion zumindest zum Teil berauben und Leerstellen füllen, in dem sie beispielsweise Räume nicht nur beschreiben, sondern wirklich als Bild zeigen, dann drängt sich der Verdacht auf, dass hier eine völlig andere Lektüresituation aufgetaucht ist. Den Ursprung findet sie dabei in einer anderen Bildsprache im Kopf und auf dem digitalen Papier.

8 Diskussion

Das Buch ist in seiner Jahrhunderte währenden Geschichte weit gekommen. Von den ersten Aufzeichnungen in den Skriptorien der Klöster über die massenhafte Verbreitung durch die Druckerpresse, hinweg durch gesellschaftliche Umbrüche, an der es selbst keine unbescheidene Rolle gespielt haben dürfte, bis hinein in unser Zeitalter der digitalen Revolution. In dem vorliegenden Beitrag habe ich versucht zu beleuchten, was der nächste Schritt auf dieser Reise sein könnte, oder was dafür gehalten werden kann⁴⁵. Wenn man sich nun die Frage stellt, was auf die neue Rezeption des Buches im Digitalen von Bedeutung ist, haben wir gesehen, dass der Autor, als romantisches Genie, im Internet einem kollaborierendem Kollektiv das Feld geräumt hat. Jenes macht sich nicht mehr um die Einzelurheberschaft Gedanken, sondern zieht seinen Gehalt durch das Zusammenwirken einer Vielzahl von Beteiligten⁴⁶.

Al Gore hat das begriffen, wenn er kein Buch mehr auf den Markt bringt, um die Leute von seinem Klimafeldzug zu überzeugen, sondern gleich mehrere Teams, die erwähnten Melcher Media und Push Pop Press, hinter seinem Projekt versammelt hat. Sobald dieser kritische Punkt überwunden wird, so sehen wir auch in folgenden Beispielen, macht sich das E-Book zum ersten Mal selbstständig in dem Sinne, als dass es die alte Form des Buches hinter sich lässt, mehr hinter sich lässt als im einfachen E-Reader und als neues Medium aufscheint.

Dass sich die meisten Reader allerdings noch an das Auftreten des alten Buches klammern, als würden sie sich, metaphorisch gesprochen, noch nicht allein ins Ungewisse trauen, erscheint dagegen verständlich. Schließlich, so haben Giesecke und McLuhan deutlich machen können, stecken wir in einer Umbruch und Übergangsphase, in der man sich auf Altbewährtes stützt, um, auf dem Rücken des Vertrauten, die Innovation zu verbreiten. So wie die ersten Bücher aus den Druckerpresse aussahen, wie handgeschrieben, so animiert ein *Skoobe* heute das Umblättern als gerade zu wirklichkeitsnahen 3D-Effekt. Aber die beleuchteten Beispiele zeigen bereits, dass die

⁴⁵ Im Sinne der von Iser vorgeschlagenen Betrachtung eines Textes durch verschiedene Innenansichten, bei gleichzeitiger geistiger Repräsentation des Gelesenen, verzichte ich an dieser Stelle auf einen erneuten Verweis auf Quellen, die bereits zitiert worden sind.

⁴⁶ Hiermit haben wir sicherlich einen der Streitbarsten Punkte der Arbeit vor uns, da viele argumentieren würden, dass gerade in Zeiten des Internets Namen und Marken wieder von zentraler Bedeutung für aufmerksamkeitsökonomisches Kalkül ist, wie beispielsweise die Person eines Bloggers Sascha Lobo deutlich macht (Saschalobo.com). Im Dienste einer pointierten Zuspitzung und vor dem Hintergrund der laufenden Debatte seien diese Stimmen jedoch hier ausgeklammert. (Dazu Kapitel 3.3)

Zahl derer, die willens sind, mehr aus dem neuen Medium zu machen steigt und vielleicht schon weiter Nachahmer finden, die der neuen Entwicklung weiteren Schub geben können. Dabei spielt natürlich auch eine Rolle, was McLuhan über den Übergang von kühlen zu wärmeren Medien sagt, über deren Überlappungsprozesse genau wie die Möglichkeit nun vom Medium mehr zu bekommen und weniger selbst tun zu müssen. Die Botschaft des Mediums ist hier tatsächlich wieder einmal, dabei nur ein anderes Medium zu sein, das sich clever hinter Interfaces verbirgt und im vorliegenden Fall ein Buch simuliert.

Was den alten und neuen Büchern jedoch gemein ist, sie drehen sich – bisher noch um den Text als etwas, das den Inhalt vermittelt. Dieser Text spricht nicht von selbst, er ist nichts, was sich dem Leser einfach hingibt. Was wir hier mit Ricoeur und Bloom erkennen könnten ist, dass man es mit einer subjektiven Texterfahrung zu tun hat, die nur begrenzt dem Einfluss des Autors, oder Kollaborateurs, zuzuschreiben ist. Der Leser bahnt sich vielmehr vermittels Iser's wandernden Blickpunktes seinen Weg durch die Innenhorizonte des Textes und interpretiert in den Grenzen bzw. Freiheiten, die der Text präsentiert, sei es durch Unbestimmtheiten und Lücken, sei es auf der anderen Seite durch Musik und Bilder. Besonders diesen Gedanken gilt es unbedingt festzuhalten, denn es drängt sich hier die Vermutung auf, dass man vielleicht am Ende noch einmal auf die Freiheitsgrade des Lesens zurückkommen müsste.

Natürlich steht der Leser dem Buch nicht völlig frei gegenüber, er schöpft aus seinem Erfahrungshorizont und dem der anderen Bücher, die er bereits gelesen hat und freilich auch aus dem, was das Buch ihm an kompositorischen Potential anbietet. Der eigentlich schöpferische Akt liegt schließlich bei dem, was das Buch nicht zeigt, sondern verhüllt, sprich dem, was zwischen die Zeilen passt. Die Leerstellen und Unbestimmtheitsgrade laden bei jeder Lektüre dazu ein von der Imagination des Lesers besetzt zu werden und somit das subjektive Leseerlebnis zu fördern.

Diese Operation, die im alten Buch durch den Stil und die Art des Schreibens in der Hauptsache gesteuert wurde, bekommt im E-Book plötzlich Gesellschaft von anderen Mitteln, die ebenfalls dazu beitragen, das Erlebnis des Buches zu verändern. Wie wir gesehen haben, spielt dabei alles eine Rolle, was audiovisuell erzeugt werden kann, bzw. taktil mit Fingern berührt und ausgelöst werden kann. Die Frage, die sich hier für das Rezipieren des neuen Mediums anschließt ist also, öffnen sich neue Interpretationsmuster, die dem Leser ermöglichen über den möglichen Horizont des Buches hinaus zu gehen, oder schließt das heiße E-Book vielleicht Türen, durch die der

Leser ohne es noch hindurchgegangen wäre? Wir haben am Beispiel von *Chopsticks* erkennen können, dass der Leser, wird er mit einer Romanfigur als Abbildung präsentiert, die Unterscheidung zu der Bedeutungsfunktion der Figur im Buch realisiert, was möglicherweise zu einem Zerfall dieser Funktion führen könnte. Andererseits zeigen vielleicht Buch–Spiel-Erweiterungen im Netz, wie der Kahuna Modus, dass man noch ganz neue Facetten an der Geschichte entdecken kann, die bisher fremd geblieben sind. Das gleiche gilt für Communities wie neobooks.com oder Book Glutton mit ihren Kommentarfunktionen – entweder die Leser bauen sich eine einheitliche Meinung und schließen Horizonte oder ihnen werden neue eröffnet.

9 Ausblick

Folgt man den vorgestellten Theorien und Überlegungen, so wird man schlussendlich wohl sagen können, dass sich durch das E-Book eine andere Art des Lesens herausbilden könnte, die je nach Medium variiert. Was nicht gesagt werden kann – und man möchte vielleicht sagen: zum Glück – ist, dass es eine geradlinige Entwicklung weg vom Buch zu einer Form des E-Books geben wird. An dieser Stelle soll sich nicht angemaßt werden, darüber zu schreiben, wie diese Entwicklung aussehen könnte. Es wäre sicherlich begrüßenswert, wenn noch mehr Verlage die ungeheuren kreativen Möglichkeiten, die in dem neuen Medium verborgen sind, entdecken und erweitern würden. Allerdings, so darf sicherlich spekuliert werden, wird man es vielleicht in Zukunft mit zwei groben Richtungen der Entwicklung zu tun bekommen.

Diese Richtungen hängen mit den Freiheitsgraden zusammen, welche die neuen Bücher dem Leser eröffnen. Es wird jene geben, die sich im Grunde weiter darauf hin spezialisieren, die möglichen Interpretationen und Vorstellungen des Lesers offen zu halten. Dazu zählen natürlich die „klassischen“ E-Books, die weiter nichts mehr sind als die textliche Wiedergabe der Bücher auf E-Readern. Genauso wird es aber Konzepte geben, welche die Welt um das Buch herum erweitern und mit neuen Inhalten anreichern, die der Leser dann für sich entdecken und interpretieren kann. Schließlich wird dies dann mit Formen zusammentreffen, welche die Interpretationsräume eher noch weiter öffnen und Anstöße geben, das bisher Vernachlässigte zu denken, anstatt sich auf eine Interpretation einzulassen.

Diesen Entwicklungen entgegen läuft eine Form des kreativen Umgangs mit Büchern, der die Interpretation einschränkt. Bilder, Videos und Sounds können dafür sorgen, dass der Leser sich nicht mehr die Mühe macht, anders zu lesen als es ihm vorgegeben wird. Communities könnten eine Meinungshoheit über bestimmte Interpretationen erlangen und andere unterdrücken, kurz, und hier muss man ein wenig kulturkritisch werden, das E-Book könnte es dem Fernsehprogrammen gleich tun und mehr Berieselung als kompositorisches Abenteuer im Bewusstsein des Lesers, werden.

Wahrscheinlich wird die eine Entwicklung aber auf den ersten Blick wenig von der anderen trennbar sein, vielleicht bedingen sie sich, sodass die normalen E-Books interaktiver werden und die interaktiven sich mehr auf die Erzählung als auf die Darstellung konzentrieren. Potential steckt sicherlich in diesen neuen Formen des Erzählens, aber sie werden anders erzählen als das echte Buch es tut und sie werden sich dabei anders anfühlen. Daher kann man wohl, ohne sich zu weit vorzuwagen, annehmen, dass auch das klassische Buch noch eine Weile in der Welt sein wird.

Literaturverzeichnis

- Apostides, Jean-Marie (1993), *Der Bereich des Imaginären*. In: Gumbrecht & Pfeiffer (Hrsg.), *Schrift*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 125-136.
- Baecker, Dirk (2007), *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Suhrkamp TB Wissenschaft, Frankfurt am Main.
- Barthes, Roland (1967/2000), *Der Tod des Autors*. In: Jannidis et al (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, Reclam, Stuttgart, S. 185 – 193.
- Bredenkamp, Horst (2010), *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Berlin.
- Bolz, Norbert (2008), *Am Ende der Gutenberg Galaxis*, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Bloom, Harold (1975), *Kabbala, Poesie und Kritik*, Stroemfeld / Roter Stern, Basel.
- Boyle, Nicholas (1999), *Die Übersetzung von Goethe, der Dichter in seiner Zeit*, C. H. Beck, München.
- Dantzig, Charles (2011), *Wozu lesen?*, Bernard Grasset, Paris.
- Dehaene, Stanislas (2010), *Lesen – Die Größte Erfindung der Menschheit und was dabei in unseren Köpfen passiert*, Knaus Verlag, München.
- Derrida, Jacques (1967/1994), *Grammatologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Eco, Umberto (1994), *Zwischen Autor und Text*, Hanser Verlag, München / Wien.
- Eco, Umberto (1977), *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt.
- Erbe, Günter (2002), *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst: Eine Geschichte des mondänen Lebens*, Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar.
- Foucault, Michel (1969/1988), *Was ist ein Autor?* In: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main, S. 7-31.
- Giesecke, Michael (1991/2006), *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004), *Diesseits der Hermeneutik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012), *Präsenz*, Suhrkamp TB Wissenschaft, Frankfurt am Main.
- Ingarden, Roman (1931/1972), *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

- Iser, Wolfgang (1993), *Das Fiktive und das Imaginäre – Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp TB Wissenschaft, Frankfurt am Main.
- Iser, Wolfgang (1984/1994), *Der Akt des Lesens*, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Iser, Wolfgang (1972), *Der implizite Leser*, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Iser, Wolfgang (1971), *Die Appellstruktur der Texte*. In: Hess (Hrsg.), *Konstanzer Universitätsreden*, Universitätsverlag GmbH Konstanz, Konstanz.
- Jauß, Hans Robert (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Jauß, Hans Robert (1994), *Wege des Verstehens*, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Kuhlen, Rainer (2004), *Kollaboratives Schreiben*. In: Bieber & Leggewie (Hrsg.), *Interaktivität*, Campus Verlag, Frankfurt Main S. 216 - 239.
- Kittler, Friedrich Adolf (1985/2003), *Aufschreibsysteme 1800 1900*, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Kittler, Friedrich Adolf (1993), *Draculas Vermächtnis, Technische Schriften*, Reclam Verlag, Leipzig.
- Kittler, Friedrich Adolf (1985/1987), *Literatur als Datenstrom*. In: Schöttker (1999), *Von der Stimme zum Internet*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, S. 200 - 206.
- Luhmann, Niklas (1996/2004), *Die Realität der Massenmedien*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Luhmann, Niklas, *Was ist Kommunikation?* In: *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, VS Verlag, Wiesbaden, S. 109-120.
- McLuhan, Marshall (1968), *Die magischen Kanäle*, Econ Verlag, Düsseldorf / Wien.
- McLuhan, Marshall (1967), *The medium is the message – an inventory of effects*, Gingko Press, Corte Madera.
- Ricoeur, Paul (1970), *Vom Text zur Person*, Meiner – Philosophische Bibliothek, Hamburg.
- Sartre, Jean-Paul (1948/1981), *Was ist Literatur?*, Rohwohlt (rororo), Hamburg.
- Simanowski, Roberto (2004), *Der Autor ist tot, es lebe der Autor – Autorenschaft im Internet*. In: Bieber & Leggewie (Hrsg.), *Interaktivität*, Campus Verlag, Frankfurt Main, S. 190 – 215.
- Sontag, Susan (2003), *Das Leiden anderer betrachten*, Carl Hanser Verlag, München.

Stjernfeld, Frederik (1993), *Buchstabenformen, Kategorien und die Apriori-Position*.

In: Gumbrecht & Pfeiffer (Hrsg.), *Schrift*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 289 - 310.

Trebeß, Achim (Hrsg.) (2006), *Metzler Lexikon Ästhetik*, Metzlersche

Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschl Verlag GmbH, Stuttgart.

Valéry, Paul (1975), *Zur Theorie der Dichtkunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Von Gehlen, Dirk (2011), *Lob der Kopie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Wilde, Oscar (1891/2007), *The picture of Dorian Gray / Das Bildnis des Dorian Gray*,

Anaconda, Köln.

Winkler, Hartmut (2002), *Docuverse – Zur Medientheorie der Computer*, Boer,

München.

Wolf, Maryanne (2007), *Proust and the Squid*, Harper Collins Publishers, New York.

Sonstige Quellen:

Boersenblatt.net (05.04.2011), *E-Book-Studie*, gefunden auf:

http://www.boersenblatt.net/437542/template/bb_tpl_branchenstudien/, zuletzt kontrolliert: 23.04.12, 18.54 Uhr.

Biazza (2012), *Fliegende Noten auf dem Schirm*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 84 (05.04.2012), S. 32 (Feuilleton).

Börsenverein des deutschen Buchhandels (2008), *Buchkäufer und Leser – Profile*,

Motive, Wünsche, gefunden auf:

http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Buchkaeuffer_und_Leser_2008_kurz.pdf, zuletzt kontrolliert: 24.04.2012, 20.35 Uhr.

C't – Magazin für Computertechnik (Ausgabe 24/2011), *Lesen wie gedruckt*, S. 84-91.

De:Bug – Elektronische Lebensaspekte (Ausgabe 152/2011), *Gamification – Die Konsolidierung der Welt*, S. 12-38.

Gesellschaft für Konsumforschung (14.3.2012), *Umsatz bei E-Books steigt rasant*. In:

Eisenblätter (Hrsg.), *Pressemitteilung*, GfK SE Coporate Communications, Nürnberg, gefunden auf:

http://www.gfk.com/group/press_information/press_releases/009571/index.de.html, zuletzt kontrolliert: 23.04.12, 18.45 Uhr.

- Kidd, Chipp (03.2012), TED: *Designing books is no laughing matter. OK, it is*, gefunden auf:
http://www.ted.com/talks/chip_kidd_designing_books_is_no_laughing_matter_ok_it_is.html, zuletzt kontrolliert: 24.04.12, 09.43 Uhr.
- Lessig, Lawrence (03.2007), TED: *On laws that choke creativity*, gefunden auf:
http://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity.html, zuletzt kontrolliert: 24.04.12, 09.44 Uhr.
- Pressemitteilung Bastei Lübbe (02.03.2012), *Die Webnovel Apocalypse geht in die zweite Staffel*, gefunden auf:
<http://www.luebbe.de/Presse/Details/Id/1313763>, zuletzt kontrolliert: 24.04.12, 14.34 Uhr.
- Wilde, Oscar (1889), *Der Verfall der Lüge*, gefunden auf: http://www.besuche-oscar-wilde.de/werke/deutsch/essays/verfall_der_luge.htm, zuletzt kontrolliert: 24.04.12, 10.30 Uhr.

Die E-Books und Websites

- Booktrack (2012), *Soundtracks for Books*, gefunden auf: <http://www.booktrack.com/>,
 zuletzt kontrolliert: 24.04.12, 13.28 Uhr.
- Book Glutton (2012), *Books are Conversation*, gefunden auf:
<http://www.bookglutton.com>, zuletzt kontrolliert: 24.04.12, 13.31 Uhr.
- Bertram, Nike (2000), *Der Kahuna Modus*, gefunden auf:
<http://www.kahunamodus.de/bookinfo.html#intro>, zuletzt kontrolliert: 24.04.12, 11.26 Uhr.
- Follett, Ken (E-Book 2012), *Sturz der Titanen*, Bastei Lübbe, Köln.
- Gore, Al (2009), *Our Choice*, Rodale Inc., Emmaus, Pennsylvania.
- Giordano, Mario (2011), *Apocalypse*, Bastei Lübbe, Köln.
- Neobooks.com (2012), *Bestseller von heute und morgen entdecken*, gefunden auf:
<http://www.neobooks.com>, zuletzt kontrolliert: 24.04.12, 13.30 Uhr.
- Pearson PLC (Entwickler) (2012), *Chopsticks Novel*, Penguin Group USA, New York.



Abbildung 3 - Oyo - Thalia

Quelle: http://images.thalia.de/md2/lp/oyo2_3g/g_pic1.jpg, zuletzt kontrolliert: 23.04.12, 14:46 Uhr.

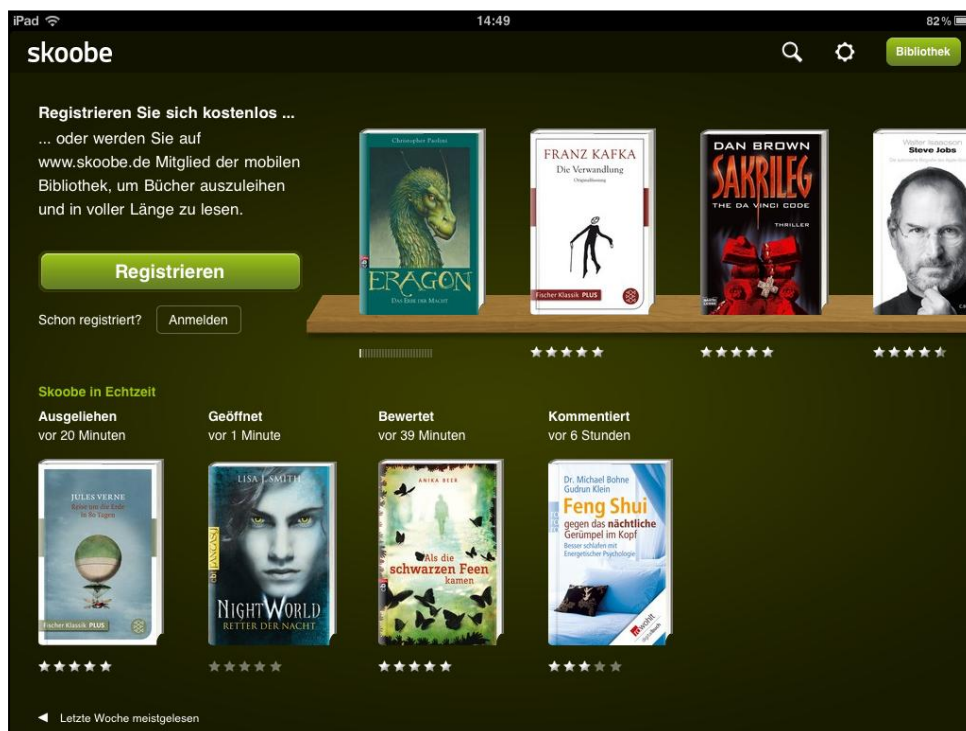
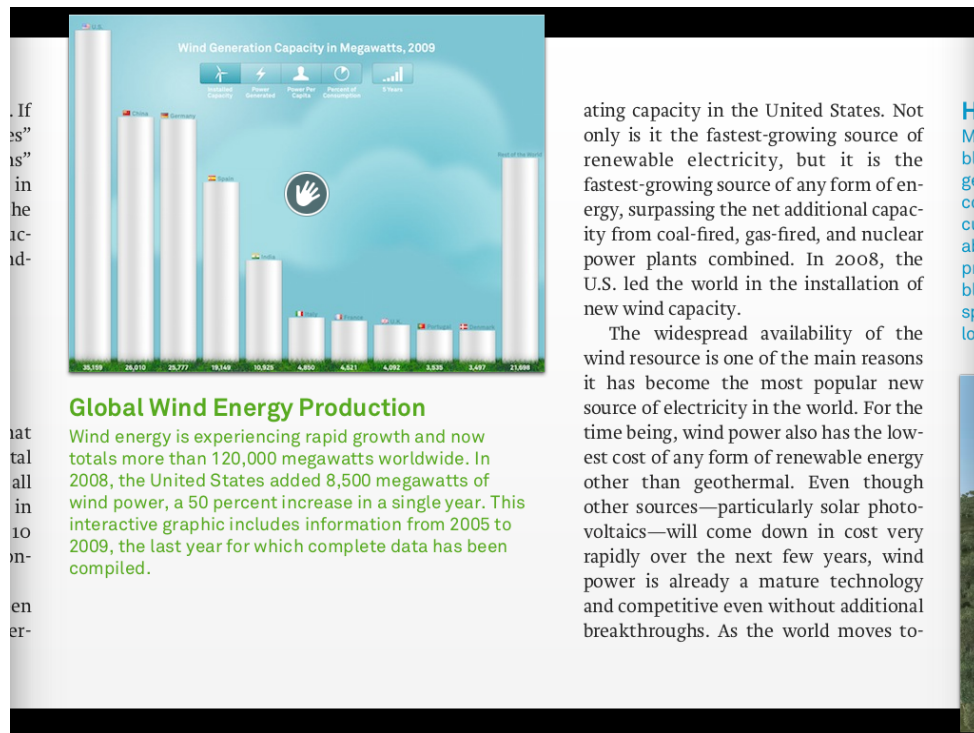


Abbildung 4 - Skoobe - Auswahlbereich

Quelle: Kobo Reader, eigene Aufnahme.



ating capacity in the United States. Not only is it the fastest-growing source of renewable electricity, but it is the fastest-growing source of any form of energy, surpassing the net additional capacity from coal-fired, gas-fired, and nuclear power plants combined. In 2008, the U.S. led the world in the installation of new wind capacity.

The widespread availability of the wind resource is one of the main reasons it has become the most popular new source of electricity in the world. For the time being, wind power also has the lowest cost of any form of renewable energy other than geothermal. Even though other sources—particularly solar photovoltaics—will come down in cost very rapidly over the next few years, wind power is already a mature technology and competitive even without additional breakthroughs. As the world moves to-

Abbildung 7 - Our Choice - Interaktives Element

Quelle: Our Choice, eigene Aufnahme.

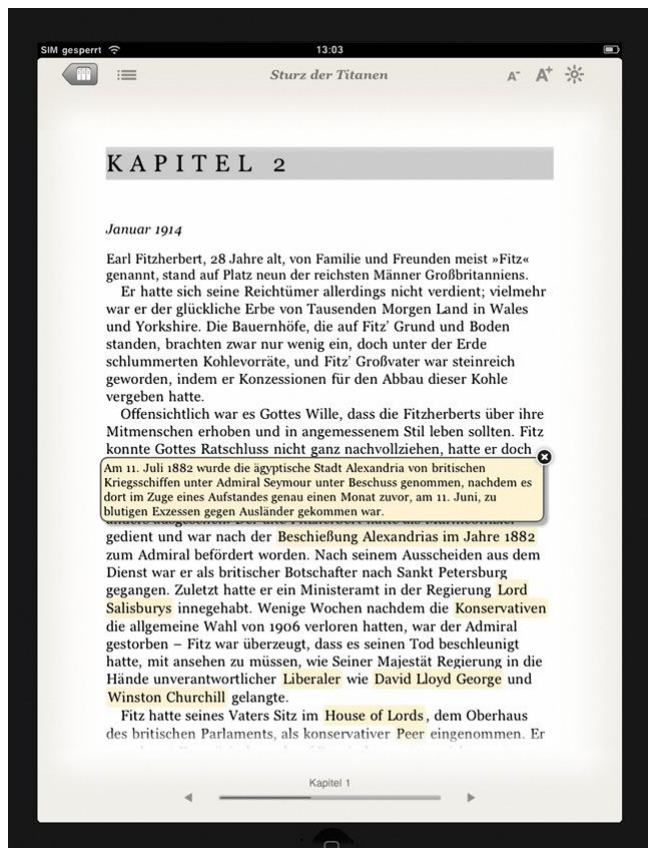


Abbildung 8 – Sturz der Titanen – Hyperlink Verweise

Quelle: <http://www.lesen.net/ebooks/sturz-der-titanen-app-enhanced-1-0-4119/>, zuletzt kontrolliert: 23.04.12, 15:35 Uhr.

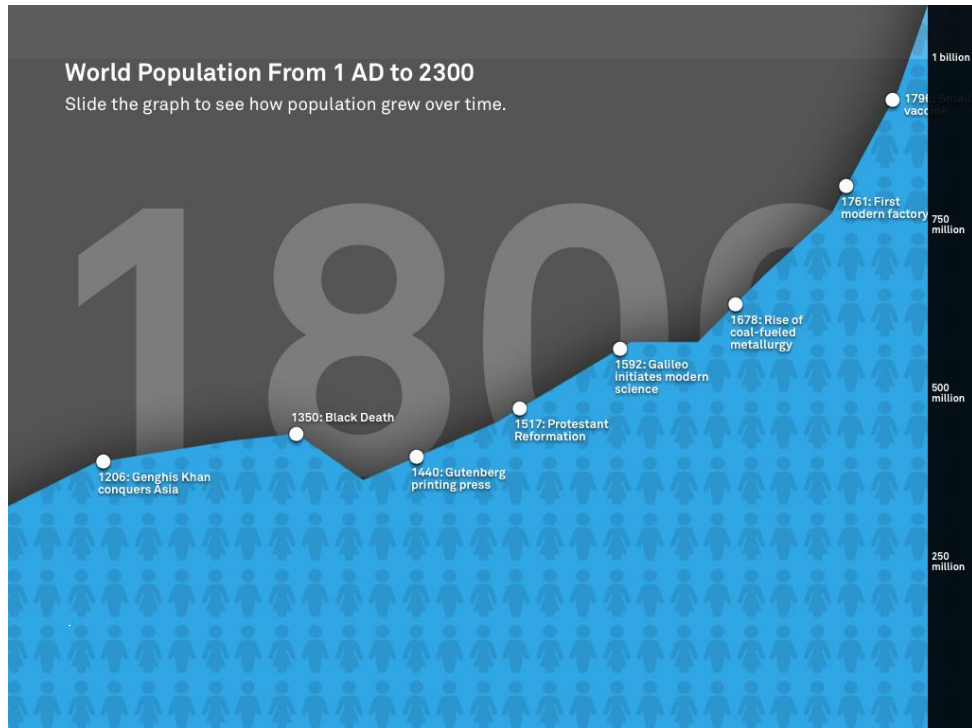


Abbildung 9 - Our Choice - Interaktive Grafik

Quelle: Our Choice, eigene Aufnahme.



Abbildung 10 - Kahuna Modus - Spiel

Quelle: <http://www.kahunamodus.de/swave.html>, zuletzt kontrolliert: 23.04.12, 16.32 Uhr.

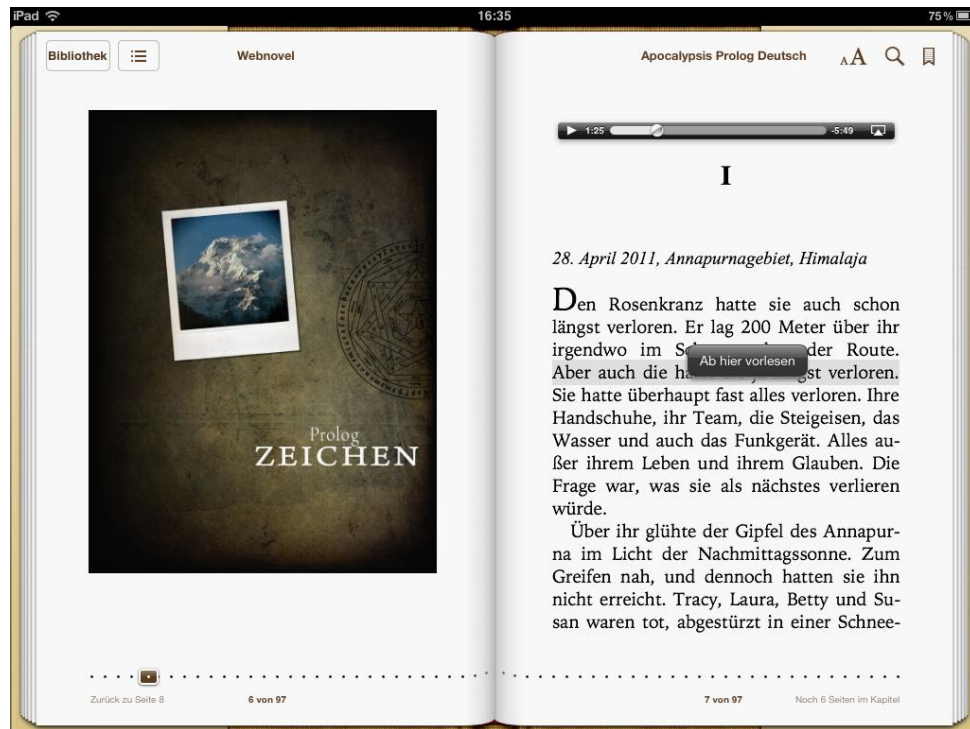


Abbildung 11 - Apocalypsis - Lesen/Hören

Quelle: Giordano, Mario (2011), Apocalypsis, Bastei Lübbe, Köln, eigene Aufnahme.

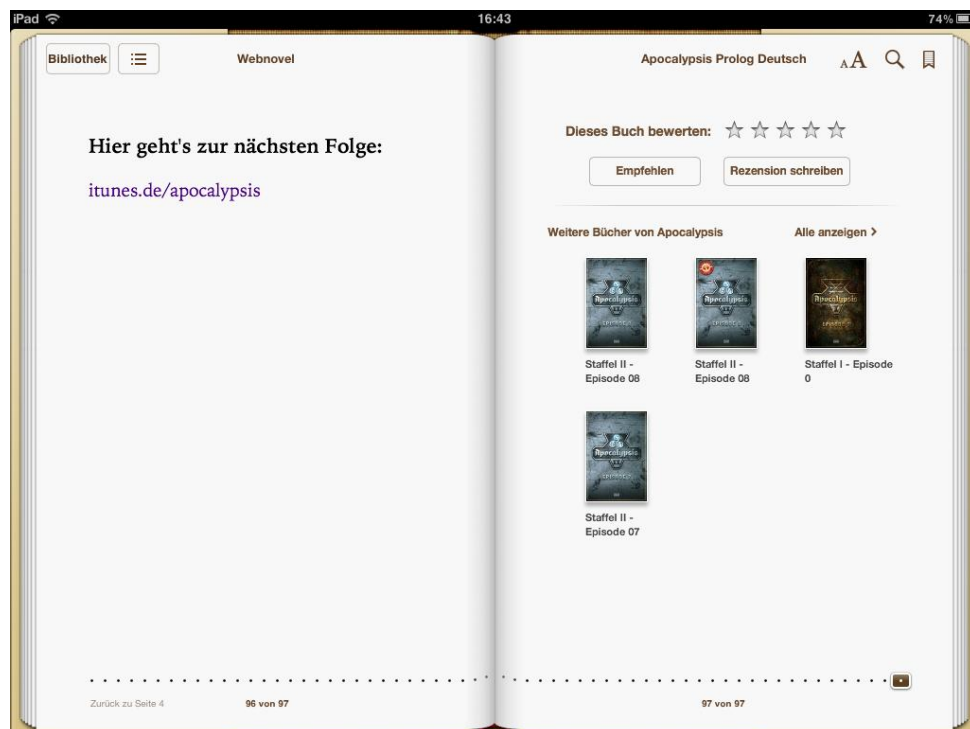


Abbildung 12 - Apocalypsis – Ende

Quelle: Giordano, Mario (2011), Apocalypsis, Bastei Lübbe, Köln, eigene Aufnahme.

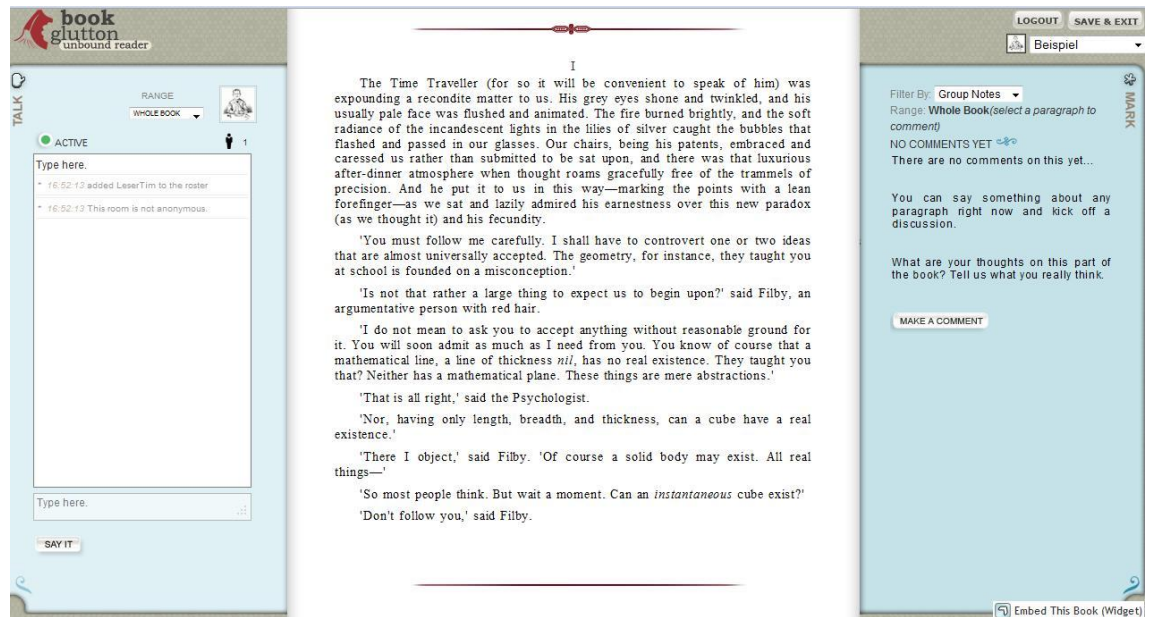


Abbildung 13 - Book Glutton - Interface

Quelle: Bookglutton.com, eigene Aufnahme, zuletzt kontrolliert: 23.04.12, 16.56 Uhr

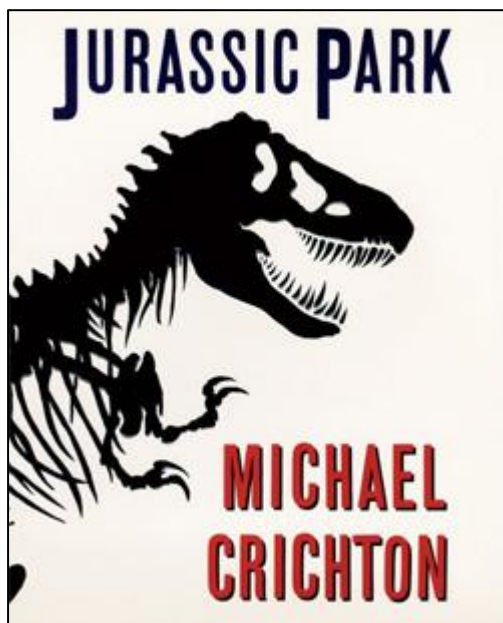


Abbildung 14 - Jurassic Park - Cover

Quelle: http://www.underconsideration.com/speakup/archives/25top_Jurassic_Park.jpg, zuletzt kontrolliert: 23.04.12, 17.00 Uhr.



Abbildung 15 - Chopsticks - Fotos

Quelle: Pearson PLC (Entwickler) (2012), Chopsticks Novel, Penguin Group USA, New York, eigene Aufnahme.



Abbildung 16 - Chopsticks – Video

Quelle: Pearson PLC (Entwickler) (2012), Chopsticks Novel, Penguin Group USA, New York, eigene Aufnahme.

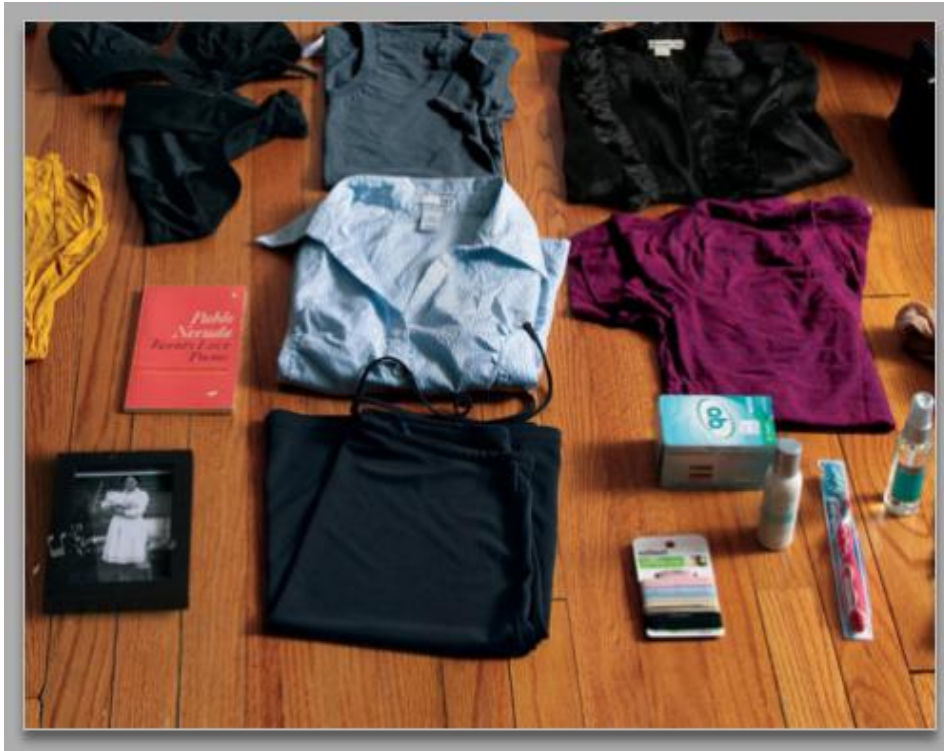


Abbildung 17 - Chopsticks - Raumbild

Quelle: Pearson PLC (Entwickler) (2012), Chopsticks Novel, Penguin Group USA, New York, eigene Aufnahme.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich, Tim Fahrendorff, erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Bachelor Arbeit mit dem Thema

„E-Books, ein Versuch über das neue Lesen“

selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt haben.

Die Übernahme wörtlicher Zitate sowie die Verwendung der Gedanken anderer Autoren habe ich an den entsprechenden Stellen der Arbeit kenntlich gemacht.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Ort, Datum

Unterschrift